



UNICA

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI CAGLIARI

DOTTORATO DI RICERCA IN

Studi filologico-letterari e storico-culturali -
Philological and Literary, Historical and
Cultural Studies

Ciclo XXXV

TITOLO TESI

Cominus et eminus

L'emblematica rinascimentale e barocca nella concezione semiotica del
linguaggio primordiale di Vico

Settori scientifico-disciplinari di afferenza

L-FIL-LET/10

L-FIL-LET/14

Presentata da

Michele Bordoni

Supervisore

Prof. Roberto Puggioni

Co-supervisora

Prof. ssa Elisabetta Selmi

Esame finale anno accademico 2021/2022
Tesi discussa nella sessione d'esame di aprile 2024

SOMMARIO

Introduzione. *Façades e Interieur* 9

Parte I 25

Capitolo I “Questo eroismo da romanzieri”. Il rovescio delle forme rinascimentali e barocche nella nuova scienza di Vico..... 27

1. La lingua e le immagini in Vico29
 - a. Le tre epoche e le tre lingue dell’umanità: geroglifici, imprese, lingua pistolare34
 - b. Idantura re di Scizia..... 53
 - c. Gli universali fantastici 57
2. Iconotesti e pitture vichiane..... 75
 - a. Largo dei Girolamini75
 - b. Visuale e verbale nell’opera vichiana..... 78
 - c. Iconotesti vichiani 86

Capitolo II “La letteratura delle immagini” 99

1. I geroglifici (e il loro mito)..... 103
 - a. Orapollo..... 104
 - b. De mysteriis Aegyptiorum..... 115
 - c. Un incidente semiotico 136
2. Gli emblemi 153
3. Le imprese 171
 - a. Il *Dialogo delle imprese militari e amorose*: Giovio come fondatore di discorsività ... 176
 - b. *Vita una duobus*. Poesia, melancolia e imprese nel *Rota* di Scipione Ammirato 195
 - c. Vero è che delle imprese ragionar è cosa molto malagevole: i trattati del tardo Cinquecento 201
 - d. Tutta ingegnosa, dilettevole e poderosa: l’impresa come metafora 247
 - e. Le imprese postreme 300

Parte II..... 305

Capitolo III “Sì fatti caratteri di corpi scolpiti”: immagine-corpo-mezzo 307

1. Il signor Giambattista Vico e Renato delle Carte 309
 - a. “Al di fuori e sopra ogni immagine corporea”: il dibattito vichiano tra Topica e Critica ...
..... 310
 - b. “E ringraziò quelle selve”: la *Vita di Giambattista Vico scritta da sé medesimo*..... 321
 - c. “*E la favella* essendo come posta in *mezzo* alla *mente*, et al *corpo*”: la corporale iconologia vichiana 329
2. “Tutta una tempesta in un bicchier d’acqua”: il corpo delle immagini, le immagini come corpo 345
 - a. Il cadavere e l’angelo..... 346
 - b. “Che l’imprese ritratti siano e sembianze d’animi” 351
 - c. Imprese viventi 357
3. Il “ricorso” delle immagini 361
 - a. Il corpo come pragmatica tautegerica 362
 - b. Antropologia e performatività delle immagini: un approccio vichiano agli iconotesti. 370
 - c. Un tropo ricorrente 380

Capitolo IV “Alle cose insensate dare senso e passione”: la metafisica poetica della metafora 391

1. D’intorno a’ Tropi, Mostri, e Trasformazioni Poetiche. 393
 - a. “Et coepit linguae a corde dissidium”. La retorica integrale di Vico 394
 - b. *Forte fantasia, acuto ingegno, robusta memoria* 409
 - c. “Come una *Torre* per *Ajace*”. Metafore e trasformazioni poetiche 422
2. “Che l’impresa sia un segno poetico” 437
 - a. L’impresa della poesia 438
 - b. L’impresa tra metafora e concetto 446
 - c. “Come l’istrice ha le spine così io ho le armi come istrice”: Tesauro, la metafora e la perfetta impresa 459
3. Thaumazein 469

a.	Una preistoria rinascimentale e barocca.....	470
b.	Dalla semiotica all'antropologia (del segno).....	476
c.	“Cercare il bruco nello sviluppo delle farfalle”: alcune prospettive sul legame tra Vico e la trattatistica delle imprese.....	479
Capitolo V	“Una picciola favoletta”: il mito come esegesi del simbolo.....	491
1.	“Come gran corrente di real fiume”. Il mito in Vico.....	495
a.	L'ermeneutica del simbolo.....	496
b.	“L'essenza delle favole”: metafora e universali fantastici.....	504
c.	“Un'allegoria perpetua di tutta la storia favolosa”: la <i>Scienza Nuova</i> al bivio tra <i>historia rerum gestarum</i> e <i>res gestae</i>	512
2.	Dal museo al teatro e ritorno.....	521
a.	Il Museo di Giovio e la villa di Rota: teatri di memoria e di dolore.....	521
b.	Emblemi e imprese: ekphrasi e narrazione.....	530
3.	L'immagine narrante / l'immagine narrata.....	539
a.	La Dipintura allegorica e l'Idea dell'opera.....	539
b.	Il ritratto di Vico e l'impresa come ritratto.....	549
Conclusion	553
Bibliografia	563
Fonti	565
Opere di Giambattista Vico.....		565
Trattati di emblemi, geroglifici e imprese.....		567
Altre fonti (edizioni moderne e contemporanee).....		570
Bibliografia secondaria	576
Bibliografia critica vichiana.....		576
Bibliografia critica su emblemi, geroglifici e imprese.....		583
Altri testi critici.....		590
Ringraziamenti	603

La nuda verità, la 'nuda veritas', è la concubina dei barbari. La cultura inizia precisamente con il fatto che si ha qualcosa da nascondere, cioè a dire con la presa di coscienza del peccato originale (la foglia di fico di Adamo è il primo documento culturale). La ricaduta nella barbarie comincia precisamente con il fatto che si comincia a scoprire di nuovo ciò che è celato

Franz Werfel, *Theologumena*

INTRODUZIONE

FAÇADES E INTÉRIEUR

Può darsi che per il fisico, per lo storico della musica o per qualche altro erudito sia necessario talvolta soffermarsi con rigore ascetico nel proprio campo e conveniente rinunciare all'idea della cultura universale, del supremo rendimento speciale, ma noi, giocatori di perle, non dobbiamo mai approvare o esercitare questa limitazione, questa tendenza ad accontentarsi, perché il nostro compito consiste appunto nel custodire l'idea della *Universitas Litterarum* e la sua suprema espressione, cioè il nobile Giuoco, e nel salvarlo dall'inclinazione che hanno le singole discipline ad appagarsi delle rispettive possibilità.¹

L'utopia epistemologica, sociale e culturale che Herman Hesse esplicita nel suo libro maggiore, il *Giuoco delle perle di vetro*, trova il suo punto culminante nel sistema ludico messo a punto dagli abitanti della Castalia, l'élite culturale dedita agli studi e alla ricerca. Il Giuoco delle perle di vetro che dà il titolo al romanzo consiste infatti nella creazione di un fitto sistema di relazioni tra tutto lo scibile umano (una formula matematica e l'architettura dei templi cinesi, una fuga di Bach e la metrica di una lingua antica) esposto tramite un codice simbolico in grado di contenere al suo interno le più svariate formulazioni di tutte le possibili scienze e discipline. La padronanza di questo codice è soltanto il primo passo verso una superiore utilità dello stesso: il Giuoco delle perle di vetro, infatti, esiste quando la combinazione di questi simboli sfocia in una composizione organica, in cui musica, arti plastiche e letterarie, scienze dure e matematiche si fondono in un unico atto poetico. Quella di Hesse, si è detto, è una concezione utopica, il frutto pacatamente reazionario e medio-novecentesco a una separazione disciplinare sempre più accentuata, di una specializzazione marcata delle "due culture".² Non sono, però, soltanto la cultura umanistica e quella scientifica ad essere concepite come inconciliabili, bensì – e qui il romanzo utopico di Hesse lascia spazio alla situazione accademica e culturale della dimensione non letteraria della realtà – anche le singole discipline all'interno delle stesse culture. In ambito umanistico, ad esempio, un esempio paradigmatico è quello costituito dalla relazione di immagine e parola.

Gli studi di storia dell'arte, come quelli di storia della letteratura, hanno spesso prodotto dei risultati attinenti al loro specifico campo disciplinare, senza entrare in relazione con un più vasto e problematico contesto relazionale composto da altre forme espressive, oltre che scientifiche. La questione della separazione accademica di questi ambiti è stata la spinta determinante per la formulazione, alla fine del secolo scorso, di approcci mirati alla problematizzazione di questo rapporto. In particolare, sulla scorta dell'iconologia panofskiana e della semiotica, oltre che della filosofia strutturalista e post-strutturalista, gli studi, fra gli altri,³ di William Mitchell hanno fornito delle diagnosi della relazione tra immagine e parola di indubbia rilevanza. Nel suo *Iconology* del 1986, lo studioso americano ha esplicitato alcune fondamentali ipotesi riguardanti il modo in cui,

¹ HERMAN HESSE, *Il giuoco delle perle di vetro*, traduzione di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1984, p. 225

² CHARLES P. SNOW, *Le due culture*, traduzione di Adriano Carugo, Milano, Feltrinelli, 1977

³ Per una panoramica sui maggiori studi e sulle figure di riferimento del dibattito sulla relazione tra immagine e parola si rimanda ai volumi curato da Pinotti e Somaini, *Teoria dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina, 2009 e *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016

nella cultura occidentale moderna, l'immagine e la parola siano state concepite singolarmente e in relazione tra di loro: "language and imagery are no longer what they promised to be for critics and philosophers of the Enlightenment— perfect, transparent media through which reality may be represented to the understanding. For modern criticism, language and imagery have become enigmas, problems to be explained, prison-houses which lock the understanding away from the world".⁴ La problematicità culturale dell'immagine e della parola, la loro congenita relazione con un aspetto culturale e ideologico, ha permesso a Mitchell di diagnosticare, nella dialettica e nella discorsività che produce il confronto tra le due componenti, una dinamica oppositiva, una tensione agonale che si traduce, metaforicamente, nell'idea dello scontro e della battaglia per il dominio del campo culturale ed umanistico (ma non solo):

The dialectic of word and image seems to be a constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself. What varies is the precise nature of the weave, the relation of warp and woof. The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming for itself certain proprietary rights on a "nature" to which only it has access. At some moments this struggle seems to settle into a relationship of free exchange along open borders; at other times [...] the borders are closed and a separate peace is declared.⁵

Immagine e parola, nella storia della cultura, sono state per Mitchell costantemente legate da una relazione conflittuale o, meglio, le discorsività prodotte intorno ad esse hanno conferito a questo rapporto una tale conformazione agonale. Se in alcuni momenti la componente iconica è stata posta in posizione privilegiata rispetto a quella verbale, tanto da produrre una specifica linea di riflessioni sulla possibilità della seconda di tangere i risultati della prima (il tema delle arti sorelle e dell'*ut pictura poesis*),⁶ in altri periodi il *paragone* tra le due è giunto ad una situazione di compromesso, come nel caso esemplare del trattato lessinghiano del *Laocoonte*.⁷ La metafora della battaglia e dello scontro, così come quella della pace tra le due modalità espressive, evidenzia il nucleo problematico della questione della possibilità di concepire una relazione in cui una delle due componenti sia dominante. Il linguaggio verbale, nel caso specifico di questa comparazione, si trova "fuori di sé"⁸ in

⁴ WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1986, p. 8

⁵ Ivi, p. 43

⁶ Uno dei primi esempi di studi su queste tematiche, nonché punto di riferimento delle teorie di Mitchell è JEAN H. HAGSTRUM, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, Chicago University Press, 1958. Si veda, per una discussione sul testo, ERNST GOMBRICH, *Immagini e parole*, Roma, Carocci, 2019

⁷ GOTTLIEB EPHRAIM LESSING, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, Berlin, F. Voss, 1766. La rilevanza della posizione lessinghiana è chiaramente comprensibile da passaggi come il seguente: "Sì, questa pseudocritica ha fuorviato persino gli stressi virtuosi. Essa ha prodotto in poesia la mania delle descrizioni e in pittura l'allegorismo, volendo fare di quella un quadro parlante, senza sapere in realtà che cosa essa possa e debba dipingere, e di questa un componimento poetico muto, senza aver considerato in che misura questa possa esprimere concetti universali e divenire una scrittura di segno arbitrari" (IDEM, *Laocoonte*, traduzione a cura di Michele Cometa, Palermo, Aestetica, 1991, p. 24)

⁸ PAUL RICŒUR, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 2020, p. 327

quanto rimanda a una configurazione metaforica intrinsecamente iconica e figurale, mostrando performativamente la difficoltà di separare e di quantificare chi, fra immagine e parola, abbia maggiore rispondenza espressiva e comunicativa. Quello che rende la proposta di Mitchell una delle maggiori esplicitazioni epistemologiche della contemporaneità – e che costituisce il nucleo del nuovo approccio della disciplina convenzionalmente definita “*visual culture studies*” – è la coscienza che lo studio delle relazioni tra immagine e parola non sia limitato al mero stabilimento di una comparazione: “*the comparison itself is not a necessary procedure in the study of image-text relations. The necessary subject matter is, rather, the whole ensemble or relations between media, and relations can be many other things besides similarity, resemblance, and analogy*”.⁹

Le ipotesi mitchelliane e quelle della cultura visuale hanno riscontrato una crescente approvazione negli ultimi decenni, e sempre maggiori studi hanno contribuito ad accrescere la coscienza critica della necessità culturale di fare i conti con la non neutralità del rapporto tra parola e immagine e, di conseguenza, tra espressioni tipicamente considerate come puramente verbali (la letteratura, ad esempio) o puramente visuali (la storia dell’arte). All’interno di questo campo disciplinare o, come affermano alcuni critici, “indisciplinare”,¹⁰ sono stati prodotti alcuni fondamentali avanzamenti nel settore degli studi degli iconotesti, ovvero, seguendo la definizione di Montandon, quei prodotti che si compongono della necessaria interrelazione tra immagine e parola.¹¹ Esiste una sempre maggiore attenzione verso questi oggetti culturali, di cui si stanno riconoscendo le funzioni semiotiche, culturali e poetiche.¹² Inoltre, questi particolari studi iconotestuali stanno ricevendo sempre più attenzione da un altro recente campo disciplinare, quello degli studi intermediali, che hanno come scopo e come obiettivo la ricerca teorica e metodologica delle potenzialità offerte dalle possibili relazioni tra varie forme mediali. L’interazione tra immagine e parola, o tra diverse forme mediali, non è ovviamente una scoperta della cultura visuale negli ultimi decenni (essa, semmai ha il merito di aver attirato l’attenzione critica sulla sua problematicità), ma costituisce anzi una delle maggiori costanti della storia della cultura. Restando, ad esempio, all’interno del periodo storico più volte richiamato da Mitchell, il Settecento lessinghiano, le teorie del linguaggio mostrano vivacemente come tutte queste problematiche siano in qualche modo presenti alla coscienza degli studiosi, come il Diderot della *Lettera sui muti e sui sordi* (del 1751) e, ancor prima, del Du Bos e delle sue *Riflessioni critiche sulla poesia, la pittura e la musica* (del 1719). Una figura che all’interno di questa nuova configurazione dei rapporti tra immagine e parola, tra media visuali e verbali, condensa meglio di altre una situazione

⁹ WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994, p. 89

¹⁰ Ci si riferisce dell’introduzione del volume di MICHELE COMETA, *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020, pp. 1-58 dal titolo *Vicende di un’indisciplina*

¹¹ ALAIN MONTANDON (ed.), *Iconotextes*, Clermont-Ferrand, C.R.C.D., 1990

¹² Un esempio illuminante è il volume di LILIANE LOUVEL, *Poetic of the iconotext*, Farnham, Ashgate, 2016

culturale disponibile ad analisi e a metodologie proprie della cultura visuale sembra essere quella di Giambattista Vico.

La sua teoria sulle origini del linguaggio si rivela, infatti, densamente implicata nella problematica del rapporto tra media visuali e verbali, tra iconotesti e tensioni agonali tra immagine e parola. Le principali tesi della *Scienza Nuova* vertono intorno alla concezione tripartita del linguaggio primordiale: la prima forma è quella dei “geroglifici”, la seconda quella delle “imprese eroiche” e la terza quella del linguaggio articolato. La consequenzialità e la progressione di questi tre tipi di linguaggio non è chiara, e spesso esistono sovrapposizioni problematiche tra queste forme. L’interesse di questa teoria per lo studio dei rapporti tra immagine e parola consiste nella promiscuità dell’iconico e del verbale nelle forme primitive di comunicazione. Se infatti solo il terzo linguaggio è marcatamente verbale, i primi due rivelano una determinante componente figurale: i geroglifici sono infatti immagini significanti che rimandano a una concezione teologica e divina del linguaggio, mentre le imprese eroiche sono dei dispositivi semiotici che uniscono un’immagine simbolica a un breve motto per enunciare un proponimento o una deliberazione etica. In definitiva, i linguaggi delle prime tre epoche vichiane sviluppano tutte le possibilità dell’oscillazione iconotestuale, sia dal punto di vista semiotico che mediale. È stato Jürgen Trabant, tra gli altri, a riconoscere in questa particolare concezione linguistica il nucleo della filosofia vichiana e, soprattutto, a concepire questa relazione sotto il punto di vista non solo della filosofia del linguaggio, ma anche della semiotica. La concezione che alla base della teoria linguistica vichiana ci siano dei segni o, utilizzando l’espressione che Trabant riprende da Vico, dei *semata* ha contribuito a una decisa e marcata rivalutazione dell’opera vichiana da parte di numerose discipline moderne.¹³ La prospettiva “sematologica” di Trabant mette anche in evidenza l’esistenza della presenza di correnti della critica vichiana: una filosofica mirante all’interpretazione sincronica delle teorie della *Scienza Nuova* e alla comparazione di queste con il pensiero di altri filosofi o discipline future; e una filologica, che si sviluppa in parte come reazione alla concezione crociana di un Vico isolato e prometeico,¹⁴ mirante alla dimostrazione dei rapporti di Vico con la tradizione e con contesti culturali differenti.

Questa tesi, partendo dalle fondamentali riflessioni di Trabant, intende collocarsi all’incrocio di

¹³ Gli studi fondamentali di Trabant sono stati raccolti nelle seguenti edizioni: JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs. A Study of Sematology*, London, Routledge, 2004 (traduzione italiana dall’originale tedesco IDEM, *La scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, traduzione di Donatella di Cesare, introduzione di Tullio de Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1996) e IDEM, *Cenni e voci. Saggi di sematologia vichiana*, Napoli, Arte tipografica editore, 2007

¹⁴ A proposito, sono penetranti le riflessioni di Battistini in ANDREA BATTISTINI, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Milano, Guerini, 1995, p. 15: “Per lungo tempo si è dato ascolto alla ricostruzione di Croce che, per dare il massimo rilievo alla genialità di Vico e per proiettare il suo pensiero tutto sull’Ottocento, sino a farne «il secolo XIX in germe», insistette troppo sulla depressione intellettuale della Napoli di primo Settecento. A poco a poco si è così imposto e diffuso il luogo comune di un Vico che era una specie di fiore del deserto”

queste due linee, proponendo uno studio filologico e un'interpretazione critica del rapporto che la filosofia di Vico intesse con l'emblematica e con le sue forme. Gli emblemi e le imprese – che vengono qui ricondotti sotto il genere dell'emblematica – sono infatti degli iconotesti che hanno una lunghissima e fortunatissima storia nel Rinascimento e nel Barocco, e costituiscono uno dei più eclatanti esempi della possibilità di congiungere immagine e parola nel periodo moderno. Battistini, commentando la presenza delle forme emblematiche nella seconda forma del linguaggio primordiale, ha sostenuto che “la scienza delle imprese riveste veramente, nell'economia della semiotica e dell'antropologia vichiana, una funzione primaria e centrale, tanto da porsi in ultima stanza quale momento genetico di tutta la ricerca della nuova scienza”.¹⁵

Tuttavia, a un'analisi più dettagliata, la presenza di queste imprese nella *Scienza Nuova* fa sorgere alcuni dubbi sull'effettiva ricezione vichiana dei trattati emblematici dei secoli precedenti. Una delle ragioni più evidenti di questi dubbi è costituito dalla deformazione di alcune caratteristiche strutturali dell'impresa rinascimentale e barocca nella *Scienza Nuova*, come la necessità della presenza del motto: nell'opera vichiana, infatti, le imprese, che pur vengono nominate come tali, non hanno alcuna componente verbale. Un'altra motivazione è data dalla concezione di queste forme come estremamente rozze e primordiali, quando invece esse, nelle opere teoriche cinque e seicentesche, erano considerate l'apice della perfezione e della raffinatezza espressiva. Si assiste, nella comparazione tra le forme originali e quelle vichiane, a una dialettica tra conservatività nominalistica e modificazione strutturale del concetto affibbiato al nome: la *façade*, il termine di “impresa”, rispecchia un utilizzo di categorie del passato, mentre l'*interieur*, ovvero la concezione stessa di impresa, si sviluppa in maniera totalmente diversa e ambigua rispetto alla tradizione.

La dinamica tra *façade* e *interieur* è altresì così dimostrabile: alcune caratteristiche formali vengono mantenute intatte (come la componente iconica delle stesse e la configurazione essenzialmente tropica e retorica), mentre altre vengono rese non pertinenti (come la componente verbale o la connotazione raffinata e colta) per via della prospettiva antropologica e filosofica adottata da Vico. Questa relazione, sia da un punto di vista interpretativo che filologico, risulta problematica, in quanto solleva delle questioni sia sulla storia dell'emblematica tra Cinquecento e Settecento (ovvero dalla sua nascita fino alla reinterpretazione vichiana) e sulle sue evoluzioni, sia sul movente innovativo della *Scienza Nuova* e del pensiero di Vico. In altri termini, la domanda sorta da questa discrasia è la seguente: la rilettura dell'emblematica da parte di Vico è il prodotto di una svolta epistemica di matrice antropologica inaugurata da Vico o, invece, si inserisce in una linea di contiguità nei rapporti tra immagine, parola e cultura? La risposta a questa domanda può essere determinante per almeno

¹⁵ IDEM, *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, il Mulino, 2004, p. 135

due tipi di questioni: la prima di carattere critico e storiografico, la seconda di tipo teorico e metodologico.

Partendo dalla questione della storia della critica, la problematica sollevata dalla discrepanza che le imprese rinascimentali condividono con quelle utilizzate da Vico come pietra d'angolo della sua riflessione linguistica e antropologica non sembra essere stata sufficientemente indagata dagli studi vichiani né, viceversa, da quelli a soggetto emblematico. La differenza tra le imprese di Vico e quelle rinascimentali e barocche è stata più volte notata e riconosciuta come una delle maggiori innovazioni vichiane, ma gli studi specificatamente relativi alle motivazioni e alle conseguenze teoriche di questo scarto si riducono a pochi testi.¹⁶ L'unico di questi che tenta, inoltre, di connettere organicamente la storia dell'emblematica e dell'impresa alla filosofia vichiana (con un filtro marcatamente e problematicamente neoplatonico), *Il geroglifico della storia* di Mario Papini, non sembra riuscire ad evitare una contrapposizione e una giustapposizione delle due tematiche, evidenziata anche dalla separazione, all'interno del volume, di una parte relativa alla letteratura emblematica e di una propriamente vichiana.¹⁷ Questo studio, pertanto, si propone di andare oltre i tentativi della critica fino a questo momento e di analizzare organicamente il problema, integrando anche le prospettive di alcuni ottimi studi che hanno tangenzialmente analizzato le componenti visuali e verbali nell'opera vichiana.¹⁸

Secondariamente, la questione della contiguità o della rottura epistemologica tra Vico e l'emblematica si rivela importante sotto un punto di vista teorico e concettuale, oltre che metodologico. La problematica messa in evidenza chiama in causa, per la risoluzione della stessa o per il tentativo di rispondere alle sue domande, la necessità di concepire la relazione tra Vico e le imprese sotto un punto di vista diverso dalla storia della letteratura o della filosofia. La complessità della relazione tra Vico e l'impresistica risiede nella plurima e molteplice sovrapposizione di piani disciplinari, critici e culturali che entrano in gioco in entrambe le esperienze qui messe in relazione, e gli strumenti della critica letteraria, così come quelli della filosofia, non appaiono essere sufficienti per fornire risposte ulteriori. Anche la prospettiva sematologica di Trabandt, a causa di un posizionamento metodologico

¹⁶ In particolare, questi studi si concentrano sull'interpretazione dell'impresa del frontespizio della *Scienza Nuova*, che troverà nel primo capitolo di questo studio una trattazione approfondita. Essi sono: MARGHERITA FRANKEL, *The 'Dipintura' and the Structure of Vico's New Science as a Mirror of the World*, in *Vico: Past and Present*, edited by Giorgio Tagliacozzo, Atlantic Highlands, New Jersey, Humanities press, 1981, pp. 43-51; MARIO PAPINI, «*Ignota latebat*». *L'impresa negletta della Scienza Nuova*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XIV, 1984, pp. 188-189; DONALD PHILIPP VERENE, *Vico's "IGNOTA LATEBAT": on the Impresa and the Dipintura*, in *Giambattista Vico. Keys to the New Science*, edited by Thora Ilin Bayer and Donald Philipp Verene, Ithaca and London, Cornell University Press, 2009, pp. 145-167; GABRIELLA BARTALUCCI, *Ignota Latebat*, Arcidosso (GR), Effigi, 2022

¹⁷ MARIO PAPINI, *Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella «Scienza Nuova» di G. B. Vico*, Bologna, Cappelli, 1980

¹⁸ In particolare, sembra necessario citare gli studi di MALCOM BULL, *Inventing Falsehood. Making Truth. Vico and Neapolitan Painting*, Princeton University Press, 2013 e di STEFANIA SINI, *Figure vichiane. Retorica e topica della «Scienza Nuova»*, Milano, LED edizioni universitarie, 2005

sul versante semiotico e per un approccio più filosofico che filologico, presenta alcuni limiti. La prospettiva della moderna cultura visuale, nella sua integrazione di elementi filosofici, semiotici, culturali e letterari, oltre che una marcata vocazione teorica e concettuale, sembra poter colmare queste lacune. Da un lato essa può fornire gli strumenti per una lettura innovativa di questa problematica, e dall'altro ricevere dall'oggetto di studio suggestioni che, fino a questo momento, non sono presenti nella ormai più che trentennale bibliografia. La problematica, in definitiva, offre la possibilità di applicare metodologie critiche di cultura visuale su una figura chiave della storia della cultura come Vico e su una letteratura tanto vasta quanto strutturale per la cultura moderna come quella emblematica, permettendo dunque di testare l'efficacia metodologica di approcci differenti e mai utilizzati in questi campi.

Offrendo, così, una prospettiva al contempo teorica e storico-letteraria, il presente studio si propone come obiettivo la dimostrazione delle contiguità presenti, a livello filologico, teorico e nell'ambito della cultura visuale, tra l'emblematica rinascimentale e barocca e la teoria del linguaggio di Giambattista Vico. Questa tesi mira, in altri termini, a mostrare come l'utilizzo del filosofo napoletano di una tipologia sensibilmente diversa di forme emblematiche abbia i suoi presupposti non in una radicale e volontaria modificazione – o mistificazione – del campo emblematico e del rapporto tra immagine e parola, ma da una serie progressiva di mutamenti di questa relazione nella trattatistica delle imprese. Si propone, pertanto, un'ipotesi di lavoro che vede nella lettura critica vichiana una comprensione sotto un punto di vista antropologico e culturale di alcuni aspetti presenti *in nuce* fin dalla prima formalizzazione del genere dell'impresa. Inseriti in un contesto nuovo, questi aspetti vengono ad essere ri-funzionalizzati da Vico, ovvero vengono ad essere messi al centro di una forma che, pur mantenendo il nome e la funzione simbolica dell'impresa rinascimentale e barocca, dimostra delle potenzialità rimaste all'ombra nella discorsività dei trattati di Cinque e Seicento. Questa ri-funzionalizzazione è frutto dell'inserimento di questi elementi della cultura moderna in un sistema, come quello vichiano, che fa della dialettica tra antico e moderno e tra approcci significativamente differenti fra loro il suo punto di forza.

Il presente lavoro è stato limitato ad un solo obiettivo per ragioni di tipo strutturale e quantitativo. La problematica suscitata dalla discrepanza tra emblematica moderna ed emblematica vichiana avrebbe potuto suggerire altre eventuali piste di ricerca, giudicate tuttavia impraticabili. Uno studio generale, ad esempio, sulla modificazione complessiva dell'emblematica nei secoli sedicesimo, diciassettesimo e diciottesimo che avesse tenuto conto di tutti gli aspetti implicati nella produzione emblematica (a livello materiale, storico, artistico, teorico) e della particolare posizione a riguardo della filosofia vichiana non sarebbe stato possibile in questa sede per motivi di estensione bibliografica e di distribuzione geografica (l'emblematica è stato un genere frequentato in tutta Europa, con una

produzione immensa e difficilmente controllabile). Anche uno studio di carattere filologico sulle fonti iconologiche dell'opera vichiana non è sembrato percorribile, in quanto le indicazioni del filosofo, anche se rare e non chiare, sono da anni al centro di una serie di ricerche che esorbiterebbero dalle possibilità di questo studio, sia per una questione tecnica che quantitativa. La questione della posizione vichiana nel dibattito tra avanguardia e retroguardia,¹⁹ molto complessa e potenzialmente inesauribile, sembra invece essere di più semplice inquadramento se limitata ad una porzione ristretta del campo dell'emblematica.

Attenendosi, pertanto, alle limitazioni dell'obiettivo, il corpus di questo studio si struttura principalmente intorno a tre principali direttive tematiche. La prima è quella della produzione e dell'opera vichiana. Le *Orazioni inaugurali* pronunciate a partire dal 1699, passando per il *De nostri temporis studiorum ratione* pubblicato nel 1709, fino al *De mente heroica* del 1732, l'opera metafisica del *De antiquissima Italorum sapientia* del 1710, il *Diritto universale* del 1720, la *Vita* pubblicata nel 1728 (e poi integrata nel 1731), una serie di testi minori (come le opere storiografiche sulla *Congiura dei principi* o le epistole) e, soprattutto, le tre edizioni della *Scienza Nuova* (rispettivamente del 1725, del 1731 e del 1744) costituiscono la base di riferimento per l'analisi del pensiero vichiano e della sua teoria del linguaggio.

La seconda direttiva tematica è costituita dai trattati di imprese compresi tra il 1555 e il 1725. La maggior parte delle opere si concentra nel periodo tra il 1555 e il 1670, e pertanto nel corso dello studio esse sono considerate come prodotti appartenenti ai periodi del Rinascimento (anche se tardo)²⁰ e del Barocco. Queste categorie storiografiche sono utilizzate senza una volontà di periodizzazione, e si riferiscono, più che a un reale partizionamento del corpus delle imprese, al periodo di riferimento che le vede comparire. Non si è effettuata una distinzione, a livello terminologico, tra Rinascimento e Manierismo delle imprese, poiché l'utilizzazione di questa categoria non sembra rispondere, per motivi strutturali e per una mancata accettazione da parte della critica, al corpus delle imprese. Si è operata, all'interno del numero di trattati impresistici, una selezione guidata da un criterio teorico e di rilevanza. I trattati scelti sono opere per lo più didascalico-teoriche e non dei repertori di imprese; ove la dimensione repertoriale fosse presente, la giustificazione della stessa è da ricercarsi nella premessa teorica che guida la scelta antologica. Il criterio dell'importanza critica e teorica è invece definito dalla presenza, all'interno del discorso dei trattatisti, dalla riconosciuta importanza delle trattazioni per la materia dell'impresa. Opere come quelle dell'Arnigio o del Taegio sono state escluse dalla disamina dettagliata poiché non riconosciute equamente dagli altri trattatisti come fondamentali

¹⁹ Lo studio che forse, anche se risalente a qualche decennio fa, rappresenta il culmine di questa linea è quello di PAOLO ROSSI, *Le sterminate antichità e nuovi saggi vichiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1999

²⁰ Si segue, in questo frangente, la posizione critica di EZIO RAIMONDI, *Il Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994

per lo sviluppo dell'arte dell'impresa. Le opere selezionate sono, pertanto, le seguenti quindici; il *Dialogo delle imprese militari e amorose* di Paolo Giovio edito nel 1555, seguito dal *Discorso* di Ludovico Domenichi in una riedizione nel 1556 e, nello stesso anno e per un altro editore, dal *Ragionamento* di Girolamo Ruscelli, *Il Rota* di Scipione Ammirato del 1562, le *Imprese illustri* del Ruscelli, pubblicate nel 1566, il *Settenario* di Alessandro Farra edito nel 1571, il *Ragionamento* di Luca Contile del 1574, i *Discorsi* di Andrea Palazzi dell'anno successivo, il *Delle imprese* di Scipione Bargagli del 1578 (ma riediti e amplificati nel 1594), il *Delle imprese* di Giulio Cesare Capaccio edito nel 1592, il dialogo *Il Conte* di Torquato Tasso (del 1594), l'opera del cugino Ercole Tasso pubblicata nel 1612 *Realtà e perfetione delle Imprese*, il trattato inedito e pubblicato solo nel 1975 di Emanuele Tesauro *Idea delle perfette imprese*, il *Cannocchiale aristotelico* (prima edizione nel 1654, ultima stampa nel 1570) dello stesso Tesauro e, infine, il *Discorso intorno alle imprese* pubblicato da Carlo Francesco Moles Trivulzio a ridosso della seconda edizione della *Scienza Nuova*, nel 1731.

La terza direttiva tematica è composta dai trattati di emblemi e di geroglifici, sia di stampo teorico che di stampo repertoriale e antologico, che sono prodotti a partire dalla prima metà del Cinquecento e, in particolar modo, nel Seicento. Questi testi, non analizzati – tranne per gli *Emblemata* di Andrea Alciati, nelle stampe del 1531 e del 1534 – nel dettaglio, costituiscono lo sfondo contestuale entro cui inserire i trattati delle imprese e le opere vichiane. A supporto di queste opere principali, vi sono testi di carattere retorico e letterario, come i commenti alla *Poetica* e alla *Retorica* aristoteliche, le opere sul concettismo e sulle argutezze di Pellegrino e Peregrini, i repertori allegorici e iconografici, mitologici e simbolici (del Ripa, del Conti e del Bocchi tra gli altri).

Il corpus qui brevemente presentato verrà in un primo momento analizzato nel dettaglio, contestualizzato e messo in relazione con il periodo storico-culturale di riferimento. Per le opere di Vico, tuttavia, l'analisi verrà riservata soltanto alle zone testuali direttamente o indirettamente legate alla problematica di fondo della tesi, in quanto un'analisi dettagliata della struttura delle opere del filosofo non sembra essere direttamente legata agli obiettivi di questo studio. I trattati impresistici, invece, riceveranno un'attenzione più minuziosa, in quanto il concetto di impresa e la sua teoria si sviluppa per progressioni minime da un trattato all'altro, e appare pertanto necessario seguire puntigliosamente lo sviluppo di ogni singolo trattato. Per quanto riguarda la trattatistica sugli emblemi e sui geroglifici, verranno invece fornite delle nozioni più generali, approfondendo ove necessario alcuni aspetti di matrice culturale o storico, oltre che filologico e testuale.

La presentazione dettagliata del corpus è il primo stadio necessario per la comparazione, diretta o indiretta, delle opere di Vico e dell'emblematica rinascimentale sotto il punto del tema del rapporto tra immagine e parola. L'accostamento tra impresistica e opere vichiane avverrà seguendo un criterio di evidenza formale: in un primo momento verranno messe in luce le dirette somiglianze e differenze

tra i due elementi comparati; in un secondo momento questi elementi verranno invece messi in relazione per il tramite di fonti esterne alle prime due partizioni del corpus, per rintracciare l'esistenza o meno di un ambito di appartenenza comune delle due diverse realizzazioni del concetto di impresa.

In particolare, la trattatistica retorica fornirà un necessario supporto alle analisi di questo tipo.

L'ultima operazione compiuta sul corpus è quella relativa all'analisi e alla presentazione dei risultati della stessa. In particolare, verranno isolate alcune tematiche che, seguendo l'ipotesi di lavoro della ri-funzionalizzazione delle imprese da parte di Vico, sono sembrate essere privilegiati punti di vista sul rapporto tra imprese e filosofia vichiana e, ulteriormente, verranno definite alcune linee di tendenza del rapporto tra immagine e parola. Specificatamente, le teorie dell'antropologia delle immagini e degli studi intermediali permetteranno di isolare alcune caratteristiche e di riconoscere la contiguità o la modificazione tra imprese rinascimentali, barocche e vichiane. Il punto di partenza delle analisi, invertendo la disposizione cronologica ma rimanendo in coerenza con l'ipotesi di lavoro, è stato fissato nella figura di Vico: il termine di paragone della comparazione è pertanto la filosofia vichiana, intesa nel suo aspetto al contempo conclusivo di una stagione e inaugurativo di un'altra. Partendo dal punto di vista vichiano, le somiglianze e le differenze con la teoria emblematica verranno evidenziate e, in un secondo momento, analizzate dal punto di vista della cultura visuale.

In questo modo, la ri-funzionalizzazione delle imprese compiuta da Vico viene ad operare come un filtro interpretativo delle stesse imprese moderne: verranno pertanto evidenziate alcune caratteristiche che, tramite la rilettura vichiana, possono riconoscersi *in nuce* nelle prime imprese, riequilibrando il tradizionale rapporto tra testo e immagine e sul loro utilizzo che ha caratterizzato gli studi di emblematica. La proposta metodologica qui avanzata, ovvero la lettura *à rebours* della tradizione delle imprese, si rende necessaria per evitare, vista la diversa composizione dei *corpora*, una giustapposizione tra gli stessi incapace di produrre dei risultati scientificamente utilizzabili. Il paragone delle imprese rinascimentale e barocche con la filosofia vichiana, dal punto di vista delle prime, potrebbe infatti risolversi con una mera elencazione delle differenze e delle aberrazioni compiute dal filosofo partenopeo. Partendo invece dall'integrazione delle imprese nella teoria vichiana e rileggendo, tramite le chiavi tematiche e interpretative del filosofo, la tradizione teorica delle stesse, è possibile enucleare una proposta ermeneutica alternativa che vada oltre la comparazione.

Questa tesi, in particolare per questo ultimo punto, potrebbe donare alcune prospettive di ricerca ulteriore in alcuni campi, come quello degli studi su Vico, sull'emblematica e quelli di cultura visuale.

L'approccio misto di filologia e filosofia, di ricerca delle fonti e di interpretazione del dialogo fra di esse per quanto riguarda l'emblematica, potrebbe superare lo stallo ermeneutico che questo particolare tema sta vivendo da qualche decennio. Mostrare che non solo esista un legame tra impresistica e Vico, ma come questo sia parte fondamentale della contiguità della filosofia vichiana

con una lunga tradizione, potrebbe permettere, in studi di natura simile ma di contestualizzazione diversa, di modulare il rapporto tra tradizione e innovazione vichiana secondo particolari direttive. Ad esempio, la contiguità della filosofia vichiana con la teoria delle imprese potrebbe risultare interessante per una serie di studi su un tema che sta recentemente trovando un grande interesse, come quello del rapporto di Vico con il barocco.²¹

Per gli studi di emblematica, invece, questo lavoro permetterebbe di spostare il focus di questo settore da un punto di vista filologico verso uno di tipo antropologico, di cultura visuale o di matrice intermediale. Gli enormi progressi compiuti dagli studi sull'emblematica negli ultimi decenni,²² la sempre crescente attenzione, in ambito italiano ed europeo, alla dimensione iconotestuale della letteratura²³ e, in particolare, alle imprese,²⁴ sono infatti concentrati sulla dimensione filologico-letteraria degli emblemi e delle imprese. Il versante teorico degli stessi sembra non interessare gli studiosi, e il filtro vichiano applicato alle imprese potrebbe essere un utile esempio della possibilità applicativa di metodi differenti ad un settore sempre più aperto a nuove teorie, specialmente nel versante intermediale e antropologico.²⁵

Infine, per gli studi di cultura visuale, il presente studio offre un esempio di utilizzo di una particolare metodologia a un periodo storico e a una tematica non affrontata finora da questo settore. Sia l'emblematica che la filosofia vichiana sono rimaste fuori dalle mappature di questa disciplina, e il tentativo di utilizzare concetti e strumenti della cultura visuale per ambiti non tradizionalmente legati ad essa permetterebbe di mettere a punto questi strumenti. La particolare posizione vichiana all'interno della cultura e della storia della filosofia europea, il suo contributo innovativo a tematiche quali il mito, la poesia e l'antropologia, unito al legame di contiguità con le imprese rinascimentali, permette infatti di utilizzare concetti vichiani (o riconoscibili come tali anche in scienze sviluppatesi successivamente) ben oltre il novero dei suoi testi, in particolare in contesti in cui la dimensione

²¹ In particolare, si fa riferimento ai recenti volumi di GIUSEPPE PATELLA, *Giambattista Vico tra Barocco e Postmoderno*, Milano-Udine, Mimesis, 2005 e di MARCO CARMELLO (a cura di), *Acuto intendere. Studi su Vico e il Barocco*, Milano-Udine, Mimesis, 2021

²² Basti qui ricordare gli studi di Peter Daly (PETER DALY, *Literature in the light of the emblem*, Toronto, University of Toronto Press, 1998 e IDEM, *The Emblem in Early Modern Europe. Contribution to the Theory of the Emblem*, London, Routledge, 2014), John Manning (JOHN MANNING, *The Emblem*, London, Reaktion Books, 2002), la serie editoriale dei *Glasgow Emblem Studies* per l'editore Droz, la creazione della rivista «Emblematica» e, non da ultimo, il volume di ambito italiano a cura di LINA BOLZONI, SILVIA VOLTERRANI, Con parola breve e con figura. *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, Pisa, Edizioni della Normale, 2008

²³ Ad esempio, in ambito italiano, è utile ricordare il volume *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di Gianluca Genovese e Andrea Torre, Roma, Carocci, 2019

²⁴ In Italia la letteratura delle imprese è stata indagata magistralmente da GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, Roma, Salerno, 2002 e, più di recente, dall'importante studio di ALESSANDRO BENASSI, «La filosofia del cavaliere». *Emblemi, imprese e letteratura del Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2018

²⁵ Per un approccio intermediale si veda il recente HEIDRUN FÜHRER *et alii*, *The Anchor and the Dolphin: a History of Emblems*, in *The Palgrave Handbook of Intermediality*, edited by in Jørgen Bruhn *et alii*, London, Palgrave Macmillan, 2023

dell'immagine assume connotati antropologici e filosofici. Grazie alla rimodulazione che egli offre di un rapporto secolare tra testo e immagine, i concetti vichiani possono essere applicati a produzioni e oggetti culturali di provenienza molto diversa, fornendo così strumenti interpretativi sempre più accurati.

In definitiva, il presente studio propone un'interazione tra vari approcci ermeneutici e settoriali, mostrando la possibilità di un'interazione possibile tra analisi storico-letteraria, filosofica, e filologica e i nuovi metodi comparatistici e analitici. In particolare, oltre alla riflessione sull'immagine e sulla parola, il corollario che questa tesi porta con sé è la necessaria concezione intermediale del dibattito interno alla cultura. Si crede che questo aspetto, il quale corre trasversalmente attraverso tutto il lavoro di tesi, sia di portata fondamentale per lo studio delle manifestazioni antropologiche, sociali e artistiche e che, in particolar modo, interessi il periodo preso in esame.

L'approccio utilizzato in questo studio, ossia l'unione della componente filologica a quella teorica e interpretativa, ha richiesto una strutturazione del lavoro in due parti. Ogni capitolo è formato da paragrafi e da sottoparagrafi, e sono presenti introduzioni in sede incipitaria di capitoli e paragrafi per guidare la lettura. In entrambe le sezioni della tesi, come enunciato, il punto di partenza è costituito dal pensiero vichiano, mentre i testi emblematici vengono presentati in seguito. La prima (i capitoli I e II) ha come scopo la presentazione dei *corpora* e dei concetti utilizzati, in un secondo momento, in sede critica. Il primo capitolo fornisce un'analisi dettagliata della teoria linguistica vichiana, enucleando il ruolo dell'emblematica nella struttura della *Scienza Nuova* e analizzando le relazioni tra parole e immagini nelle opere vichiane a livello esplicito (con particolare riferimento alla presenza diretta di iconotesti nell'opera maggiore del filosofo) ed implicito (come l'utilizzo di metafore strutturanti o di tecniche ekphrastiche o descrittive che rivelano una relazione ambigua tra testo e immagine).

Il secondo capitolo è invece dedicato alla presentazione della storia, della fortuna e dello sviluppo della letteratura dei geroglifici, degli emblemi e delle imprese. Per queste ultime, verranno dedicati dei paragrafi particolari in relazione alla presenza di cambiamenti significativi all'interno dell'arte dell'impresa.

La seconda parte (capitoli III, IV, V) costituisce il versante analitico ed interpretativo del presente lavoro, e presenta una scelta di tre temi utilizzati per la dimostrazione della contiguità tra la teoria

vichiana e lo sviluppo delle imprese. Il primo capitolo della sezione (capitolo III) analizza la tematica del corpo nell'opera di Vico e la rilevanza delle imprese in relazione a questo tema, passando poi a comprendere come questo sia una delle dimensioni strutturanti – quanto non messa in evidenza dalla trattatistica – della teoria delle imprese per concludere poi con un paragrafo che, se da un lato fornisce alcune conclusioni provvisorie, dall'altro prospetta una vicinanza con alcune teorie della moderna antropologia delle immagini.

Il capitolo successivo (capitolo IV) analizza la tematica dell'importanza della dimensione poetica e retorica nella teoria vichiana e in quella delle imprese. Il ruolo della metafora, in particolare, sarà il fondamentale elemento per connettere la filosofia vichiana alla letteratura impresistica. Il terzo paragrafo, anche in questo caso, funge da conclusione e propone alcuni paralleli tra la filosofia vichiana, le moderne teorie della metafora e gli studi intermediali per proporre un concetto di poesia al di fuori della sua dimensione letteraria.

Il capitolo finale (capitolo V) riflette sull'importanza della dimensione narrativa delle immagini sia nella filosofia di Vico che nella teoria delle immagini. A differenza dei due capitoli precedenti, gli ultimi due capitoli sono dedicati all'analisi delle modalità di narrativizzazione delle immagini simboliche nella trattatistica rinascimentale sulle imprese e sugli emblemi e nell'opera maggiore del Vico, la *Scienza Nuova*. Il tema del mito e della narrazione storica per immagini che esso fornisce costituisce, nel primo paragrafo del capitolo, la chiave ermeneutica per comprendere le altre sezioni, oltre che per mettere in risalto la fondamentale dimensione innovatrice della filosofia vichiana sotto il punto di vista della metodologia.

La compartimentazione di queste tematiche, che nella filosofia vichiana e nella letteratura emblematica sono difficilmente separabili, si è resa necessaria per motivi analitici. Alcune ripetizioni interne si sono pertanto imposte come inderogabili, sia per la presenza agglomerata di questi elementi all'interno di riflessioni unitarie sia per la possibilità di queste forme simboliche di proporre diverse significazioni a seconda del tipo di interrogazione posta. Si è cercato il più possibile di rispettare la concezione integrativa e unitaria delle tematiche approfondite, con la coscienza che il simbolo, quando lo si consideri etimologicamente nella sua forma di giunzione di due frammenti originariamente uniti, è tale quando non è diviso. Ove questo sia stato considerato altrimenti in questo studio, lo si è fatto tentando comunque di evidenziare la nostalgia per la mancanza di un alfabeto utopico come quello del *Giuoco delle perle di vetro*, ma anche di rispettare la necessaria imposizione di limitatezza che il linguaggio verbale trova al fondo della sua natura.

PARTE I

Capitolo I

“Questo eroismo da romanzieri”. Il rovescio delle forme rinascimentali e barocche nella nuova scienza di Vico

Il titolo del capitolo si riferisce a un importante passaggio della *Scienza Nuova* del 1725, in cui il Vico esplica la sua teoria delle imprese contrapponendola alla trattatistica rinascimentale e barocca, nonché a quella a lui contemporanea. Le due diverse concezioni del linguaggio simbolico dell'impresa sono condensabili nell'opposizione tra l'estrema raffinatezza dell'impresa della prima modernità e l'estrema naturalità e rozzezza di quella che Vico suppone essere al centro del linguaggio della prima e della seconda età dell'uomo. Se, da una parte, i teorici dell'impresa si sono affaticati nel rintracciare in essa molteplici qualità espressive, retoriche, filosofiche e addirittura mistiche ed iniziatiche, il filosofo napoletano le riduce a una forma di comunicazione per immagini indicanti rapporti di potere all'interno della società feudale dei primordi.

Tuttavia, questa netta opposizione, questo rovesciamento dell'idea messa al centro dall'impresistica rinascimentale e barocca – ovvero che l'impresa sia il condensato delle capacità ingegnose dell'uomo, della sua riflessione filosofica, nonché l'apice e la vetta delle capacità linguistiche non divine – non vengono messi in opera in maniera dogmatica, seguendo la frontalità della separazione tra raffinatezza e primitività, tra complessità e naturalezza. Le imprese vichiane, diverse sotto molti punti di vista da quelle dei trattatisti del Cinquecento e del Seicento, si discostano da queste ultime non per il loro funzionamento semiotico: a differenziarle, semmai, è la manifesta mancanza di contenuti intellettuali o culturali all'interno di questo meccanismo di significazione. Le imprese dei primi bestioni, infatti, conservano e incapsulano le caratteristiche riconosciute nei vari trattati, in particolare la valenza del corpo dell'immagine, della matrice retorica che le informa, delle possibilità narrative dell'immagine dell'impresa. Questi tre aspetti, al centro dei seguenti paragrafi, trovano in questa sede testuale una prima presentazione complessiva. Il capitolo, infatti, intende fornire una panoramica d'insieme sul tema della concezione semiotica del linguaggio di Vico, sull'importanza della relazione tra immagine e parola in questa filosofia del linguaggio *ante litteram*, e sul legame storico e culturale delle idee vichiane con altri oggetti culturali inerenti al linguaggio simbolico presentato da Vico nella sua opera maggiore, in particolare la letteratura concernente i geroglifici, gli emblemi e, infine, le imprese. La prima sezione rifletterà sulla concezione semiotica o, seguendo le ricerche di Trabandt, “sematologica” del linguaggio nella *Scienza Nuova*, focalizzandosi sulla tripartizione dei linguaggi e

delle epoche (era degli dei, degli eroi e degli uomini; lingua dei geroglifici, delle imprese, dei caratteri “pistolari”) in quest’opera, sulla centralità del linguaggio impresistico in questa concezione e, infine, sulle maggiori novità filosofiche e linguistiche presentate dal filosofo napoletano, i “caratteri poetici” e gli “universali fantastici”. In queste pagine si noterà il ruolo centrale dell’immagine in questa filosofia dei segni e del linguaggio.

Nella seconda sezione, seguendo i risultati della prima partizione del capitolo, si indagheranno altri luoghi testuali vichiani al fine di riconoscere la presenza dell’immagine nel contesto storico e culturale vichiano e nelle sue opere. In particolare, verranno analizzate alcune metafore ricorrenti nella *Scienza Nuova* e in testi considerati minori o satellitari all’opera maggiore al fine di riconoscere la permeabilità del tema dell’immagine (iconica, metaforica, poetica) nelle riflessioni e nello stile vichiano. Inoltre, nel terzo sottoparagrafo, l’analisi verterà sulla presenza di dispositivi iconici e iconotestuali all’interno della *Scienza Nuova*, come il ritratto vichiano ad opera di Francesco Sesone, la *Dipintura allegorica* preposta al frontespizio, l’impresa con il motto IGNOTA LATEBAT nel frontespizio dell’edizione del 1744 e la tavola cronologica presente nelle ultime due edizioni.

1. La lingua e le immagini in Vico

Nella *Scienza nuova prima*, se non nelle materie, errò certamente nell'ordine, perché trattò de' principi dell'idee diversamente da' principi delle lingue, ch'erano per natura tra loro uniti, e pur divisamente dagli uni e dagli altri ragionò del metodo con cui si conducevano le materie di questa Scienza, le quali, con altro metodo, dovevano fil filo uscire da entrambi i detti principi, onde vi avvennero molti errori nell'ordine.²⁶

Nell'*Aggiunta fatta dal Vico alla sua autobiografia* del 1731, il filosofo napoletano commenta così la maggior differenza fra la *Scienza Nuova* del 1725 e la *Scienza Nuova*²⁷ che era uscita dai torchi dello stampatore Felice Mosca l'anno precedente, ovvero la diversa organizzazione delle materie nelle due diverse stampe. Se la prima *Scienza Nuova*, infatti, si strutturava presentando i *Principi di questa scienza per l'idee* nel secondo libro e i *Principi di questa scienza per la parte delle lingue* nel terzo, la *Scienza Nuova* del 1730 (e quella del 1744) presenteranno il principio metafisico unitamente a quello linguistico. Questa trattazione simultanea dell'ideale e del linguistico confluirà infatti nel secondo libro della seconda e terza edizione dell'opera vichiana, intitolato *Della Sapienza Poetica* e diviso al suo interno nella *Metafisica poetica* e nella *Fisica Poetica*. Nella prima partizione, quella metafisica, la sezione della *Logica poetica*, in cui Vico tratta dell'origine del linguaggio nelle prime ere dell'umanità, riveste un ruolo fondamentale.

Il rimarco filologico-editoriale che Vico fa a sé stesso nelle pagine dell'autobiografia è, come avviene spesso nel pensatore napoletano, tutt'altro che un puntiglio biografico. Nell'affermare come la

²⁶ GIAMBATTISTA VICO, *Vita scritta da se medesimo*, introduzione e cura di Fabrizio Lomonaco, postfazione di Rosario Diana, contributo bibliografico di Salvatore Principe, Napoli, Diogene, 2012, p. 92

²⁷ Le citazioni dalla *Scienza Nuova*, in tutte le sue edizioni, si riferiscono all'edizione GIAMBATTISTA VICO, *La Scienza Nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di Manuela Sanna e Vincenzo Vitiello, Milano Bompiani, 2012. La preferenza di questa edizione rispetto alla celebre stampa della stessa opera nella collezione mondadoriana dei *Meridiani*, ovvero GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, a cura di Andrea Battistini, 2 voll., Milano, Mondadori, 1990, è dovuta alla maggior attinenza filologica e tipografica dell'edizione Bompiani (basata sull'edizione critica delle *Opere* del Vico, curata dal "Centro di studi vichiani", sezione napoletana dell'"Istituto per la storia della filosofia e della scienza in età moderna e contemporanea" del CNR, in particolare GIAMBATTISTA VICO, *La Scienza Nuova 1730*, a cura di Paolo Cristofolini e Manuela Sanna, Napoli, Alfredo Guida, 2004 e GIAMBATTISTA VICO, *La Scienza Nuova 1744*, a cura di Paolo Cristofolini e Manuela Sanna, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, già pronta durante l'edizione Bompiani) rispetto all'edizione Mondadori (che mantiene la paragrafatura e l'aspetto tipografico come stabilito dalle edizioni, celeberrime, GIAMBATTISTA VICO, *La Scienza Nuova prima con la polemica contro di "Atti degli Eruditi" di Lipsia*, in IDEM, *Opere*, vol. III, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1968 e GIAMBATTISTA VICO, *La scienza nuova giusta l'edizione del 1744 con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite e corredata di note storiche*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1911). La *Nota editoriale* dell'edizione Bompiani (pp. CLXXIX-CLXXX) stabilisce un nuovo ordine di paragrafi, pur mantenendo, per l'edizione del 1725, il testo stabilito dal Nicolini. Le citazioni dall'opera maggiore vichiana saranno abbreviate secondo il criterio seguente: indicazione della *Scienza Nuova* con la sigla S.N., indicazione dell'edizione in numero romano (1725 = I, 1730 = II, 1744 = III), paragrafo secondo i criteri ecdotici stabiliti dall'edizione curata da Sanna e Vitiello (soltanto per le edizioni del 1730 e del 1744), numero di pagina corrispondente all'edizione Bompiani.

Per quanto invece riguarda la trascrizione di opere cinque e seicentesche, si è proseguito sulla stessa linea di conservazione dell'aspetto grafico dei testi originali. Tranne nei casi in cui le citazioni provenissero da edizioni moderne opportunamente indicate in nota e per la distinzione di *u* e *v*, non sono state pertanto apportate modifiche di tipo ortografico, né a livello di interpunzione.

trattazione simultanea del pensiero e del linguaggio venisse a imporsi come una necessità nello sviluppo del suo pensiero, il Vico sembra indicare al lettore la centralità della questione linguistica all'interno del suo sistema filosofico, la sua non separabilità dall'aspetto più propriamente concettuale e metafisico dello stesso. La novità della scienza vichiana, sotto questo punto di vista, potrebbe pertanto ridursi alla proposizione di una scienza del linguaggio o, più precisamente, a una filosofia del linguaggio. Entrando però nella selva degli scritti vichiani, e in particolare nel "petit pandémonium"²⁸ della *Scienza Nuova*, la filosofia del linguaggio così ipotizzata pare invece rimandare a una scienza dei segni, ad una semiotica diacronica ad alta percentuale iconica o, nella definizione della *Scienza Nuova* come "scienza nuova dei segni antichi" fornita da Trabant, una "sematologia".²⁹

Gran parte delle riflessioni che Vico sviluppa nei paragrafi della *Logica poetica* e, ancora prima, nel libro dei *Principi di questa scienza per la parte delle lingue*, sembrano, infatti, raccogliersi intorno al nucleo di un linguaggio che ricorda quello che Umberto Eco definisce un "codice",³⁰ ovvero un'istanza significativa che passa per un canale semiotico non necessariamente strutturato intorno a un nucleo verbale: "Un codice è una maniera di modellare il mondo: il verbale e il linguistico sono sistemi di modellizzazione primaria, mentre sistemi di modellizzazione secondaria sono tutte le altre strutture culturali, dalla mitologia all'arte".³¹ Nel caso specifico vichiano, il sistema di modellizzazione primario è rappresentato dalla convergenza del sistema linguistico e di quello iconico, prima ancora che di quello verbale. La *Scienza Nuova*, infatti, presenta un'interpretazione della "lingua" dei primi uomini estremamente allargata che va dai gesti alle immagini, dalle parole e dai canti alle azioni belliche, ai gesti e ai cenni.

L'importante studio di Cantelli ha fatto chiarezza su questo aspetto così centrale della filosofia vichiana. Partendo dall'analisi aristotelica del linguaggio inteso, nel *De interpretatione*,³² come espressione delle affezioni dell'anima e non delle cose stesse, e riconoscendo in questa interpretazione "l'asimmetria che Aristotele stabilisce fra il rapporto che l'anima ha con gli oggetti, da un lato, e i

²⁸ JULES MICHELET, *Histoire Romaine*, Paris, Hachette, 1831, p. 5

²⁹ Il riferimento è, come accennato in sede introduttiva, a JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs. A Study of Sematology*, cit.

³⁰ UMBERTO ECO, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1984, pp. 160-187 in JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs. A Study of Sematology*, cit., p. 27

³¹ UMBERTO ECO, *Semiotics and the Philosophy of Language*, cit., p. 186: "A code is a way of modeling the world: verbal languages are primary modeling systems, whereas secondary modeling systems are all the other cultural structures, from mythology to art"

³² Aristotele, *De interpretatione*, VI, 16a (edizione moderna di riferimento ARISTOTELE, *Organon*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET, 1996, vol. 1, p. 57): "Or dunque i suoni della voce sono simboli delle affezioni che hanno luogo nell'anima, e le lettere scritte sono simboli dei suoni della voce. Allo stesso modo poi che le lettere non sono le medesime per tutti, così neppure i suoni sono i medesimi; tuttavia suoni e lettere risultano segni, anzitutto delle affezioni dell'anima, che sono le medesime per tutti e costituiscono le immagini di oggetti già identici"

segni linguistici, le voci, dall'altro",³³ lo studioso afferma come il Vico abbia tentato un appianamento di questa differenza. Per Aristotele "le immagini che l'anima ha degli oggetti sono simili [...] agli oggetti dei quali riproducono fedelmente la forma, secondo una relazione che è per natura; i segni, le voci del linguaggio, non hanno invece alcun rapporto di somiglianza né con le affezioni dell'anima (immagini) né con gli oggetti dei quali le affezioni dell'anima sono i corrispondenti".³⁴ In Vico, invece, i segni linguistici sono, senza mediazioni, le dirette immagini che si imprime nell'anima. Il rapporto tra impressione e traduzione simbolica, tra natura e convenzione, viene da Vico risolto sul piano dell'immagine e della somiglianza, in modo tale che "il simbolo deve essere omogeneo con l'affezione dell'anima che esso rappresenta, non una voce, ma esso stesso un'immagine, o la stessa immagine presente alla mente o una sua replica del tutto simile, anche essa, come la prima, presente nella mente".³⁵ Utilizzando le categorie di Wunenburger, è possibile notare come questa concezione semiotica del linguaggio vichiano copra il campo delle tre significazioni possibili del termine e del concetto di "immagine":

A un primo livello semantico, l'immagine è considerata una rappresentazione sensibile che ingloba tutte le impressioni percettive [...]. A livello opposto, l'immagine, soprattutto nella tradizione empirista, che presuppone che tutti i contenuti intellettuali derivino dall'esperienza empirica, tende a comprendere anche le rappresentazioni, più astratte, delle idee. I due termini di immagine e idea sono spesso intercambiabili nell'empirismo del XVIII secolo, secondo il quale nessuna rappresentazione, anche nella sfera spirituale, potrebbe essere spogliata dagli elementi visivi. [...] A livello intermedio tra i due suddetti usi, è possibile circoscrivere il termine immagine a un'idea di rappresentazione la cui percezione perduri in assenza d'intuizione e dia luogo a procedimenti mnestici, per fissarla con la memoria, o immaginativi, per rielaborarla con l'immaginazione. L'immagine prende allora posto in uno svolgimento nozionale che la oppone da un lato alla percezione, in quanto contatto effettivo con una realtà presente, dall'altro al concetto, fonte detemoralizzante depurata di ogni elemento empirico.³⁶

L'ampio spettro di significato dato al termine "immagine" è direttamente proporzionale alla dilatazione del rapporto tra segno e linguaggio, tra espressione e semiosi. "Può darsi che, così facendo, Vico estenda troppo la nozione di linguaggio, ma non c'è dubbio che, estendendola in tal modo, faciliti la comprensione del linguaggio articolato considerandolo come una semplice parte di un più vasto atteggiamento simbolico caratteristico dell'uomo".³⁷

Il tema delle immagini in relazione al linguaggio, all'interno di questo atteggiamento simbolico, viene a essere chiarito dalla storia editoriale dell'opera maggiore del Vico. Secondo la dichiarazione del filosofo, tra la *Scienza Nuova prima* e quella del 1730 o del 1744 "è stato da noi lasciato interno il Libro prima stampato per tre luoghi".³⁸ Questi luoghi sono: l'origine delle imprese pubbliche e delle

³³ GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo, linguaggio. Saggio sull'interpretazione vichiana del mito*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 22

³⁴ Ivi, p. 22

³⁵ Ivi, p. 23

³⁶ JEAN-JAQUES WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 11-12

³⁷ GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo, linguaggio*, cit., p. 90

³⁸ S.N. II, § XII, p. 362.

imprese militari (ovvero la scienza del blasone e dell'araldica), la scoperta della nascita simultanea della lingua della scrittura e l'idea del vocabolario mentale comune a tutte le lingue articolate.³⁹ Come ricorda Battistini, il primo luogo crea le condizioni di possibilità per gli altri due: "L'impresa è per l'appunto un linguaggio muto affidato a un segno grafico che, per essere legato con «naturali rapporti» all'idea che vuole significare, appartiene a un lessico universale comune a tutte le genti".⁴⁰

Le immagini – e le immagini simboliche delle imprese in particolare – vengono messe al centro dell'analisi vichiana e della struttura della sua nuova opera per il loro statuto semiotico di segni grafici, iconici e linguistici *lato sensu*. La descrizione simultanea del linguaggio e della scrittura, la tripartizione delle epoche umane in età degli dèi, degli eroi e degli uomini, con il corrispettivo richiamo alla tripartizione delle lingue in lingua geroglifica, eroica, pistolare, e la concezione di un principio linguistico che segua le direttive della "Storia Ideale Eterna",⁴¹ intreccia il principio iconico della filosofia dei segni vichiana a diverse altre possibilità semiotiche. Una netta divisione tra immagine in senso moderno, "wunenburgeriano", non può infatti essere concepibile in una prospettiva rovesciata⁴² come quella di Vico. Questa, invece di presentare le scoperte della nuova disciplina, si propone di rintracciare nelle "TENEBRE NEL FONDO DELLA DIPINTURA"⁴³ la materia della propria scienza, in un cortocircuito tra metodo e oggetto della scienza di particolare rilievo:

per sì fatto immenso oceano di dubbiezze, appare questa sola picciola terra dove si possa fermare il piede: che i di lui principi si debbono ritrovare dentro la natura della nostra mente umana e nella forza del nostro intendere, innalzando la metafisica dell'umana mente – finora contemplata dall'uom particolare per condurla a Dio com'eterna verità, che è la teoretica universalissima della divina filosofia – a contemplare il senso comune del genere umano come una verita mente umana delle nazioni⁴⁴.

³⁹ Per lo studio delle concordanze e dei riferimenti intratestuali fra la prima versione dell'opera vichiana e le successive edizioni, oltre che per uno studio sistematico della presenza di temi, lemmi e variazioni all'interno della *Scienza Nuova* sono fondamentali le opere di ALDO DURO, *Concordanze e indici di frequenza dei Principj di una scienza nuova – 1725 di Giambattista Vico*, vol. II, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981 e GIAMBATTISTA VICO, *Principj di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni. Concordanze e indici di frequenza dell'edizione Napoli 1744*, a cura di Marco Veneziani, Firenze, Olschki, 1997

⁴⁰ ANDREA BATTISTINI, *Scrivere per immagini: scienza dei segni e imprese araldiche* in IDEM, *Vico tra antichi e moderni*, cit. p. 134

⁴¹ S.N. III, § 414, p. 1169

⁴² Il riferimento alla prospettiva rovesciata delle icone è tratto da PAVEL FLORENKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 2021

⁴³ S.N. III, § 35, p. 814

⁴⁴ S.N. I, p. 66

Il tentativo vichiano di conciliare *verum* e *factum*, *verum* e *certum*,⁴⁵ ossia di coniugare filosofia e filologia,⁴⁶ è alla base di questa non conciliante posizione nel rispetto del tema dell'immagine e del segno in generale. Se infatti, da un lato, “i filosofi han meditato sulla natura umana incivilita già dalle religioni e dalle leggi, dalle quali, e non d'altronde, essi erano provenuti filosofi, e non meditarono sulla natura umana, dalla quale eran provenute le religioni e le leggi”, i filologi, dall'altro, “per lo comun fato dell'antichità, che, col troppo allontanarsi da noi, si fa perdere di veduta, ne han tramandato le tradizioni volgari così svisate, lacere e sparte che, se non si restituisce loro il proprio aspetto, non se ne ricompongono i brani e non si allogano a'luoghi loro, a chi vi mediti sopra con alquanto di serietà sembra essere stato affatto impossibile aver potute esse nascere tali”.⁴⁷ La nuova scienza che Vico prova a stabilire e fondare si forma intorno al nodo problematico del segno antico, dell'immagine primordiale che, in quanto tale, enuclea le differenti sfaccettature semiotiche, filosofiche e antropologiche che la riflessione filosofica chiarirà in rapporto a uno stato successivo dell'umanità, quando cioè la razionalità avrà preso il sopravvento sulla componente corporea e immaginativa. Se, quindi, l'oggetto della nuova scienza è la tenebra dalla quale essa emerge, è la poetica dell'emersione ad essere valevole di ricerca per Vico, la stratificazione per cui, da un livello bassissimo di umanità, si arriverà a una completa e “raffinata” compilazione filosofica. Quello che, pertanto, sembra possibile chiarire e rintracciare è la presenza e la ricorrenza di forme e di espressioni che dell'immagine colmino lo spettro. Si propone, quindi, una comparazione dei *loci* vichiani in cui la tematica dell'immagine, così centrale per il suo sistema filosofico e per la sua concezione dei sistemi di comunicazione, venga a prendere un ruolo centrale e cardinale.

Seguendo le piste vichiane presentate tramite gli indizi rintracciati in sede autobiografica, ponendo al centro, cioè, la necessaria interrelazione tra pensiero e linguaggio e la fondamentale posizione che la teoria delle imprese e del linguaggio iconico dei geroglifici viene a prendere nello scacchiere della riflessione vichiana durante gli anni, si presenteranno, in maniera comparativa e contrastiva, i momenti in cui, nelle varie edizioni della *Scienza Nuova*, Vico enuncia la sua teoria del linguaggio non-verbale. In particolare, verranno prese in esame le teorie riguardanti le tre lingue dell'umanità e la loro nascita problematicamente contemporanea, la figura centrale del linguaggio per immagini

⁴⁵ Il tema della congiunzione del principio del *verum* e del *factum* (in GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Itolorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, Napoli, Ex typographia Felicis Mosca, 1710, in questa sede citato dall'edizione GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Itolorum sapientia* in IDEM, *Metafisica e metodo*, a cura di Claudio Faschilli, Ciro Greco, Andrea Murari, Milano, Bompiani, 2008, considerato più aggiornato del pur fondamentale GIAMBATTISTA VICO, *Opere filosofiche*, introduzione di Nicola Badaloni, testi, versioni e note a cura di Paolo Cristofolini, Firenze, Sansoni, 1971) e poi del *verum* e del *certum* (operato in GIAMBATTISTA VICO, *Il diritto universale* in IDEM, *Opere giuridiche*, a cura di Paolo Cristofolini, Firenze, Sansoni, 1974, in particolare nella sezione *De constantia iurisprudentiis*, p. 36) è al centro delle analisi di ANDREA SANGIACOMO, *Teoria del silenzio*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 72

⁴⁶ Questa operazione porta, nelle parole dell'autore, a inaugurare una nuova prospettiva scientifica: “Nova scientia tentaur” (GIAMBATTISTA VICO, *Il diritto universale*, cit., p. 121)

⁴⁷ S.N. I, pp. 52-53

“viventi”, il re di Scizia Idantura e, infine, la teoria, ritenuta da Vico come la maggior scoperta della sua filosofia, dei caratteri poetici o degli universali fantastici, vero e proprio conglomerato di relazioni tra pensiero e immagine, tra linguaggio e segno visivo, tra idea e lingua.

I tre linguaggi dei geroglifici, delle imprese e dei “parlari convenuti”, verranno presentati nella loro molteplice *facies*, in una comparazione che tenterà di mettere in mostra le variazioni sullo stesso tema che Vico attua in sede di teoria dei segni e delle immagini. Questo esercizio apparentemente compilativo rivela la sua indubbia necessità per la comprensione del ruolo del segno iconico nella *Scienza Nuova*, nonché per la formulazione di una possibile comparazione tra la concezione semiotica vichiana e il sistema iconico e grafico dell’emblematica rinascimentale e barocca. Questa rassegna di *loci* vichiani, inoltre, servirà da regesto testuale cui attingere per la comparazione con i trattati di emblemi, imprese e geroglifici che si attuerà nei capitoli centrali di questo saggio.

a. Le tre epoche e le tre lingue dell’umanità: geroglifici, imprese, lingua pistolare

Il punto d’avvio della riflessione vichiana sull’origine del linguaggio e sulla modellazione della storia dell’umanità intorno ad un paradigma triadico (che tanta parte giocò nella recezione del Vico come precursore di Hegel),⁴⁸ è da ritrovarsi nella ripetuta utilizzazione di un modello di pensiero che proviene dall’antico Egitto: la tripartizione delle ere e delle lingue dell’umanità. Questo principio aveva già strutturato il *Diritto Universale*, riconosciuto predecessore della *Scienza Nuova*. Nel capitolo XXXI della seconda parte dell’opera giuridica, il *De constantia philologiae*, la separazione della storia in tre parti è opposta a un sistema quaternario che vede l’approssimarsi dell’era dei pastori, degli agricoltori, dei cacciatori e infine dei guerrieri. Su basi filologiche Vico sconfessa l’ordine tramandato, facendo precedere l’agricoltura alla pastorizia e, infine, propone la famosa tripartizione: “Risponde invece totalmente a verità la celebre distribuzione in età degli Egizi, i quali ne distinguono tre; la prima è l’età dei regni divini, la seconda dei regni eroici o degli ottimati, la terza l’età umana, è quella delle monarchie, o finalmente delle repubbliche libere”.⁴⁹ L’opera maggiore si basa su questa concezione, strutturandosi intorno a questo sistema.

Le varie edizioni della *Scienza Nuova*, infatti, presentano ripetutamente questo pattern, e le enunciazioni introduttive a riguardo si ripetono in maniera molto simile fra di loro. Nel quinto e ultimo libro della *Scienza Nuova* del 1725, quasi a ricapitolazione del lungo percorso dentro la selva

⁴⁸ BENEDETTO CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1911

⁴⁹ GIAMBATTISTA VICO, *De constantia philologiae* in *Il diritto universale*, cit., p. 681: “Tota vero illa aegyptiorum distributio, a quibus tres mundi aetates factae, deorum, heroum, hominum; ut prima aetas regna divina; secunda heroica sive optimatum; tertia humana, nempe monarchica aut tandem libera” (il testo italiano è a p. 680)

delle origini compiuto dal filosofo, al capo secondo, Vico presenta le *Due antichità egiziane che si trovano principi di questa scienza*. La prima riguarda “la divisione di tutti i tempi scorsi loro dinanzi in tre età: la prima degli dèi, la seconda degli eroi, la terza degli uomini”,⁵⁰ mentre la seconda

è un'altra divisione di lingue [...] le quali si parlarono dal principio del mondo insino a' loro ultimi tempi. La prima per geroglifici o caratteri sacri, cioè una lingua degli dèi, che Omero narra più antica della sua, con la qual lingua divina spiegavano tutte le cose umane [...]. La seconda simbolica o per imprese, quale appunto abbiam veduto l'eroica ovvero la lingua delle armi. La terza epistolica, ovvero per lettere volgari e par parlari convenuti per gli ultimi loro usi presenti della vita.⁵¹

Nelle edizioni successiva, la stessa affermazione viene ripetuta, ma questa volta in sede incipitaria, occupando la ventiseiesima (ventottesima per l'edizione del 1744) *Dignità* – ovvero la serie di assiomi che preparano il tessuto metodologico della nuova scienza – del primo libro. La formulazione è pressoché identica:

Ci sono pur giunti *due gran rottami dell'Egiziane Antichità*; delle quali una è che, riducevano *tutto il tempo del Mondo* scorso loro dinanzi a *tre Età*, che furono *Età degli Dèi, Età degli Uomini, Età degli huomini*; l'altra che per tutte *queste tre Età* si fussero parlate *tre Lingue*, nell'ordine, *corrispondenti* alle dette *tre Età*, che furono la *lingua geroglifica*, o *sagra*, ovvero *divina*, la *lingua simbolica*, qual è l'*Eroica* per *somiglianza*, e la *pistolare*, o sia la *volgare* degli huomini per *segno convenuti* da comunicare le *volgari bisogne* della vita.⁵²

Nella seconda e terza edizione, questa dignità è già preannunciata nella *Spiegazione della dipintura proposta al frontespizio*, per l'esattezza in chiusura della descrizione dell'immagine allegorica. In qualche modo, questo rottame della sapienza egiziana si presta a una formalizzazione del pensiero vichiano, ponendosi come una matrice filosofica, oltre che organizzativa, della storia del genere umano e della nuova scienza che si occupa di esso. In entrambe le riproposizioni di questa doppia tripartizione, Vico stabilisce la simmetria tra età, lingue e diritto, tra *fas* e *ius*:⁵³ nella prima età la lingua geroglifica presiede il governo monarchico, nella seconda età la lingua simbolica conserva le grandi aristocrazie eroiche mentre nella terza età i linguaggi convenuti dispiegano la possibilità repubblicana del genere umano. Nel secondo libro della *Scienza Nuova* del 1725 l'esplicitazione di questa simmetria è enunciata in maniera estremamente chiara:

Così, nelle persone de' monarchi si unirono gli antichissimi auspici [...], si unirono i nomi delle nazioni (che è la «gloria dell'imprese»), e, per gli auspici e i nomi, in loro si unì il sommo imperio dell'armi, con le quali essi difendono le proprie religioni e le proprie leggi [...]. E la signoria della lingua delle prime genti per geroglifici si conservò intiera così appo i popoli liberi in adunanza, come appresso i monarchi ristretta ad una certa lingua d'armi, con la qual lingua le nazioni comunicassero tra loro nelle guerre, nell'allianze, né commerci: la quale qui appresso si ritrova il principio della scienza del blasone, e la stessa si ritrova il principio della scienza delle medaglie. Che è a profonda ragione onde, nelle nazioni già fornite di lingue convenute, i governi mutar si possono di monarchici in popolari ed a roverscio; ma nella storia certa di tutti i

⁵⁰ S.N. I, p. 278

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² S.N. II, §§ 143-144, pp. 455; S.N. III, § 83, p. 867

⁵³ La distinzione tra *fas* e *ius* è articolata in GIAMBATTISTA VICO, *Il diritto universale*, cit. pp. 63, 101 e analizzata criticamente da ANDREA SANGIACOMO, *Teoria del silenzio*, cit. pp. 69-88 e FRANCESCO VALAGUSSA, *La scienza incerta. Vico nel Novecento*, Roma, Inschibboleth edizioni, 2015, pp. 37-58

tempi di tutte le nazioni non mai si legge che, in tempi umani e colti, alcun de du' stati si sia cangiato in aristocratico.⁵⁴

Più che pensare a una serie di fratture o di emersioni immediate di queste tre età, Vico lascia intendere una sorta di progressione, una sorta di rotazione e di attualizzazione progressiva dei vari principi che si compenetrano sul quadrante della storia umana.⁵⁵ Queste affermazioni sono interpretabili nei seguenti passi della *Scienza nuova* del 1725 e nelle edizioni seguenti: “La qual divisione di lingue risponde a quella delle età a livello così nelle parti come nell’ordine; e la stessa va di seguito a quella degli tre diritti delle genti”,⁵⁶ “Queste son’ appunto *le tre lingue*, che pur gli *Egizi* dissero, essersi parlate nel loro Mondo, *corrispondenti* a livello, così nel *numero*, come nell’*ordine* alle *tre età*, che corsero loro dinanzi”.⁵⁷ La corrispondenza tra lingue, epoche e diritto, la loro inestricabile contiguità e la loro intersezione, nonché la loro gradazione progressivamente maggiore a seconda della posizione delle epoche all’inizio o al culmine della parabola di sviluppo dell’epoca umana, è una delle grandi scoperte vichiane, reclamata fortemente già nella *Spiegazione della Dipintura* con queste parole:

Però qui si danno gli *schiariti Principj* come *delle Lingue*, così *delle Lettere*; d’intorno alle quali ha finora la *Filologia* disperato: e se ne darà un *saggio* delle *stravaganti, e mostruose oppenioni*, che se ne sono finor’avute. L’infelice cagione di tal’effetto si osserverà, ch’i *Filologi* han creduto nelle nazioni esser nate *prima* le *Lingue*, dappoi le *Lettere*; quando, com’abbiamo qui leggiermente accennato, e pienamente si pruoverà in *questi Libri*, nacquero esse *gemelle*, e caminarono del pari in tutte e tre *le loro spezie* le *lettere* con le *lingue*.⁵⁸

Prima di analizzare nel dettaglio la conformazione di questi linguaggi, le loro caratteristiche e le loro mutazioni, è necessario premettere in quale modo Vico stabilisca i gradi della progressione tra lingue ed epoche, ovvero quali siano le direttive per cui la gradazione maggiore del linguaggio pistolare o di quello eroico si verifichi dopo la presenza di quello sacro o geroglifico.

Questa modalità segue il principio (o la costante) della maggior corporeità e della minor astrazione: i primi linguaggi sono i meno astratti, i più legati alla dimensione fisica ed emotiva dei primi uomini. In termini vichiani “*tutte le nazioni prima parlarono scrivendo, e poi con voci articolate*”⁵⁹ dove, riconosciuta l’ambiguità semantica del verbo “parlare” (inteso da Vico come sinonimo di “comunicare” o, secondo la teoria sematologica di Trabant “esprimere un’istanza semiotica”),⁶⁰ la maggior corporeità della scrittura è premessa alla volatilità del linguaggio vocale e fonico. In un passaggio di poco successivo, parlando di “tre incontrastabili verità” dimostrate dalla nuova scienza, Vico chiarifica ancora di più questo principio, creando una stratificazione storica all’interno del

⁵⁴ S.N. I, pp. 92-93

⁵⁵ L’ipotesi di interpretare la *Scienza Nuova* come un quadrante in cui la rotazione di quattro epoche (la pre-umana, la bestiale, l’eroica e l’umana) è di MARIO PAPINI, *Il geroglifico della storia*, cit.

⁵⁶ S.N. I, p. 278

⁵⁷ S.N. II, § 67, p. 388

⁵⁸ S.N. III, § 29, p. 809

⁵⁹ S.N. II, § 212, p. 522

⁶⁰ JÜRGEN TRABANT, *Vico’s New Science of Ancient Signs*, cit., p. 12

campo della scrittura: “*la prima* [incontrastabile verità] che, dimostrato, le *prime nazioni* gentili tutte essere state *mutole* ne’ lor’ incominciamenti, dovettero lasciar le loro *memorie* con *segni scolpiti* prima, e poi *dipinti*”.⁶¹ La corporeità della scrittura si divide, quindi, in segni scolpiti e in segni dipinti, essendo la pittura più astratta, nella sua dimensione bidimensionale, della scultura.⁶² Il principio della materialità e della non astrattezza del linguaggio primordiale, la sua essenziale dimensione disarticolata e non vocale (o, se vocale, priva di qualsiasi forma di corrispondenza tra aspetto fonico e aspetto rappresentativo del parlato) guida il discorso vichiano nella storia dell’evoluzione della lingua e dello sviluppo del genere umano:

la lingua degli Dei fu quasi tutta *muta*, pochissima *articolata*: la lingua degli Eroi mescolata egualmente e di *articolata*, e di *muta*; e ‘n conseguenza di parlar volgari, e di caratteri eroici, co’ quali scrivevano gli Eroi, che σήματα dice Omero: la *Lingua degli uomini* quasi tutta *articolata*, e pochissima *muta*; perocchè non vi ha lingua volgare cotanto copiosa, ove non sieno più le cose, che le sue voci.⁶³

Geroglifici, imprese e parlar convenuti si dispongono, nel piano vichiano, secondo queste direttive, e il discorso sull’immagine in relazione al linguaggio viene ad essere essenzialmente legato a questa tripartizione. La prima lingua è quella dei geroglifici ovvero, secondo etimologia, delle lettere sacre (ερός, hieròs, sacro, e γλύφω, glýphō, incidere).

Nel capo XXIII della *Scienza Nuova* prima, l’etimologia viene onorata come segue: “[...] non possono gli uomini avere in nazione convenuto se non saranno convenuti in un pensiero comune di una qualche divinità. Onde dovettero le lingue necessariamente incominciare appo tutte le nazioni di una specie divina”.⁶⁴ Il principio metafisico che struttura il principio del linguaggio (e che, in più luoghi, è riconosciuto da Vico come l’errore filosofico di Selden e Pufendorf), che rende cioè dipendente il linguaggio dalla religione e dall’idolatria, è forse il maggiore esempio della coniugazione di filosofia e filologia da parte di Vico, nonché il riconoscimento della necessità della Provvidenza per la storia ideale eterna. I caratteri geroglifici, oltre a riflettere questa concezione antropologica e religiosa della comunicazione umana (concezione giunta al termine di un lungo percorso filosofico che “troppo ci ha costato di aspra meditazione”⁶⁵ e che oppone Vico alle grandi riflessioni platoniche del *Cratilo*),⁶⁶ sono descritti da Vico in maniera estremamente complessa. I primi uomini, per Vico, esprimevano “l’idee delle cose per *caratteri fantastici* di sostanze animate,

⁶¹ S.N. II, § 216, p. 527

⁶² Conferme e applicazioni di questa concezione si possono trovare negli studi classici di ANDRE CHASTEL, *Il gesto nell’arte*, Roma-Bari, Laterza, 2007

⁶³ S.N. III, § 184, p. 958

⁶⁴ S.N. I, p. 221

⁶⁵ *Ibidem*

⁶⁶ Il rapporto tra Vico e Platone sul campo dell’etimologia è il centro del volume di MARIO PAPINI, *Arbor humanae linguae. L’etimologico di Giambattista Vico come chiave ermeneutica della storia del mondo*, Bologna, Cappelli, 1984 e dello studio di GIUSEPPE ARMOGIDA, *Il corpo risonante della parola. Platone, Vico e Nietzsche*, «Intersezioni. Rivista di storia delle idee», 3 (2018), pp. 361-378

e *mutoli* [si spiegavano] con *atti*, o *corpi*, ch'avessero naturali rapporti all'idee".⁶⁷ Per esemplificare questo linguaggio, Vico porta l'esempio della significazione dell'"anno" tramite il gesto del falciare. Non avendo alcuna capacità di astrazione, e dunque non essendo in grado di concepire l'anno come il rivolgimento della terra in un'orbita solare o zodiacale, i primi uomini di Vico legano l'esperienza dell'anno al raccolto del grano che, appunto, viene falciato ogni anno. Il legame tra scorrere del tempo e falce che taglia il grano si cristallizza nel gesto geroglifico che, metaforicamente, condensa l'esperienza e l'espressione della stessa in un atto muto eseguito da un corpo. Questo è un atto mimetico, naturale e quindi non convenzionale (questo il significato del sintagma "naturale rapport[o] all'idee").

Nella *Scienza Nuova* del 1730, il concetto è ribadito come segue: "tal prima lingua ne' primi *tempi mutoli* delle nazioni, come si è detto nelle *Degnità*, dovette comunicarsi con *cenni*, o *atti*, o *cose*, ch'avessero naturali rapporti all'idee".⁶⁸ Ancora una volta le caratteristiche del geroglifico si concentrano intorno al nucleo della non articolazione fonica ("mutoli"), alla somiglianza con le idee che intendono rappresentare (in cui la precedenza dell'immagine mentale come principio del linguaggio è indicata da Vico con un riferimento a un passo di Strabone)⁶⁹ e nell'energia del movimento o nell'*enàrgeia* della rappresentazione (i segni sono talmente simili alla loro referenza reale che si identificano con essi). Il linguaggio dei geroglifici è il linguaggio del corpo, un linguaggio cosale e non convenzionale, talmente naturale da essere definito da Vico come fatto di "parole reali".⁷⁰ Tutto il principio del corpo e dell'affetto risiede, nella mentalità primitiva, nella rispondenza fra divinità della natura ed espressione, tramite la natura stessa, di questa divinità. La problematica distanza da quei tempi è il principale ostacolo alla comprensione di questo tipo particolare di linguaggio:

*e si fanno di tutta la Natura un vasto corpo animato, che senta passioni, ed affetti, conforme nelle Degnità anco si è divisato. Ma siccome ora per la natura delle nostre umane menti troppo ritirata da' sensi nel medesimo volgo con le tante astrazioni, di quante sono piene le Lingue con tanti vocaboli astratti, e di troppo assottigliata con l'arte dello scrivere, e quasi spiritualezzata con la pratica de' numeri [...] ci è naturalmente negato di poter formare la vasta immagine di cotal Donna, che dicono Natura Simpatetica [...]; così ora ci è naturalmente negato di poter'entrare nella vasta Immaginativa di que' primi uomini, le menti de' quali [...] erano tutte immerse ne' sensi.*⁷¹

La materialità del geroglifico, a differenza della separazione astratta del linguaggio convenzionale, nonché la sua non articolazione verbale e fonica, equipara il gesto o il corpo a espressione del divino

⁶⁷ S.N. III, § 169, p. 945

⁶⁸ S.N. II, § 203, p. 513

⁶⁹ *Ibidem*: "Logica vien detta dalla voce λόγος, che prima, e propriamente significò favola, che in Italiano fu trasportata, favella; e si disse anco μῦθος, onde vien' a' latini mutus, la quale in questi tempi mutoli nacque mentale, che in un luogo d'oro dice Strabone, esser stata prima della vocale, o sia favella articolata: onde λόγος significa e idea, e parola, e sermone"

⁷⁰ S.N. III, § 173, p. 948

⁷¹ S.N. III, § 141, p. 919

presente nel mondo. Questo fatto è esplicitato nel capo seguente dello stesso libro: “le cose necessarie o utili al genere umano, per ciò che ragionammo qui sopra della poesia divina, credettero essere sostanze, o sostanze animate e divine [...]. Sopra la quale falsa ipotesi o credenza può essere vera quella tradizione dalla quale comunemente pur fanno menzione i filologi; che i primi parlari significano per natura”.⁷² I primi uomini immaginano, nelle cose, la presenza divina nel mondo, in una concezione animista che permette lo scambio interlocutorio tra divinità e uomo per il mezzo della mimesi e della riproposizione dello stesso geroglifico in forma reale o corporea. In questo senso il linguaggio iconico e geroglifico delle prime comunità umane “nasce come immagine e imitazione, ma non come imitazione di ciò che è, ma di ciò che si fantastica che sia. [...] Il linguaggio delle origini è imitazione della natura, ma della natura quale potevano immaginarla e fantasticarla i primi uomini, un essere animato, nelle cui membra fluiva quella stessa forza che sentivano scorrere nel proprio corpo”.⁷³

È importante sottolineare che la concezione che si è definita “animista” sia basata su un nesso metaforico tra realtà conosciuta (in primo luogo il proprio corpo) e realtà non conosciuta che Vico esplica nella prima *Degnità*: “ove gli huomini delle cose *lontane*, e *sconosciute* non possano fare *niuna idea*, le stimano dalle cose loro *conosciute*, *presenti*”. Il fatto che il tuono venga interpretato come un brontolio dello stomaco del cielo è forse l’esempio più eclatante di questa concezione:

perchè in tal caso la *natura della mente umana* porta, ch’*ella attribuisca all’effetto la sua natura*, come si è detto nelle *Degnità*; e la natura loro era in tale stato d’*Uomini tutti robuste forze di corpo*, che *urlando*, *brontolando* spiegavano le loro *violentissime passioni*; si finsero il *Cielo* esser’ un gran *Corpo animato*, che per tal’aspetto chiamarono GIOVE, *il primo Dio delle Genti dette Maggiori*.⁷⁴

L’equiparazione tra uomo e natura su base metaforica, la concezione della natura come un corpo umano ingigantito e, viceversa, del gesto come “riproduzione in scala” del fenomeno naturale considerato divino (il gesto di falciare, ad esempio, rimanda al ciclo delle messi ma anche, teologicamente, a Saturno)⁷⁵ crea un rapporto osmotico tra corpi umani e naturali. Stefania Sini ha ben evidenziato questo scambio: “Attraverso le «parole reali» e i «caratteri incisi» sulla terra l’uomo anima i fenomeni e l’ambiente che lo circonda, imita sé stesso nell’oggettualità, la assimila a sé, e le conferisce senso [...]. Con la danza e con il gesto imitativo (i «cenni») l’uomo imita col suo corpo i fenomeni naturali, dai quali si anima e si dà senso”.⁷⁶

⁷² S.N. I, p. 223

⁷³ GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo, linguaggio*, cit., p. 38

⁷⁴ S.N. III, § 140, p. 918. Questo passaggio della *Scienza Nuova* è al centro dell’ipotesi culturale formulata da CARLO SINI, *E avvertirono il cielo. La nascita della cultura*, Milano, Jaca Book, 2020 nonché il centro dell’interpretazione originale di EDWARD W. SAID, *Vico e la disciplina dei corpi e dei testi* in IDEM, *Nel segno dell’esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, pp. 121-154

⁷⁵ S.N. III, § 52, p. 838

⁷⁶ STEFANIA SINI, *Figure vichiane*, cit., p. 224

Andrea Sangiacomo ha interpretato questa forma di linguaggio secondo le categorie della paura e del terrore. La prima forma di linguaggio nasce muta (ossia non articolata) perché, a livello sonoro, si identifica con il sentimento provato, con l'affezione creata dalla realtà: in questo caso con l'ammutolimento provocato dal terrore. Il primo suono dei bestioni è un lamento, l'espressione dell'angoscia di fronte al tuono che li atterrisce. Questa lettura del linguaggio dei bestioni come corrispettivo della paura creata dal tuono (una concezione meccanica, in cui ad un'azione corrisponde una reazione) è linguisticamente riportabile sotto la categoria del segnale. "Quel grido [di paura] non può diventare la parola per dirla [la paura], perché essendo tutt'uno con essa non può separarsene"⁷⁷ e le grida degli animali, così come quella dei bestioni "possono per lo più essere intesi come segnali. L'essenza dell'esser-segnale è cioè la chiusura a ogni alterità o ulteriorità, e quindi la totale sostituibilità con la cosa segnalata".⁷⁸

Lo stretto rapporto tra divinità e geroglifico, tra linguaggio del terrore e capacità di comprendere i segnali del divino mandato dagli dèi agli uomini è strettamente legato (in un momento cronologicamente e umanamente successivo alla prima evenienza del tuono) alla prima forma di governo delle prime civiltà. Come sempre in Vico, la riflessione sul linguaggio si riflette sulla riflessione politica, morale e sociale. La linguistica vichiana è essa stessa un'antropologia, una scienza dei segni umani in ogni loro manifestazione. Il fatto che l'umanità nasca nel momento in cui l'istanza semiotica viene inaugurata è molto evidente nella descrizione della dipintura allegorica nelle edizioni del 1730 e 1744:

TRA QUESTI LA MAGGIOR COMPARSA VI FA UN'ALTARE; perché 'l *Mondo Civile* cominciò appo tutti i popoli con le Religioni, come dianzi si è divisato alquanto, e più se ne diviserà quindi a poco. SULL'ALTARE A MAN DESTRA IL PRIMO A COMPARIRE È UN LITUO, o sia verga, con la quale gli *Auguri* prendevan gli *augurj*, et osservavan gli *auspicj*; il quale vuol dar'ad intendere la *Divinazione*; dalla qual' appo i *Gentili* tutti incominciarono le *prime divine cose*.⁷⁹

Gli àuguri, i sacerdoti depositari della saggezza e della comprensione degli auspici, sono i primi a utilizzare il linguaggio dei geroglifici. I sacerdoti, nella separazione del *templum* (dal greco τέμενος, separare), sono i primi a rompere l'unità pre-semiotica del reale; nel momento della creazione del luogo sacro ove prendere gli auspici, gli àuguri creano uno spazio di scissione tra realtà e significazione, tra corpo reale non significante e corpo reale inviato come messaggio divino. Questa vera e propria sematogenesi divina è alla base della prima strutturazione politica dell'umanità:

Perché finalmente ritruovammo che per quelle stesse naturali cagioni che fecero la lingua sacra per geroglifici o caratteri muti appo tutte le prime nazioni [...], di cui erano sapienti i soli nobili, ed era ignorata dal vulgo

⁷⁷ ANDREA SANGIACOMO, *Teoria del silenzio*, cit., p. 130

⁷⁸ Ivi, 132. Si veda, per ulteriori confronti, EUGÈNE BENVENISTE, *Comunicazione animale e linguaggio umano*, in IDEM, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 70-78

⁷⁹ S.N. III, §§ 7-8, pp.790-791

de' plebei – della qual lingua, creduta divina, furono dipendenze le prime antichissime leggi – naturalmente avvenne che nel primo mondo delle nazioni i primi governi furono tutti aristocratici, o sia di ordini di nobili.⁸⁰

I popoli primordiali, atterriti dal tuono e costretti a fuggire sotto la protezione di chi fosse in grado di comunicare con le divinità (come già ben mostrato, ancora una volta, nel capitolo LXXIV del *De uno universi iuris principio et fine uno* e, in generale, nel *Diritto Universale*),⁸¹ prendono le forme di governi aristocratici, in cui il legame tra religione e potere è quanto mai centrale. I primi regnanti, dunque, erano gli unici a possedere il linguaggio dei geroglifici, mentre chi non possedeva la chiave a quel linguaggio “credut[o] divino” si vedeva costretto a servire, in cambio di protezione dal dio, gli stessi regnanti. Per conservare il potere, i regnanti inventarono un codice complesso e segreto: “la scienza di sì fatti caratteri si conservò arcana entro tutte le antiche nazioni”. Questo fatto, tuttavia, non prova la discendenza divina dei caratteri sacri e, a questo riguardo, l'utilizzo del termine “geroglifico” da parte di Vico non è ovviamente neutrale.

La forte carica arcana e sapienziale affidata a questa parola dalla tradizione (almeno da Platone in poi, come si vedrà nel prossimo capitolo) è volontariamente rovesciata dal filosofo in più occasioni, dimostrando come il linguaggio dei primi uomini non fosse altro che un linguaggio corporeo, fatto di immagini che rappresentavano idee ed emozioni per naturali rapporti alle cose significate e, in una fase successiva, carico di valenze violente e politiche. Non c'è alcuna traccia, nel Vico della *Scienza Nuova*, di una difesa della sapienza antica che, semmai, viene tacciata come *Boria de'dotti* a più riprese. L'assunto principale di Vico è che i primordi della mente umana “in tutte le cose sono semplici e rozzi; e tali devono essere stati i principi dell'umanità gentilesca, dalla quale provennero, siensi pure, come sono stati finora creduti, pieni di altissima sapienza riposta i Zoroastri, i Mercuri Trimegisti, gli Orfei”.⁸² La requisitoria vichiana non lascia fuori neanche Platone, reo di aver innalzato “le barbare e rozze origini dell'umanità gentilesca allo stato perfetto delle sue altissime divine cognizioni riposte”.⁸³ Il cambio di paradigma rispetto alle dichiarazioni de *De antiquissima Italarum sapientia* del 1710 non può essere più radicale.⁸⁴ La concezione linguistica intorno ai geroglifici si basa sull'assunto che l'antichità non è garante se non di rozzezza e bestialità: non è possibile pertanto rintracciare significati astratti o addirittura sapienziali nelle prime espressioni

⁸⁰ S.N. I, p. 92.

⁸¹ GIAMBATTISTA VICO, *Il diritto universale*, cit., p. 91

⁸² S.N. I, p. 56

⁸³ S.N. I, p. 47

⁸⁴ Per un'interpretazione di questa differenza tra l'opera maggiore del Vico e l'opera del 1710 si vedano – oltre all'opera più volte citata di MARIO PAPINI, *Il geroglifico della storia*, cit. – il classico ANTONIO CORSANO, *Vico e la tradizione ermetica*, in *Omaggio a Vico*, Napoli, Morano, 1969, pp. 9-24, il testo di PAUL COLILLI, *Vico e il lascito della ragione ermetica*, «Critica Letteraria», 3, 2007, pp. 1-13, NICOLA PANICHI, *L'antica sapienza italiana*, «Belfagor», 31 maggio 2000, Vol. 55, No. 3, pp. 322-327 e, soprattutto, *Studi sul De antiquissima italarum sapientia*, a cura di Giovanni Matteucci, Macerata, Quodlibet, 2002

umane. Vico pertanto arriva, con un metodo che potrebbe definirsi “comparatista”, a queste affermazioni:

per istabilire di tutto ciò più fermamente i *Principj*, è qui da convellersi quella falsa oppenione, ch’i *geroglifici* furono ritruovati di *Filosofi*, per nascondervi dentro i *misterj d’ alta Sapienza Riposta*, come han creduto degli *Egizj*: perchè fu comune *naturale necessità di tutte le prime Nazioni di parlare con geroglifici*; di che sopra si è proposta una *Degnità*: come nell’*Affrica* l’abbiamo già degli *Egizj*; a’ quali con *Eliodoro delle cose dell’Etiopia* aggiugniamo gli *Etiopi*, i quali si servirono per geroglifici degli strumenti di tutte l’arti fabbrili.⁸⁵

Una simile sorte avviene per il secondo tipo di linguaggio, quello eroico delle imprese. Il principio del corpo e della non astrazione che Vico pone al centro della sua nuova scienza, nonché il completo rovesciamento delle teorie e delle tradizioni sapienziali che tradizionalmente erano loro riferite, investe la trattazione sulle imprese in maniera ancora più critica, forse, rispetto a quella dei geroglifici.⁸⁶

Le acute analisi di Stefania Sini hanno infatti mostrato come, nell’anno della pubblicazione della prima *Scienza Nuova*, il Vico avesse dovuto valutare come censore civile⁸⁷ un’opera elogiativa dedicata a Cesare d’Avalos scritta da Giovan Giuseppe Gironda, la *Compendiosa spiegazione dell’impresa, motto e nome accademico del Serenissimo Cesare Michel’Angelo D’Avalos, D’Aquino, D’Aragona [...] con un Ragionamento Poetico su gli Sogni Accademici, per mezzo de i quali si descrivono le Figure Geroglifiche, e Motti Allegorici, ovvero Emblem, concernenti alla suddetta Impresa, e con varii Versi Latini, e Sonetti* edita da Felice Mosca, lo stesso editore della *Scienza Nuova*. Il solo titolo suggerisce la complessità e la raffinatezza della stessa, nonché la sua natura intellettualistica. La *Compendiosa spiegazione* “si presenta come un bizzarro prosimetro bilingue, in cui sfilze di sonetti in italiano, epigrammi, odi ed elegie in latino incorniciano e alternano la descrizione e interpretazione araldiche delle immagini del D’Avalos, che vengono dapprima introdotte attraverso la narrazione di complicatissimi sogni allegorici permeati di riferimenti alla vita dell’Accademia e ai suoi componenti”.⁸⁸ La tematica delle imprese è presentata in Vico in maniera totalmente diversa e, forse, in maniera polemica rispetto alla contemporanea comprensione e utilizzazione di queste immagini simboliche.

Il capo XXVIII della prima edizione della *Scienza Nuova* presenta infatti “la vera origine delle imprese eroiche” e inizia la trattazione riportando tutta la tematica, in contrasto con gli altri teorizzatori, sotto il dominio del simbolico: “tutti coloro che hanno delle imprese ingegnose ragionato, ignari affatto

⁸⁵ S.N. III, § 174, p. 949

⁸⁶ In GIAMBATTISTA VICO, *Il diritto universale*, cit., pp. 257 e segg. il tema dei geroglifici è trattato in maniera differente, riconoscendo in essi una valenza criptica e segreta

⁸⁷ Si veda la riproposizione della recensione vichiana in GIAMBATTISTA VICO, *Scritti vari e pagine sparse*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1940, p. 229. L’edizione originale dell’opera è GIOVAN GIUSEPPE GIRONDA, *Compendiosa spiegazione dell’impresa, motto e nome accademico del serenissimo Cesare Michelangelo d’Avalos, d’Aquino, D’Aragona*, In Napoli, nelle stamperie di Felice Mosca, 1725

⁸⁸ STEFANIA SINI, *Figure vichiane*, cit., p. 296.

delle cose di questa nuova Scienza, la forza del vero avesse loro fatto cader dalla penna che le chiamassero «imprese eroiche» le quali gli egizi chiamarono «lingua simbolica» o sia per metafore o immagini o simiglianze”.⁸⁹ Il simbolo impresistico, l’immagine simbolica, si lega in questo passaggio alla retorica della metafora e della comparazione o, come Vico aveva poco prima dimostrato, alla sineddoche.⁹⁰

Nei tre esempi che Vico fa seguire, la caratterizzazione metaforica e, più in generale, retorica dell’impresa prende ancora più evidenza. Il primo esempio è quello di Idantura, re di Scizia, che risponde alle richieste di Dario il Maggiore di lasciare la sua terra con cinque oggetti, ovvero una rana, un topo, un uccello, un aratro e un arco. Questi oggetti sono narrazioni metaforiche per dire che Idantura – nato nella sua terra come dalla terra nascono le rane –, stabilitosi nella sua terra – come nella terra si stabiliscono i topi –, prendendo in quella terra gli auspici divini tramite gli uccelli, avendo il comando della terra – perché era lui ad ararla e coltivarla –, sarebbe stato pronto a difenderla con l’arco. Il secondo esempio è quello di Tearco re d’Etiopia, che rifiutando le offerte di Cambise di rinunciare per molti vasi d’oro al controllo della sua terra, tese un lungo arco con una grande saetta per significare che avrebbe combattuto piuttosto che accettare la proposta. L’ultima impresa esemplificata è quella degli Spartani che, non avendo Sparta una cinta muraria, si battono il petto per indicare che “Son le mura di Sparta i nostri petti”.⁹¹ Questa “lingua delle armi”,⁹² imperniata sul canale metaforico è, secondo Vico, la modalità con cui i primi regnanti riuscivano a comunicare nelle ambasciate o in guerra. Che le imprese siano un linguaggio nobile, o comunque aristocratico legato ai regnanti, è evidente dalle successive sezioni in cui Vico dispiega le sue conoscenze araldiche e storiche per dimostrare le origini del blasone e delle medaglie, entrambi prerogativa dei soli regnanti, gli unici ad avere altresì una storia da poter tramandare: “[le medaglie] furono geroglifici ovvero imprese eroiche, con le quali gli eroi conservano le loro storie”.⁹³

La trattazione delle imprese è molto ampia anche nella seconda e nella terza versione della *Scienza Nuova*, in particolare nei fondamentali *Corollari dintorno all’Origine delle Lingue e delle Lettere*. Qui le imprese sono definite in questo modo: “Il *secondo parlare*, che risponde all’*Età degli Eroi*, dissero gli *Egizi* essere stato per *simboli*; a’ quali son da ridursi l’*Imprese Eroiche*, inquanto sono *intagliate*, o *dipinte*, o *scritte*, che sono *metafore*, o *immagini*, o *comparazioni*, o *simiglianze mute*, che furono *σηματα*, i *segni*, co’ quali *scrivevano gli Eroi d’Omero*; & or con *favella articolata* fanno

⁸⁹ S.N. I, p. 229

⁹⁰ S.N. I, p. 224

⁹¹ S.N. I, p. 231

⁹² S.N. I, p. 233

⁹³ S.N. I, p. 242

tutta la *suppellettile del parlar Eroico*”.⁹⁴ Poche pagine più avanti, Vico amplifica il legame tra impresa e metafora, tra segno simbolico primordiale ed impresa erudita:

Queste sono le prime *Origini dell'Imprese Gentilizie*, e quindi delle *Medaglie*: delle qual'Imprese ritrovate prima per private, e poi per pubbliche necessità, vennero per diletto l'*Imprese erudite*; le quali indovinando dissero *Eroiche*; le quali bisogna *animare co' motti*, perchè hanno *significazioni analoghe*; ove l'*Imprese Eroiche Naturali* lo erano per lo stesso *difetto de' motti*, e sì mutole parlavano; ond'erano in lor ragione l'*Imprese ottime*: perchè contenevano significazioni proprie, quanto *tre spighe*, o *tre atti di falciare* significavano naturalmente *tre anni*: dallo che venne, *caratteri*, e *nomi* convertirsi a vicenda tra loro, e *nomi*, e *nature* significare lo stesso; come l'uno e l'altro sopra si è detto.⁹⁵

L'edizione del 1744, da cui è riportato il brano, è meno esplicita di quella del quindicennio precedente. Se infatti in entrambe le versioni il confronto con le imprese erudite ben conosciute dal Vico censore della *Compendiosa spiegazione* è al centro del passo, nell'edizione del 1730 l'esempio proposto da Vico è estremamente interessante per il confronto con il repertorio teorico sull'emblematica che si farà più avanti: “Ove se ben si rifletta, cotal'Imprese erudite deon'essere *trasformazioni poetiche*, come una *Torre per Ajace* che fu detto *Torre de' Greci*, nella qual'*Aiace* diventa *Torre*; talchè essendo l'*Imprese Erudite*, non altro, che *metafore dipinte*, tutte le *metafore* deon'essere *poetiche trasformazioni*.”⁹⁶

L'impresa vichiana, quando messa in rapporto alla teoria politica e antropologica della *Scienza Nuova*, nonché sottoposta al torchio della tecnica etimologica del filosofo napoletano, mostra tutta la distanza concettuale con il mondo delle accademie e la tradizione teorica delle imprese. Facendo infatti derivare “impresa” da un composto di *im* più *prehendo*, Vico dimostra come essa sia il segno significante la presa di possesso del potere. Nel sistema politico dei primi uomini, in cui il potere si manifestava tramite il controllo sui campi, l'impresa dimostra il possesso della terra. L'impresa, a questo punto, simboleggia il fatto che il nobile o il regnante avesse il possesso delle terre su cui governava e su cui aveva il controllo delle leggi: “l'*Impresa* di nuovo agl'*Italiani* si dice *Insegna* in concetto di *cosa significante*, e si dice anco *Divisa*; perchè l'*Imprese* si ritrovano per *segni della prima divisione delle terre*, ch'erano state innanzi a tutto il Gener'Umano nell'usarle comuni: appunto come appo gli *Americani* servono i *geroglifici* per distinguere le Famiglie”.⁹⁷ Già nella prima *Scienza Nuova*, nel capo XXX del terzo libro, Vico aveva riconosciuto nella terminologia araldica degli “scudi, campi, metalli, colori, armi, corone, manti, frange, tenenti”⁹⁸ l'origine territoriale delle imprese. Il

⁹⁴ S.N. II, § 218, p. 529. Nell'edizione del 1744 (S.N. III, § 176, p. 951) il testo è il seguente: “Il *secondo parlare*, che risponde all'*Età degli Eroi*, dissero gli *Egizj* essersi parlato per *simboli*; a' quali sono da ridursi l'*Imprese Eroiche*; che dovetter' essere le *somiglianze mute*, che da *Omero* si dicono *σήματα*, i *segni*, co' quali scrivevan gli *Eroi*; e 'n conseguenza dovetter'essere *metafore*, o *immagini*, o *somiglianze*, o *comparazioni*; che poi con *lingua articolata* fanno tutta la *suppellettile della Favella Poetica*”

⁹⁵ S.N. III, § 201, p. 974

⁹⁶ S.N. II, § 233, p. 545

⁹⁷ S.N. II, § 234, p. 546

⁹⁸ S.N. I, p. 233

campo dello scudo o del blasone deriva infatti dal campo che il signore aveva conquistato, l'oro delle insegne simboleggia il grano coltivato nella terra, l'azzurro il cielo che è sopra la terra e così via. "Per quanto la simbologia cromatica sia più indiretta dell'oggetto immediato, Vico si sforza di conservarla aderente e fedele alla realtà sensibile, convinto che i primi linguaggi mantenessero un legame naturale tra la cosa e il segno, nel senso che chi li creò immagino soggettivamente un rapporto di necessità tra un significante iconico e il suo valore di segno significativo".⁹⁹

La questione araldica si riduce, in questa prospettiva, a una questione agraria, e vengono meno tutti i presupposti accademici e intellettualistici che avevano informati i trattati sulle imprese e sugli araldi che continuavano a essere pubblicati anche ai giorni di Vico. L'ironia, su questo punto, è palese:

Ed in vero i principi della scienza del blasone, sui quali all'ingegno di taluni si è applaudito finora che le imprese nobili sieno uscite dalla Germania col costume de' tornei per meritare l'amore delle nobili donzelle col valore dell'armi, agli uomini di acuto giudizio facevano rimorso di acconsentirvi, tra perché non sembrano aver potuto convenire a' tempi barbari ne' quali si dicono nati, quando popoli feroci e crudi non potevano intendere questo eroismo di romanzieri; e perché non ne spiegano tutte le apparenze e, per spiegarne alcune, bisogna sforzar la ragione.¹⁰⁰

Lo statuto intermedio delle imprese fra primo e terzo linguaggio, come si è intravisto nell'uso che Vico ne fa per le medaglie (considerate allo stesso tempo "geroglifici" e "imprese eroiche") o negli esempi che il filosofo porta nella spiegazione delle imprese primordiali, subisce nelle pagine della *Scienza Nuova* degli evidenti oscillamenti. Sia l'impresa che il geroglifico sono, in primissima battuta, immagini reali: "La seconda [lingua] si parlò per *Imprese Eroiche* che dovettero spiegarsi in quest'*Ordine naturale di idee*, cioè: prima per corpi naturali [...] quindi d'armi [...] appresso furono con *immagini scolpite* – finalmente con le *dipinte*".¹⁰¹ In secondo luogo, la presenza di un linguaggio fonico e articolato, che dovrebbe (almeno stando all'ipotesi di una crescente gradazione di articolazione fonica di linguaggio in linguaggio) fare ivi la sua comparsa, non sembra trovare, nelle imprese, alcuno spazio.

È stato Cantelli, nel suo fondamentale studio per la comprensione delle complesse teorie sull'origine del linguaggio, a fornire una spiegazione a questo paradosso. Indicando Vico le imprese primordiali come mancanti di un motto, il filosofo non intende che esse manchino della parte vocale *tout court*, bensì della completa articolazione che renda l'espressione figurativa espressione di un concetto astratto, non emotivo o esperienziale. Il filosofo aveva già in altri luoghi accennato alla natura della prima lingua come canto,¹⁰² seppur come canto di "sciliguati". L'espressione del sentimento eroico che sottende la mimesi iconica dell'atto di scagliare la freccia da parte di Tearco risponde a una voce che non è ancora in grado di tradurre in concetti stati d'animo, ma è altresì capace di esprimere

⁹⁹ ANDREA BATTISTINI, *Scrivere per immagini: scienza dei segni e imprese araldiche*, cit., p. 152

¹⁰⁰ S.N. I, p. 233

¹⁰¹ S.N. II, §§ 64-65, p. 387

¹⁰² In particolare, S.N. III, § 186, pp. 959-960

direttamente la passione del momento. Il gesto di Tearco, così come le parole reali di Idantura o il triplice gesto di falciare il frumento, sono accompagnate nella prima umanità da espressioni vocali che manifestano il diretto coinvolgimento emotivo dei primi uomini. In questo modo le imprese sono dunque “accompagnate dal canto e dal verso, dalle «voci» della passione, se per linguaggio articolato si intende anche la locuzione poetica, manifestazione pur essa, come l’immagine, di una stessa esperienza emotiva. Le immagini e le voci [costituiscono] un unico linguaggio che nasce da una stessa ispirazione, da una stessa visione del mondo e della vita”.¹⁰³ I meriti che questa interpretazione porta con sé non sembrano però sufficienti a differenziare in maniera chiara e netta il primo linguaggio dal secondo, i geroglifici dalle imprese. Questo fattore, più che essere una *crux* del pensiero vichiano, permette invece di aprire il campo a interpretazioni e a speculazioni molto interessanti sulla recezione della letteratura delle immagini rinascimentale e barocca da parte di Vico.

Il terzo linguaggio è il più direttamente legato alla forma politica repubblicana. Lo statuto semiotico di questo “parlare convenuto”, come d’altronde quello degli altri due, è però molto confuso e non determinato in maniera lucida. Nel capitolo XXVII del libro terzo della prima versione della *Scienza Nuova*, il filosofo narra del processo di formazione del linguaggio articolato in questa maniera: “E frattanto si formava la lingua divina e la lingua eroica, nascendo e moltiplicando i parlari articolati, si andò formando la terza parte della terza specie, quale è di parlari per rapporti o trasporti naturali, che dipingono descrivendo le cose medesime che si vogliono esprimere”.¹⁰⁴ La forte connotazione retorica di questo linguaggio è evidente, così come la stretta interrelazione (ancora una volta) tra parola e immagine, tra espressione e rappresentazione pittorica della stessa. Il trasporto naturale (la metafora) è la maggior direttiva cui il linguaggio articolato obbedisce nella sua formazione, non distaccandosi dalle imprese eroiche in maniera evidente. L’impressione di vicinanza tra linguaggio della seconda specie a quello della terza è ancora maggiore leggendo il capitolo XXXVI dello stesso libro della stessa edizione della *Scienza Nuova*, dedicato proprio alla “terza parte della locuzione poetica”:

Mentre si formano le due parti principali della lingua poetica, l’una di caratteri divini, l’altra di caratteri eroici, s’andò formando la terza parte, di parlari convenuti, come se n’andavano formando le voci. Il cui corpo tutto si compone di metafore attuose, immagini vive, simiglianze evidenti, comparazioni acconce, espressioni per li effetti o per le cagioni, per le parti o per gl’interi, circonlocuzioni minute, aggiunti individuanti e di propri episodi; che sono tutte maniere nate per farsi intendere chi ignora appellar le cose con voci proprie o parla con altrui con cui non ha voci convenute per farsi intendere.¹⁰⁵

Quello che Vico propone in questa esplicitazione del carattere convenuto e convenzionale del linguaggio articolato è, in breve, il compendio di una retorica: le metafore attuose sono metafore non

¹⁰³ GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo, linguaggio*, cit., p. 125

¹⁰⁴ S.N. I, p. 226

¹⁰⁵ S.N. I, p. 252

imitative, le espressioni per effetto o per la causa non sono altro che metonimie, quelle per la parte o per l'intero sono le sineddochi, mentre le aggiunzioni minute e le aggiunte individuanti sono gli epiteti, così come le aggiunte di propri episodi sono le digressioni. Questo sommario delle possibilità retoriche sembra essere riassunto da Vico sotto la categoria della perifrasi, ovvero delle possibilità fornite dalla retorica di parlare di un concetto, di un oggetto, di una situazione, anche senza il possesso dell'esatto termine scelto per definirli. Il carattere necessario di queste perifrasi è la somma distinzione tra questo modo di esprimersi e quello poetico *tout court*: se in questo, infatti, la perifrasi è dettata da una scelta stilistica, nel primo linguaggio umano la retorica non è una possibilità, ma una necessità comunicativa.

La distanza tra parlari convenuti e imprese eroiche si mostra, pur nella vicinanza matriciale di questi linguaggi, nell'aspetto vocale dei primi. Il primo principio che differenzia le prime due forme a questa è la presenza del canto e dei versi: "Il canto e i versi sono nati per necessità di natura umana, non da capriccio di piacere; che, per immaginargli nati da capriccio di piacere, si sono dette tante inezie [...] che ci vergogniamo qui di riferirle. Perché i mutoli naturalmente profferiscono le vocali cantando, e gli scilinguati pur cantando mandano fuori i suoni articolati di difficil pronunzia".¹⁰⁶ La stessa necessità di esprimersi ritrovata nella perifrasi è rintracciata nell'utilizzo di una vocalità asemantica, timbrica più che tonica, simile a un urlo o a una ripetizione degli stessi suoni.

Non a caso è l'onomatopea ad essere indicata come la prima forma di linguaggio articolato di un'umanità ancora fanciulla, infante,¹⁰⁷ e ad essa segue il principio ritmico della strutturazione del verso eroico, pulsazione più che semantizzazione. Vico, in qualche modo, sembra anticipare il principio anagrammatico di Saussure¹⁰⁸ e la teoria riffatterriana del modello e della matrice.¹⁰⁹ Il linguaggio fonico inizia con le vocali, si articola nei dittonghi, si arricchisce con le consonanti: "le vocali son facili a formarsi, ma le consonanti difficili: e perché si è dimostrato, che tai primi huomini sentivano passioni violentissime, che naturalmente si spiegano con *altissima voce*, e la natura porta, ch', *ov'huomo alzi assai la voce*, dia ne' *dittonghi*, e nel *canto*".¹¹⁰ La questione della nascita del linguaggio per convenzione si risolve, nelle spiegazioni vichiane, in una nascita naturale. Se da un

¹⁰⁶ S.N. I, p. 259

¹⁰⁷ S.N. II, § 223, p. 534. Nel *Diritto universale* la stessa teoria è presente, nel *De uno universi iuris principio et fine uno*, nel paragrafo denominato *Monosyllaba prima rerum vocabula*: "Namque intere homines primae interiectiones natae sunt, quas definias primas humanas ad affectuum impetum erumpentes voces, quas monosyllabas in monibus ferme linguis observes, quod est praecipium infantiae argumentum" (traduzione italiana: "Imperocchè, nelle lingue nacquero in prima le interiezioni, le quali sono le prime voci umane per cui prorompono le impetuose passioni, e sempre in ogni lingua ritrovansi monosillabe, quale le deve usare l'infanzia" in GIAMBATTISTA VICO, *Il diritto universale*, cit., pp. 186-187)

¹⁰⁸ JEAN STAROBINSKI, *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, «Mercure de France», 1204, 1964, pp. 213-262 (traduzione italiana IDEM, *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand Saussure*, Genova, Il Melangolo, 1982)

¹⁰⁹ MICHEL RIFFATERRE, *Semiotics of Poetry*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1978

¹¹⁰ S.N. II, § 228, p. 539

lato questo fatto associa Vico alle riflessioni di Condillac e di Grimm,¹¹¹ sembra dall'altro esserci una contraddizione all'interno della teoria del filosofo napoletano. Se infatti ogni nazione avverte e si esprime *per natura*, come è possibile che esista una tale differenza linguistica tra i vari popoli? Se l'immagine metaforica guida la conformazione linguistica della vocalità, quali sono le ragioni di una così varia stratificazione di dissomiglianze tra lingua e lingua, tra popolo e popolo? La contraddizione viene risolta da Vico complicando la nascita *per natura* del linguaggio convenuto con un principio fisico e deterministico, geografico. In un passaggio fondamentale, rimasto sostanzialmente immutato nelle edizioni del 1730 e 1744 (da cui si cita), la questione è sciolta in questo modo:

Ma pur rimane la grandissima difficoltà, come *quanti* sono i *popoli*, *tante* sono le *Lingue Volgari* diverse? La qual per isciogliere, è qui da stabilirsi questa gran verità: che come certamente i *popoli* per la *diversità de' climi* han sortito varie *diverse nature*, onde sono usciti tanti *costumi diversi*; così dalle loro diverse nature, e costumi sono nate altrettante *diverse lingue*: talchè per la medesima diversità delle loro nature, siccome han guardato le *stesse utilità, o necessità della vita umana* con *aspetti diversi*; onde sono uscite tante per lo più *diverse*, ed alle volte tra lor *contrarie costumanze di Nazioni*; così, e non altrimenti son'uscite in tante *lingue*, quant'esse sono, *diverse*: lo che si conferma ad evidenza co' *proverbi*; che sono *massime di vita umana*, le *stesse in sostanza*, spiegate con tanti *diversi aspetti*, *quante* sono state, e sono le *Nazioni*, come nelle *Degnità* si è avvisato.¹¹²

La natura del genere umano è per Vico variabile a seconda dei climi e della posizione geografica post-diluviana; a diversi climi corrispondono diverse nature, a diverse nature corrispondono diverse compartimentazioni dello spettro semantico. In questa condizione vengono a svilupparsi le diverse lingue, le diverse voci e le diverse espressioni. Tenendo però in mente il fatto che una vera e propria distinzione matriciale tra linguaggio geroglifico, impresistico e pistolare, non sembri sussistere, resta oscuro il formarsi di un linguaggio convenzionale *stricto sensu*.

Se i parlari convenuti non sono altro che metafore attuose, ossia trasporti retorici, oppure immagini descritte dall'espressione, la separazione semiotica tra lingua e referente, tra significato e significante, non sembra essere del tutto consumata. Non si danno, cioè, le condizioni di possibilità per una divisione tra mentale e corporeo, tra ideale e astratto, tra referenziale e linguistico, tutte necessarie affinché un linguaggio possa definirsi convenzionale. Il problema linguistico evidenziato da queste apparenti lacune concettuali nella *Scienza Nuova* è da intendersi all'interno della congiunzione tra metafisica e filologia che è alla base del metodo vichiano. La questione di una differenza di marcatezza tra linguaggio divino, eroico e umano si incrocia alla questione delle diverse gradazioni relazionali tra il linguaggio e la divinità nelle varie epoche. Nel primo linguaggio, infatti, l'istanza semiotica si riferisce a una produzione di significato nell'ambito della comunicazione con il divino da parte di una (prodromica) casta sacerdotale, la quale ha il controllo monarchico e assoluto su chi è in cerca di protezione dalla (avvertita come tale) collera divina. Nel secondo linguaggio, la creazione

¹¹¹ La vicinanza è provata dalle analisi di JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs*, cit., p. 36

¹¹² S.N. III, §§ 181-182, p. 956

di significato è invece prerogativa di un esiguo nucleo di eroi che vantano imprese legate a un rapporto di discendenza con il divino, il quale legittima il possesso delle terre e dei primi regni; il linguaggio delle imprese si esercita pertanto come strumento di controllo e di guerra, una vera e propria “lingua armata” che è necessaria al mantenimento dell’ordine oligarchico. Il terzo linguaggio, a questo punto, deve trovare la sua efficacia semiotica in un dominio differente da quello divino ed eroico, ed esplicitarsi pertanto in un campo prettamente umano.

Se nei primi due linguaggi, come accennato, la separazione tra referente e segno non è accentuata, se il corporeo è tutt’uno con il concettuale, è perché il legame tra linguaggio e realtà è risolto su un piano metafisico di comunanza tra divinità e classe dominante. La legittimazione divina degli eroi e dei sacerdoti separa gli uomini “comuni” dalla partecipazione al governo delle prime nazioni in quanto proprio gli stessi uomini “comuni” sono separati dalla comunicazione con il divino. Il fatto che essi si esprimano fra di loro in maniera sostanzialmente simile a quella degli eroi e dei sacerdoti non permette loro di comunicare con essenze non umane. La direzionalità della comunicazione (verso la divinità o verso gli uomini) è la differenza specifica tra i primi due linguaggi e il terzo.

Tra i primi momenti dell’umanità e lo sviluppo delle nazioni, il mutamento avviene in relazione al piano su cui avviene la comunicazione con il divino. Nella terza età, dopo (l’avverbio temporale ha, qui, connotazioni “politiche” più che cronologiche) aver comunicato con il divino, gli uomini iniziano a parlare fra di loro, e la forma delle espressioni, pur mantenendosi intatta in tutti e tre i linguaggi, si distanzia dalla contiguità metafisica della stessa. Il momento dell’origine della lingua convenzionale non è, dunque, il momento dell’origine della vocalità onomatopeica, ma il momento in cui si forma una coscienza della natura umana e non divina degli uomini. Questo momento ha ripercussioni sul piano dei governi delle nazioni, un rivolgimento che si potrebbe definire epocale e corrispondente alla fine delle oligarchie e all’inizio delle repubbliche. La stretta solidarietà tra *fas* e *ius* è ancora una volta al centro della filosofia vichiana, ed è proprio un passaggio – più vicino cronologicamente al *Diritto Universale* – della prima *Scienza Nuova* dedicato al diritto delle nazioni a chiarire la complicata teoria linguistica qui brevemente problematizzata:

Lunga età appresso, gli stranieri ricevuti nelle prime città o, per me’ dire, i provenuti da quelli – essendo stati avvezzi tratto tratto a riverire e temere i dèi de’ signori di esse città, e, col lungo ubidire appresa la lingua delle religioni e delle leggi e, ad esempio de’ nobili, contraendo matrimoni naturali con donne naturalmente, o sia di fatto, certe – come, per verità di natura, erano già essi venuti all’umanità, così dalla loro natura furono portati a volere per diritto naturale delle genti essere uguagliati a’ nobili per questa parte in ragione: di riportarne comuni le loro nozze e i loro dèi.¹¹³

Il passaggio è fondamentale, e richiede un breve commento. Gli stranieri di cui parla Vico sono gli uomini che vivevano in parti del mondo post-diluviano in cui i tuoni vennero avvertiti in un secondo

¹¹³ S.N. I, p. 86.

momento rispetto ad altre zone.¹¹⁴ Avvertire il tuono implica il riconoscimento della natura divina della natura, cui sussegue il correlato timore degli dèi. Per trovare protezione, questi uomini si asservirono ai primi uditori del tuono, che avevano già sviluppato un linguaggio geroglifico, e poi ai primi eroi che si facevano discendenti dagli stessi dei. I *famoli* di cui spesso parla Vico, ovvero i servi delle grandi famiglie aristocratiche, sono considerati di natura non umana, ma bestiale. Nel progressivo raffinamento di questa natura (in particolare nella pratica del matrimonio con donne “certe”, ovvero nella prassi della monogamia e del riconoscimento dei figli),¹¹⁵ essi si scoprirono così del tutto simili ai nobili che li sopraffacevano. Il riconoscimento di questa uguaglianza implica l’abbandono di un orizzonte di senso verticale, definito in termini divini e metafisici: gli dèi (e la comunicazione con essi) diventano “comuni”, e la celebrazione di nozze con uomini e donne discendenti da ceppi eroici equipara la natura umana a quella divina. Il linguaggio convenzionale nasce in questo momento, in risposta a un cambio di paradigma metafisico e politico. Sintetizzando questo lungo processo con una lunga ma necessaria citazione da Cantelli, è possibile affermare che le lingue volgari nasc[o]no originariamente sotto il segno degli uomini e non sotto il segno di una presunta divinità. Esse sono *introdotte* dal volgo, così come le lingue eroiche sono fondate dagli eroi. Le lingue volgari non derivano dalle lingue divina ed eroica; da queste possono essere derivate eventualmente soltanto le loro voci o le loro lettere, non i loro significati. [...] E le lingue volgari non sono nate dopo le lingue divina ed eroica, ma si sono venute a costituire parallelamente ad esse; hanno iniziato a formarsi *insieme* e *contro* le lingue divina ed eroica, così come «insieme» e «contro» l’ordine e la società degli dèi e degli eroi hanno avuto inizio le plebi. Nelle società eroiche si contrappongono due classi sociali; da una parte gli eroi di natura nobile e di origine divina, dall’altra i famoli, le plebi, di natura volgare e plebea [...]. Le lingue volgari non nascono per interna evoluzione delle lingue eroiche, ma per contrapposizione, rispecchiando nella loro radicale diversità l’opposizione altrettanto radicale di due nature: l’una che si ritiene eroica e di origine divina, l’altra che, esclusa da questa ascendenza, attribuisce prima a se stessa, poi anche all’altra, una natura soltanto umana.¹¹⁶

In questo modo, su un piano prettamente umano, è possibile iniziare una comunicazione diversa, “pistolare”, che divenga, come appunto un’epistola, capace di traversare le distanze, di colmare le lacune spaziale e ottiche, di essere udibile da lontano.¹¹⁷ Il linguaggio, dopo la mimesi iconica del reale, comincia a marcare una differenza vera a propria tra segno e referente, tra voce e cosa. Vico

¹¹⁴ S.N. II, §§ 146-147, p. 458 (si tratta della *Degnità XL*): *Giove Padre, e Re degli Dei, e degli huomini fulmina i Giganti; e quasi ogni Nazione Antica gentile n’ebbe uno*. Questa *Degnità* contiene la *Storia Fisica*, che ci han conservato le *Favole*, che fu il *Diluvio Universale* sopra tutta la Terra. Questa stessa *Degnità* con l’*antecedente* ne dee determinare *ducento anni*, ne’ quali le *razze* sperdute di *Cam*, di *Giafet*, e di *Sem* tratto tratto fussero andate in *uno stato ferino*, e con un *ferino divagamento* si fussero *sparse, e disperse* per la *gran Selva della Terra*, e con l’*educazione ferina* vi fussero provenuti, e trovati *Giganti* nel *tempo*, che la prima volta *dopo il Diluvio fulminò il Cielo*. Ma per l’*altezza della Mesopotamia*, ch’è la terra più mediterranea della Parte più terrestre del Mondo, donde *incominciò la Divisione della Terra tra’ figliuoli di Noè*, è necessario vi avesse *fulminato il Cielo* da un *cento anni prima*: donde si trovarono uniti in *popolo i Caldei*, i quali *ducento anni dopo* il *Diluvio* sotto *Nebrod* alzarono in *Babillonia la Torre della Confusione*: lo che si dimostra da ciò, che ora la *vasta terra*, ove fu *Babillonia*, è tutta *sfruttata*; perchè per la *sua altezza* ne sia *scorso giù l’umidore*, che conservano l’altre terre del Mondo

¹¹⁵ Il paragone tra questo passaggio vichiano e le teorie antropologiche di Claude Levi-Strauss sull’istituzione matrimoniale sono accennate nel capitolo *Il tuono e la legge. Vico e Levi-Strauss: certum e incesto* in FRANCESCO VALAGUSSA, *La scienza incerta*, cit., pp. 9-36

¹¹⁶ GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo, linguaggio*, p. 168

¹¹⁷ JÜRGEN TRABANT, *Vico’s New Science of Ancient Signs*, cit., p. 52

non insiste ulteriormente su questo dato; il punto focale della sua filosofia è infatti la stretta relazione tra corpo, realtà e linguaggio – le tenebre in fondo alla Dipintura del frontespizio –, non la modalità in cui queste entità si sono separate.

I parlari convenuti sono il punto d'arresto dell'interesse vichiano, in quanto tutta l'opera del filosofo è tesa alla scoperta della possibilità di esistenza dei primi due e, in qualche modo, della resistenza all'interno del terzo linguaggio di questi. La riabilitazione concettuale e filosofica del linguaggio dei gesti e delle immagini permette infatti di comprendere in maniera più chiara la compresenza delle tre lingue nelle varie e progressive tappe che l'umanità ha compiuto verso la sua presa di coscienza. Se è vero che il linguaggio dei parlari convenuti è presente fin dall'inizio dei tempi all'interno dello spettro delle possibilità espressive dei bestioni,¹¹⁸ è anche vero che le potenzialità metaforiche e corporali dei primi linguaggi sono ancora oggi presenti nel linguaggio degli uomini.

Sul primo aspetto, utilizzando i parametri semiotici di Umberto Eco, è possibile ribadire che i tre linguaggi compaiono allo stesso momento in base a un'appartenenza dell'uomo, sia esso sacerdote, eroe o plebeo, a uno stesso tessuto culturale, ovvero a uno stesso campo che modella il reale secondo criteri interni stabili e definiti. Senza utilizzare la metafora del campo, il termine di "pertinentizzazione"¹¹⁹ offre una possibilità descrittiva dell'atto di creazione semiotica culturale. Eco afferma che una determinata cultura seleziona e sceglie, all'interno della possibilità illimitata di semiosi che il reale offre, un determinato insieme di significanti ammessi alla significazione. All'interno di questo insieme, ovvero la totalità di ciò che è reso pertinente, è possibile instaurare legami metaforici, metonimici e retorici in senso largo. L'ipotesi di Eco è quella di leggere, in Vico, il linguaggio degli uomini come il primo esempio di pertinentizzazione da cui, in secondo luogo, si svilupperanno i linguaggi più propriamente metaforici dei geroglifici e delle imprese. Eco infatti afferma: "se per formare metafore già si richiede il tessuto culturale soggiacente, si sarebbe potuta mai dare una *lingua geroglifica*, più fantastica della *simbolica* e della *pistolare*, senza che ogni invenzione geroglifica già non poggiasse sul tessuto delle «imprese» simboliche e delle convenzioni pistolari?"¹²⁰

¹¹⁸ Questa interpretazione trova in Antonio Pagliaro il primo espositore, in particolare nei lavori ANTONINO PAGLIARO, *Il segno vivente. Saggi sulla lingua e sugli altri simboli*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1952 e IDEM, *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961

¹¹⁹ Si usa, per il concetto di pertinentizzazione, il significato di LUIS J. PRIETO, *Pertinenza e pratica*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 86: "L'identità sotto cui si riconosce un oggetto dipende dal punto di vista che si adotta per considerarlo perché da esso dipende il sistema stesso di classificazione da cui dipende questa identità. In effetti la *pertinenza* di un sistema di classificazione, cioè il fatto che le caratteristiche che definiscono le classi componenti questo sistema e solo queste caratteristiche contano per l'identità che si riconosce agli oggetti che esso riguarda, non può essere spiegata da queste caratteristiche stesse ma soltanto dal punto di vista da cui si considerano gli oggetti in questione"

¹²⁰ UMBERTO ECO, *Semiotica e Filosofia del Linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 171

L'interpretazione di Eco, che sembra rovesciare il punto di vista secondo il quale la lingua pistolare si forma all'interno di quella geroglifica, si fonda sia sulle dichiarazioni vichiane secondo le quali le tre lingue (nonché le lettere e le voci) si siano formate allo stesso momento, sia sulla sostanziale complanarità delle modalità espressive dei tre linguaggi. L'equiparazione formale di geroglifici, imprese e lingua pistolare, tutte e tre forme di espressione metaforica, permette di avvalorare la tesi di Eco prendendo la lingua pistolare come il "grado zero"¹²¹ della lingua, non intrecciata a meccanismi metafisici e/o di potere politico. Ovviamente, occorre ribadirlo, la lingua pistolare è qui formata dalle stesse immagini e dalle stesse metafore che formano la lingua geroglifica o quella delle imprese, ma utilizzata per scopi diversi e in contesti diversi rispetto alle altre due forme linguistiche. La separazione vera e propria tra le tre lingue avviene non in fase originaria, ma in una fase in cui la "natura umana" si manifesta più evidentemente, sostituendo al paradigma divino quello umano, a quello iconico quello astratto.

La triade semiotica peirciana di icona, indice e simbolo,¹²² così come la divisione di Wunemberger all'interno del campo semantico del termine "immagine" è da Vico assunta nella sua sincronia. Questo sguardo è alla base della possibilità di strutturare una diacronia interna alla simultaneità, la sequenzialità di un processo che non avviene per rotture ma per mutazioni e circolazioni.¹²³

Il secondo aspetto della interrelazione tra i tre linguaggi è evidente a una prima lettura del capolavoro vichiano. Lo stile vichiano, cui le approfondite analisi di Fubini¹²⁴ e di Sini hanno donato materiali e un nuovo interesse, è un grandioso esempio di una prosa mescolata alla poesia, di un linguaggio della terza età in cui le prime due epoche si rendono percepibili per forza dei traslati e per potenza iconica. L'uso di metafore, l'incedere magniloquente, l'arditezza sintattica sono solo alcuni dei più evidenti rimandi a una preistoria della lingua conservata ancora nelle potenzialità espressive del presente vichiano. L'inscindibile complanarità delle tre lingue è proprio osservabile sulla pagina vichiana, nella costante fuga dall'astrattezza concettuale in favore di un utilizzo della scrittura che si potrebbe definire poetico.

¹²¹ ROLAND BARTHES, *Il grado zero della scrittura. Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982

¹²² Si veda, per la teoria semiotica di Peirce la traduzione dei suoi scritti maggiori in CHARLES SANDERS PEIRCE, *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980

¹²³ Importanti come sostegno di questa affermazione sono le parole di JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs*, cit., p. 36: "From this perspective, Vico's remarks on the simultaneous origin of the three languages would appear to be more than an inconsistent yet prescient adumbration of the functionalist perspective. They indicate, rather, that his conjectural diachrony is based on synchronic and structural insights into human semiosis. For human semiosis is indeed characterized by the simultaneity of gestures, images, and words, the simultaneity of sacred objects, poetry, symbols of power, and ordinary language. It is characterized by the simultaneity of what Peirce would call indices, icons, and symbols"

¹²⁴ MARIO FUBINI, *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Riccardi, Milano-Napoli, 1965 (che ripubblica e aggiorna il precedente IDEM, *La lingua di Vico*, Firenze, La nuova Italia, 1943). Fubini parla, nella sua analisi – che tenta di tenere unito il lato stilistico e il temperamento umano del Vico –, di "vera e propria poesia vichiana" in relazione alla *Scienza Nuova* (p. 9), di "lingua intensa e ricca, atta a rendere le sfumature del suo mobilissimo sentire" di un "ricchissimo [...] linguaggio" (p. 88)

La necessità del pensiero vichiano di concepire riflessione e creazione visuale come un tutt'uno fa sì che immagine e concetto siano – in sede teorica di lingua primordiale – simili e approcciabili. Alcuni passaggi offrono la conferma di alcune verità enunciate in sede filosofica da Vico, non a caso con una metafora di notevole importanza: “La *Favella Poetica* così, com’abbiamo in questa *Logica Poetica* divisato, *scorse* per così *lungo tratto* dentro il *Tempo Istorico*; come i *grandi rapidi fiumi* sporgono molto *dentro il mare*, e serbano *dolci* le *acque* portatevi con la violenza del corso”.¹²⁵ Il ruolo che l’immagine, pur nella sua intatta ampiezza terminologica, gioca nella concezione semiotica del linguaggio in Vico si lega in maniera inestricabile al tema della metafora e dell’azione poetica, nonché alla concezione della potenzialità cognitiva della retorica. L’immagine, inoltre, sembra anche legarsi, in maniera più intima, al destino dell’umanità, al suo sviluppo e alla sua vicinanza o distanza nei confronti della realtà.

b. Idantura re di Scizia

Nel ripercorrere la complessa articolazione delle teorie linguistiche vichiane, le contraddizioni interne a questo sistema paradossale, straniante e apparentemente incongruente con sé stesso, il tema dell’immagine è legato in particolar modo alle forme linguistiche della prima e della seconda specie, la lingua degli dèi e quella degli uomini. Il loro carattere muto o parzialmente muto, li rende principalmente dei linguaggi corporei e non astratti, dei linguaggi reali, scolpiti e poi dipinti, ma pur sempre legati a un principio materiale, a un corpo visibile che, più che rappresentare un concetto per traduzione semiotica, rende manifesta la visibilità e la figurabilità¹²⁶ del pensiero dei primi uomini. Il fatto che sentimenti, emozioni, decisioni possano essere espressi tramite gesti, oggetti, sculture o pitture permette a questi di esistere, di essere mediati, di inaugurare un senso a partire da questa particolare rappresentazione. Le immagini della prima umanità sono immagini iconiche e indessicali in senso peirciano, immagini che sono legate al significato convenuto in quanto simili e sovrapponibili ad esso. Che siano gestuali, dipinte o scolpite, le imprese e i geroglifici non separano la realtà dal linguaggio, sono esse stesse “parole reali”, semiosi visuale e comunicazione iconica. Prima che il significato delle parole si separi dal suo significante, prima che l’immagine mentale non abbisogni più della mediazione di un’immagine reale, il simbolo tiene unita la realtà e la sua comunicazione.

¹²⁵ S.N. II, § 209, p. 519. Il passo non è presente nell’edizione del 1744

¹²⁶ Per il concetto di figurabilità si rimanda alle teorie di Louis Marin, in particolare all’edizione italiana di alcuni suoi scritti (LOUIS MARIN, *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001) e alle interpretazioni di AGNÈS GUIDERDONI, *La théorie de la représentation chez Louis Marin: Entre texte et image, de la visibilité à la figurabilité*, «Early Modern French Studies», 38, 2016, pp. 74-83

Il geroglifico e l'impresa vichiani sono pertanto delle forme di comunicazione del tutto particolari, in cui la mediazione tra immagine e immagine mentale, tra segno e referente, non avviene per un passaggio ontologico del tipo visibile/invisibile,¹²⁷ ma resta del tutto legata alla materialità del significante. Si è già potuto apprezzare l'ampio ventaglio di esempi che Vico porta nell'esemplificazione di imprese e geroglifici. Tuttavia, anche in funzione dell'importanza di questa figura nella letteratura di emblemi e imprese, il ruolo ricoperto dal re di Scizia all'interno di questa tematica non è sottovalutabile. Si procederà pertanto ad una presentazione panoramica dei luoghi in cui Idantura appare, in modo da indagare il suo ruolo all'interno della teoria linguistica, semiotica e antropologica di Vico.

L'episodio è ripreso dal quinto libro (quello dedicato, non a caso, al linguaggio simbolico) degli *Stromata* di Clemente Alessandrino.¹²⁸ Il re dei persiani, Dario, aveva intimato Idantura a sottomettersi al suo impero, ma quest'ultimo, in risposta, inviò un messaggero che mostrò ai nemici un uccello, un topo, una rana, una freccia e un aratro. L'interrogarsi dei Persiani intorno al significato di questo messaggio è l'apertura della distanza esistente tra la singolarità del segno e la pluralità delle interpretazioni intorno ad esso, tra l'età degli eroi e quella degli uomini. Se infatti Dario interpretò questi oggetti come segno di sottomissione, un altro ufficiale vide in questa ambasciata così particolare un deciso rifiuto di piegarsi al dominio di Dario. Già nel *De constantia iurisprudens*¹²⁹ l'episodio è presentato nella forma che assumerà nella *Scienza Nuova*, con un interessante accostamento all'episodio narrato da Livio di Tarquinio il Superbo nell'atto di tagliare le corolle dei papaveri che sporgevano rispetto agli altri fiori. Come per Idantura, questo gesto è metafora corporea, in questo caso della necessità del re di evitare di lasciare troppo potere agli aristocratici più potenti. Nell'edizione del 1725 Idantura appare quattro volte, mentre nelle altre due pubblicazioni le citazioni sono sette. Nella prima edizione, la prima occasione di presentazione di Idantura si lega alla spiegazione del principio delle medaglie;¹³⁰ la seconda è invece nel luogo citato più sopra, in cui

¹²⁷ Si veda, per questo tema, la ricerca di JEAN-JAQUES WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, cit., in particolare pp. 18-32

¹²⁸ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Gli Stromati. Note di vera filosofia*, introduzione, traduzione e note di Giovanni Pini, Torino, Edizioni Paoline, 1985, v, 8, 44, p. 580: "E non solo i più istruiti fra gli Egiziani, ma inoltre anche tutti gli altri "barbari", versati nello studio della sapienza, coltivarono con zelo il genere simbolico. Raccontano per esempio (la storia è in Ferecide di Siro), che il re degli Sciti Idantura, quando minacciava di attaccare Dario che aveva varcato il Danubio, gli mandò invece di un dispaccio scritto un segno da interpretare: un topo, una rana, un uccello, una freccia, un aratro. Di fronte a ciò [i Persiani], come era naturale, erano imbarazzati, ma l'ufficiale Orontopata spiegava che gli Sciti intendevano cedere il potere, congetturando che il topo voleva dire le case, la rana l'acqua, l'uccello l'aria, la freccia le armi, l'aratro il terreno. Ma Xifodre diede un'interpretazione contraria. Disse: «Se noi non voleremo via come uccelli, o non sprofonderemo sotto terra come topi o sott'acqua come le rane, non sfuggiremo alle loro armi, perché questo territorio non lo possediamo». Valagussa riporta invece Herodotus, IV, 131, seguendo la traduzione italiana in ERODOTO, *Storie*, a cura di Luigi Annibaletto, Milano, Mondadori, 2000, p. 765. Nella versione erodotea (che costringe Valagussa ad ipotizzare dei cambiamenti vichiani nei confronti del testo originale) i tre re di Scizia – Scopasi, Idantirso e Texaci – rispondono inviando un uccello, un topo, una rana e cinque frecce

¹²⁹ GIAMBATTISTA VICO, *Il diritto universale*, cit., p. 473

¹³⁰ S.N. I, p. 107

Idantura è, insieme a Tearco e agli Spartani, l'esempio portato da Vico per simboleggiare il linguaggio delle imprese;¹³¹ la terza occasione è ancora legata alla "lingua delle armi" con cui si spiegano i gesti di Tearco e gli oggetti di Idantura; l'ultima è invece nel capitolo XXXII del terzo libro dell'opera vichiana.

Nella seconda e nella terza edizione il significato di Idantura si intensifica e si complica consequenzialmente all'aumento del numero di apparizioni dello Scita nel testo. La prima citazione dell'episodio è correlata alla demistificazione del mito dei geroglifici, comparati agli ideogrammi cinesi e alle scritture primitive. Nell'edizione del 1744 Idantura viene solamente citato come esempio massimo dell'utilizzo di questa forma di linguaggio, e l'episodio viene esplicito poco dopo:

Fece agli *Egizj* la falsa opinione di cotanta lor'Antichità questa *proprietà della Mente umana* d'esser' *indiffinita*; per la quale delle cose, che non sà, ella sovente crede sformatamente più di quello, che son' infatti esse cose. Perciò gli *Egizj* furon' in ciò somiglianti a' *Chinesi*; i quali crebbero in tanto gran nazione chiusi a tutte le nazioni straniere, come gli *Egizj* lo erano stati fin'a' *Psammetico* e gli *Sciti* fin'ad *Idantura* [...] fin'a' tempi di *Dario* detto *Maggiore*; il qual'intimò al di lei *Re Idantura* la guerra; il qual si truova cotanto barbaro a' tempi dell'umanissima Persia, che gli risponde con *cinque parole reali di cinque corpi*, che non seppe nemmeno scrivere per geroglifici.¹³²

La dicitura "parole reali di cinque corpi" è estremamente importante nell'economia del pensiero linguistico vichiano. In questo passaggio si rende evidente la precedenza della semiosi corporea su quella scultorea o pittorica; il termine "geroglifico" utilizzato da Vico in chiusura al brano citato si riferisce evidentemente all'utilizzo sapienziale cui il filosofo spesso e accanitamente aveva criticato in più occasioni, utilizzo che aveva come prerogativa il mezzo della rappresentazione iconica. "Non seppe nemmeno scrivere per geroglifici" indica infatti che la scrittura, a questo livello primordiale, si identifica con il tracciare segni, scolpendoli o incidendoli su un supporto durevole. Il carattere geroglifico, per il suo fatto di essere disegnato, "rinvia etimologicamente a un atto, gesto o oggetto visivo. *Charassein* vuol dire «incidere», è un sinonimo di *graphein* [...]. Il «carattere», cioè, è segno scritto".¹³³ In questo senso, le parole reali di Idantura sono tali perché fuori dal sistema di mediazione del disegno, fuori dalla soglia della rappresentazione. Non sono rimandi a qualcosa di altro, sono cose che possono essere portatori di un significato perché investiti di un momento indessicale che li rende (anche) segni.¹³⁴ La terza citazione dell'episodio di Idantura si lega ancora all'episodio di Tarquinio il Superbo:

con *cinque parole reali* risponde a *Dario* il Maggiore, che gli aveva intimato la guerra; che furono una *ranocchia*, un *topo*, un' *uccello*, un *dente d'aratro*, ed un' *arco da saettare*; la *ranocchia* significava, ch'esso era nato dalla Terra della Scizia, come dalla Terra nascono, piovendo l'està, le ranocchie, e si esser figliuolo di quella Terra; il *topo* significava, esso, come topo, dov' era nato, aversi fatto la casa, cioè aversi fondato la

¹³¹ S.N. I, pp. 229-230

¹³² S.N. III, § 41, p. 829

¹³³ JÜRGEN TRABANT, *Il canto del poeta*, in *Il corpo dell'idea. Immaginazione e linguaggio in Vico e Leopardi*, a cura di Fabiana Cacciapuoti, Roma, Donzelli, 2019, p. 150

¹³⁴ Per il concetto peirciano di indessicalità si rimanda alle spiegazioni di WILLIAM HANKS, *Indessicalità/indexicality*, in *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, a cura di Alessandro Duranti, Roma, Meltemi, pp.168-72

gente; l'*uccello* significava, aver'ivi esso gli auspici, cioè, come vedremo appresso, che non era ad altri soggetto, ch'a Dio; l'*aratro* significava, aver esso ridutte quelle terre a coltura, e sì averle dome, e fatte sue con la forza; e finalmente l'*arco da saettare* significava, ch'esso aveva nella Scizia il sommo imperio dell'armi da dover', e poterla difendere; la qual *spiegazione* così naturale, e necessaria si componga con le ridevoli, ch'appresso *San Cirillo* lor danno i *Consiglieri di Dario*; pruoverà ad evidenza generalmente, che finora non si è saputo il proprio e vero uso de' geroglifici, che celebrarono i primi popoli, col combinare le interpretazioni de' *Consiglieri di Dario date a' geroglifici Scitici* con le lontane, raggirate, e contorte, c' han dato i *Dotti a' geroglifici Egizj*: de' *Latini* non ci lasciò la *Storia Romana* privi di qualche *Tradizione*, nella risposta eroica muta, che *Tarquino Superbo* manda al figliuolo in Gabj, col farsi vedere al Messaggero *troncar capi di papaveri con la bacchetta*, che teneva tra mani¹³⁵

La quarta occorrenza, pochi passaggi dopo questa citazione, connette, in un cortocircuito tutto vichiano tra antichità e popolarità, tra nuova scienza e senso comune,¹³⁶ i “geroglifici di Idantura” a un'usanza carnevalesca del Nord della Francia: “nel *Settentrione della Francia* vi fu un *parlar geroglifico* detto *rebus de Picardie*, che dovet' essere, come nella *Germania*, un *parlar* con le cose, cioè co' *geroglifici d' Idantura*”.¹³⁷ Il contesto di questa citazione è ancora quello dell'abbassamento dei geroglifici a forme primitive di espressioni di bisogni e istanze primordiali, non di contenuti mistici o segreti. La quinta apparizione di Idantura avviene in concomitanza al tema delle medaglie e a quello degli auspici; l'uccello di Idantura è segno del potere del re di Scizia in quanto è lui a trarre gli auspici su quella terra. Il volo degli uccelli è infatti il modo con cui il sovrano aveva accesso ai messaggi della divinità, e il movimento dei volatili si rendeva interpretabile secondo delle istanze semiotiche precise. Lo stesso contesto è riproposto nella sesta e nella settima citazione di Idantura nella *Scienza Nuova*,¹³⁸ ad intensificare il rapporto tra divinazione e scrittura, tra idolatria e linguaggio e, dunque, tra religione e umanità.

Idantura è una figura centrale, totemica, della ricerca vichiana. Il richiamo ripetuto a questo episodio rende il re di Scizia, *pars pro toto*, la figura più rappresentativa – contemporaneamente – della complessa stratificazione e progressione dei linguaggi umani nelle tre epoche, della nascita gemellare di lingua e scrittura, del principio iconico e metaforico dei gesti e dei geroglifici, nonché snodo centrale per la comprensione della concezione vichiana delle imprese e del loro peso nel suo sistema filosofico. Le parole reali, il topo, la rana e gli altri segni, sono al contempo oggetti fisici e veicoli metaforici di intenzioni e propositi, dichiarazioni di proponimenti e nuclei (pur quanto limitati) di una narrazione eroica e storica. Passato, presente e futuro sono dimensioni strettamente interrelate nella costituzione delle imprese del re di Scizia: Idantura ha preso dimora nella sua terra, è qui che prende gli auspici ed è questa terra che sarà pronto a difendere. I corpi reali della lingua armata, i “semata”

¹³⁵ S.N. III, §174, p. 949

¹³⁶ Per lo studio del senso comune nella filosofia vichiana si rimanda a GIUSEPPE MODICA, *La filosofia del «Senso comune» in Giambattista Vico*, Caltanissetta, Sciascia, 1983. Utile è anche il riferimento a FRANCESCO BOTTURI, *La sapienza della storia. G. B. Vico e la filosofia pratica*, Milano, Vita e Pensiero, 1990

¹³⁷ S.N. III, §174, p. 949

¹³⁸ S.N. III, § 204, p. 977

eroici, sono ancora al di qua della frattura rappresentativa e appartengono ad un sistema in cui scrittura, espressione e realtà non sono separati. Idantura è l'ultimo baluardo di una comunicazione e di una possibilità espressiva non legata alla rappresentazione astratta e alla parola articolata; è altresì l'ultimo a partecipare a un paradigma eroico prima del passaggio all'età degli uomini. Il fatto che Dario e i suoi consiglieri non comprendano la direzione semantica delle parole reali di Idantura, il fatto che li intendano come segni dai significati vari e contraddittori e non come espressione reale di un messaggio eroico, segna il passaggio da un'unità di pensiero, scrittura e linguaggio a un'articolazione di queste tre dimensioni sull'asse dell'astrattezza. Con le parole di Valagussa, che ha studiato attentamente questo personaggio all'interno della *Scienza Nuova*:

La vicenda di Idantura è l'ultima vestigia dell'epoca in cui si parlava coi corpi, si leggeva una scrittura cosale, una grafia reale, rispetto a cui ogni successiva "segnatura a supporto" è già sostituzione della cosa con il segno stesso, come chiarirà poi nel Novecento la "grammatologia" di Derrida. Idantura invia l'ultimo messaggio reale prima che il supplemento del segno si aggiunga per sostituirlo.¹³⁹

Il supplemento derridiano è l'instaurarsi di un regime fono-logocentrico che rende il segno supporto e sostituto della cosa. L'età degli uomini è segnata dalla fine del grafocentrismo e dall'ingresso nella dimensione logocentrica, dove la cosa perde la sua essenza reale e viene traslata nella sua dimensione astratta.¹⁴⁰ L'immagine, pur nella sua connotazione ambigua a livello terminologico vichiano, sembra essere legata a questa resistenza della materialità nei confronti del progressivo distacco da essa della parola. La "pistolarità" dell'ultimo linguaggio è tale in quanto prescinde dal dato materiale, dalla distanza e dal lato visivo che il gesto e l'immagine richiedono per essere comprese. Alla passione e alla paura che le parole reali di Idantura suscitano, alla risposta emotiva che esse creano, si sostituisce la riflessione dei consiglieri di Dario, la speculazione sopra questi corpi esclusi dalla loro materialità. Le imprese di Idantura sono la possibilità di una diversa concezione del linguaggio, di una diversa possibilità di intendere il rapporto tra immagine, corpo ed emozione.

c. Gli universali fantastici

Commentando, nelle aggiunte alla sua autobiografia del 1731, i tre luoghi rimasti immutati nell'evoluzione del suo pensiero da un'edizione all'altra della *Scienza Nuova*, Vico afferma che, oltre alla nascita simultanea delle lingue e delle scritture e a quella delle imprese, la *Scienza Nuova* prima non ha errato per la proposizione di un particolare "vocabolario mentale, da dar le propie

¹³⁹ FRANCESCO VALAGUSSA, *La scienza incerta*, cit., p. 50

¹⁴⁰ La potenzialità ermeneutica dell'accostamento tra Vico e Derrida, motivato dalla discussione della figura del pensatore napoletano dal pensatore francese in JACQUES DERRIDA, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1989, pp. 307-337, è il tema dello studio di NICOLA PERULLO, *Topica, critica, grammatologia. Vico attraverso Derrida*, «aut aut», 1999, settembre-dicembre 1995, pp. 183-220 (ora in IDEM, *La scena del senso*, Pisa, ETS, 2011, pp. 113-152)

significazioni a tutte le lingue articolate diverse”.¹⁴¹ Strettamente legata alle altre due teorie conservate intatte da un’edizione all’altra, il vocabolario mentale delle lingue comuni sembra far riferimento a un principio vichiano gravitante intorno al tema della nascita del linguaggio articolato, in particolare intorno all’origine del canto e dei versi. Nei capitoli conclusivi del libro terzo, dedicato alla parte propriamente linguistica della nuova scienza, il filosofo indica i vari principi della nascita del linguaggio poetico: le origini onomatopeiche, la successiva strutturazione ritmica intorno alla prosodia spondiaca e dattilica (capp. XXXIX-XL) e, per le voci di origine straniera, l’antonomasia (cap. XLI; l’esempio riportato dal Vico è quello della voce romana “tarantini” per “delicati”, che in latino fornisce senso se si considera la natura rozza dei primi romani in opposizione a quella raffinata dei greci di Taranto).¹⁴²

Tutto questo processo, e in particolare l’ultimo passaggio, confluisce, nel capitolo XLII, nell’*Idea di un etimologico universale per la scienza della lingua del diritto naturale delle genti*, ovvero nella proposizione dell’idea di un comune sostrato esperienziale e linguistico che origini le diverse espressioni linguistiche delle nazioni. Stessi personaggi hanno diversi nomi a seconda delle varie situazioni climatiche o naturali delle Nazioni, stesse divinità, come Ercole, hanno più di quaranta nomi in diversi luoghi. Il libro terzo della prima *Scienza Nuova* si chiude, non casualmente, con un ulteriore e più temerario proposito vichiano, quello dell’ipotesi di un *Dizionario di voci mentali comune a tutte le nazioni*. L’idea è esplicitata da Vico in questa maniera:

E qui si pon fine a questo capo delle lingue con questa idea di un dizionario di voci, per così dire, mentali comune a tutte le nazioni, che, spiegandone l’idee uniformi circa le sostanze, che, dalle diverse modificazioni che le nazioni ebbero di pensare intorno alle stesse umane necessità p utilità comuni a tutte, guardandole per diverse proprietà, secondo le diversità de’ loro siti, cieli e quindi nature e costumi, ne narri l’origini delle diverse lingue vocali, che tutte convengano in una lingua ideale comune.¹⁴³

Alle stesse necessità corrispondono le stesse risposte; alle stesse esperienze fatte o subite corrispondono le stesse modalità di ricezione. Vico segue le tappe dello sviluppo umano, le quali sono considerate come uniformi per tutti i popoli del mondo post-diluviano (ad eccezione degli Ebrei che, nella *Scienza Nuova*, hanno uno statuto alquanto singolare e privilegiato):¹⁴⁴ l’idolatria, gli auspici, l’origine eroica di Ercole, i sacrifici, i matrimoni stabili con certe donne da cui derivano certi figlioli, la conquista dei campi e l’abbattimento delle selve e via di seguito. Le diverse “reazioni linguistiche” dei vari popoli sono determinate da un diverso clima, da una diversa posizione geografica, non da

¹⁴¹ S.N. III, § 182, p. 957

¹⁴² S.N. I, p. 263

¹⁴³ S.N. I, pp. 266-267

¹⁴⁴ Il particolare trattamento del popolo ebraico nella *Scienza Nuova* è stato al centro di numerose ricerche che hanno, a mano a mano, eroso il pregiudizio della soluzione vichiana motivata da preoccupazioni religiose. In particolare, si vedano le ricerche di FRANCESCO BOTTURI, *Caduta e storia: note sul “peccato originale” in G.B. Vico*. «Memorandum», 5, 2003, pp. 18-35 e di ALBERTO SCIGLIANO, *La primogenitura mosaica. La filosofia della storia di Marco Mortara fra Gioberti, Vico e apostolato israelitico*, «Filosofia Italiana», XV, 1, 2020, pp. 157-179

una diversa conformazione mentale. Questo fatto – riconosciuto da alcuni come un singolare avvio vichiano della teoria postcoloniale –¹⁴⁵ permette di ipotizzare alcuni eventi, alcune risposte, alcune modificazioni di percezione come facenti parti di un vocabolario mentale comune a tutte le nazioni, un corredo esperienziale-linguistico (si è visto come il linguaggio dei primi uomini vichiani sia entrambe le cose in fase primordiale) che si modifica di nazione in nazione solo per caratteristiche fisiche. Le menti degli uomini sono le stesse, così come sono le stesse dinamiche a creare, con risultati differenti, le diverse lingue articolate.

La convenzionalità della lingua è, ancora una volta, imbricata alla naturalezza della stessa, così come la peculiare differenziazione apportata dal linguaggio vocale è posteriore a un principio unico non-verbale. Il vocabolario mentale comune potrebbe essere avvicinato al “mentalese” definito da Pinker come “un ipotetico linguaggio dei pensieri, o la rappresentazione di concetti e proposizioni che il cervello nel quale le idee, inclusi i significati delle parole e delle frasi, sono riposti”.¹⁴⁶ Questo accostamento, tentato da Trabant, è però subito dimostrato come errato, essendo il vocabolario vichiano non un sistema astratto e innato ma un prodotto della cultura, del *factum*. In secondo luogo, il vocabolario vichiano è pieno di miti e di gesti, ovvero di tratti concreti, fisici, materiali e corporei (corpi le voci stesse o derivanti dal corpo).

Così come per i tre linguaggi dei geroglifici, delle imprese e dei parlari articolati, questo principio è da ritrovare nell’opposizione tra poesia e prosa, tra favola e narrazione della storia e, in particolare, nella tensione tra immagine e parola. Partendo dalla prima opposizione, un passaggio del secondo libro della prima *Scienza Nuova*, precedente la formulazione dell’ipotesi del vocabolario mentale, testimonia come questo sia al contempo una prerogativa linguistica e logico-cognitiva, una logica che è però ben diversa da quella contemporanea, essendo principalmente poetica:

E, primieramente, le tradizioni favolose, delle quali sono sparsi tutti i principi delle storie gentilesche, ove si ritrovano essere uniformi in più nazioni gentili antiche tra loro per immensi spazi di terre e mari divise, debbono essere nate da idee naturalmente tra esso loro comuni; le quali si fatte tradizioni devono essere testimonianze sincrone ovvero contemporanee co’ principi del diritto natural delle genti. Come, per esempio, è la favola degli eroi generati dagli dèi con le donne, perocchè si ritrova uniforme tra gli egizi, greci e latini [...].¹⁴⁷

Le favole, le narrazioni antiche sulla nascita degli uomini dagli dèi, ad esempio, si equiparano di nazione in nazione, sono miti che sono generati dalla stessa mentalità primordiale che, prima di conoscere con l’astrazione, finge e inventa a partire dalla propria fantasia.¹⁴⁸ Il vocabolario mentale

¹⁴⁵ Oltre all’articolo di Said (EDWARD W. SAID, *Vico e la disciplina dei corpi e dei testi*, cit.) che propone una lettura di tipo gramsciano della figura di Vico, è nel lavoro di Timothy Brennan (TIMOTHY BRENNAN, *Borrowed Lights. Vico, Hegel and the colonies*, Stanford, Stanford University Press, 2014) che queste ipotesi trovano una sistemazione definita e strutturale.

¹⁴⁶ JÜRGEN TRABANT, *Cenni e voci. Saggi di sematologia vichiana*, cit., p. 94

¹⁴⁷ S.N. I, p. 105

¹⁴⁸ L’utilizzo che Vico fa del termine “favola” si riconnette al valore finzionale di esso, non al lemma designato per

comune delle lingue è formato da questo tipo di voci, da espressioni fortemente retoriche in grado di dare senso alla realtà circostante prima ancora che comprenderla logicamente. Il lessico della Storia Ideale Eterna si basa sulle voci di questo vocabolario, e la comprensione di questo fatto organizza il procedere argomentativo vichiano. Nella *Scienza Nuova* della seconda e della terza edizione, il vocabolario mentale viene citato in parecchie occasioni, anche con la variante di “dizionario mentale”. In particolare, a rinforzo delle citazioni già presentate, sembra utile citare un passo in cui le tematiche delle favole e dei miti si legano a quelle del senso comune, uno degli assi portanti della filosofia vichiana. La tredicesima *Degnità* dell’edizione del 1744 riporta così il sintagma:

*Idee uniformi nate appo intieri popoli tra essoloro non conosciuti, debbon’averè un motivo comune di vero. Questa Degnità è un gran Principio, che stabilisce il senso Comune del Gener’Umano esser’il Criterio insegnato alle Nazioni dalla Provvedenza Divina, per diffinire il Certo d’intorno al Diritto Natural delle Genti; del quale le Nazioni si accertano, con intendere l’Unità sostanziali di cotal Diritto, nelle quali con diverse modificazioni tutte convengono: ond’esce il Dizionario Mentale da dar l’Origini a tutte le lingue articolate diverse; col quale sia conceputa la storia Ideal’Eterna, che ne dia le storie in tempo di tutte le Nazioni: del qual Dizionario, e della qual’Istoria si proporranno appresso le Degnità loro proprie.*¹⁴⁹

La *Degnità* propria al dizionario/vocabolario mentale è, nell’edizione del 1744, la ventiduesima, ma qui importa, più che fornire la stratificazione filologica delle *Degnità*, riconoscere la peculiare collocazione cronologica di questo vocabolario, definito altrove formato dalle tre specie di lingue ritrovate da Vico seguendo il frammento egiziano.¹⁵⁰ Come si chiede Sangiacomo, “o il dizionario mentale comune è ricostruito *ex post* sulla base di un’indagine filologica delle lingue storiche, oppure è un presupposto a priori rispetto ad ogni lingua. La prima ipotesi è però esclusa dalla natura universale ed eterna del dizionario stesso, tratti senza i quali non potrebbe appartenere alla *storia ideale eterna*”.¹⁵¹ Se le voci che formano questo dizionario sono fatte di favole, di miti, di idee comuni fra i popoli e vengono espresse tramite le tre modalità primordiali di linguaggio, questo dizionario mentale deve collocarsi, nella tripartizione dei tempi che Vico utilizza per stendere la sua storia eterna, già al livello delle prime due età, quella degli dei e degli eroi, dunque ben prima dell’articolazione del linguaggio. Questa conclusione deriva dalla natura non logica di queste prime due età. Esse non utilizzano (ovvero, non sono ancora entro un paradigma – o un’episteme –¹⁵² di utilizzo di) una lingua articolata, ma basano la comunicazione su favole, su miti, su storie personali espresse tramite gesti, tramite segni metaforicamente rimandanti a una natura ancora divina che, come tale, è il luogo della

indicare uno specifico genere letterario. La distinzione fra principio narrativo e genere letterario, infatti, si sviluppa durante il secondo terzo del Seicento e il primo ventennio del Settecento (si veda, per questo aspetto e in ambito francese, AURÉLIA GAILLARD, *Fables, mythes, contes. L’esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Champion, Paris, 1996) e, anche in questo caso, la posizione vichiana si stabilisce in un terreno “di retroguardia”

¹⁴⁹ S.N. III, §§ 76-77, p. 861

¹⁵⁰ S.N. III, §§ 27-28, p. 808

¹⁵¹ ANDREA SANGIACOMO, *Teoria del silenzio*, cit., p. 95

¹⁵² Si utilizza il concetto di “episteme” secondo le ricerche fondamentali di MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1968 e, di qualche anno successivo, IDEM, *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971

contraddittorietà delle sue varie interpretazioni. In altri termini, le prime due età creano il loro linguaggio sotto forma di linguaggio poetico, ed è a questa altezza che il vocabolario mentale inizia a formarsi.

La poesia, per Vico, è il principio generatore della civiltà e dell'umanità, "l'orizzonte impensabile del pensiero".¹⁵³ I primi uomini iniziarono ad essere coscienti della loro natura nel momento della prima opposizione ad essa, quando, con il tuono, essi "avvertirono il cielo" e si finsero, in quel rombo, la figura divina di Giove. L'istanza semiotica derivante, e la conseguente stratificazione in tre linguaggi della lingua originale, inizia nel momento della creazione di una favola, quella per la quale il cielo è un corpo che brontola, a cui poi si diede il nome di Giove. La metafora è un evidente atto di finzione (il cielo non è uno stomaco, né un corpo), ma tramite essa si attua la separazione tra bestioni persi nelle selve e proto-uomini che iniziano a nascondersi per la paura della loro stessa finzione (è questo il contenuto della prima *Degnità* delle edizioni successive alla prima della *Scienza Nuova*).¹⁵⁴ Il più sublime lavoro della poesia, come ricorda la *Degnità* XXXVIII (XXXV nell'edizione del 1730) secondo un precetto aristotelico,¹⁵⁵ "è, alle cose insensate dare senso, e passione; ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani, e, trastullandosi, favellarci, come se fossero quelle persone vive".¹⁵⁶ Questo lavoro è una favola, una finzione che rende però possibile la separazione dei bestioni dal loro stato brutale e primordiale. D'altronde, la vicinanza tra mito e favola, tra narrazione favolosa e atto comunicativo, è posta da Vico in apertura alla *Logica Poetica* nella seconda e terza edizione della sua opera, nonché in apertura del terzo libro della prima edizione. Il passo è famosissimo (anche per l'utilizzo disinvolto della pratica etimologica da parte di Vico),¹⁵⁷ ma merita di essere riportato:

Logica vien detta dalla voce λόγος, che prima e propriamente significò *favola*, che si trasportò in Italiano *favella*; e la *favola* da' Greci si disse anco μῦθος, onde vien' a' Latini *mutus*; la quale ne' tempi *mutoli* nacque *mentale*; che in un luogo d'oro dice *Strabone* essere stata *innanzi della vocale*, o sia dell'*articolata*: onde λόγος significa et *idea*, e *parola*: [...]: onde tal *prima Lingua* ne' primi tempi *mutoli* delle Nazioni, come si è detto nelle *Degnità*, dovette cominciare con *cenni*, o *atti*, o *corpi*, ch'avessero *naturali rapporti all'idee*; per lo che λόγος, o *verbum* significò anche *fatto* agli *Ebrei*, ed a' *Greci* significò anche [...]. E pur μῦθος ci giunse *diffinita vera narratio*, o sia *parlar vero* [...].¹⁵⁸

L'idea fantastica, la narrazione mitica e non articolata, è muta e resta nella dimensione mentale, ovvero nella dimensione dell'immaginazione e del pensiero non espresso tramite parole, bensì tramite atti e cenni, tramite "cose"¹⁵⁹ che ricordano molto le parole reali di Idantura. La logica poetica è al

¹⁵³ ANDREA SANGIACOMO, *Teoria del silenzio*, cit., p. 43

¹⁵⁴ S.N. II, § 134, p. 446.

¹⁵⁵ Aristotele, *Retorica*, III, 11, 1411 d (nell'edizione italiana consultata, ARISTOTELE, *Retorica e poetica*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET, 2006, il passo è a p. 344)

¹⁵⁶ S.N. III, § 85, p. 869. La stessa *Degnità*, nell'edizione del 1730, si ferma al termine "passione", non esplicando il paragone con i fanciulli (S.N. II, § 145, p. 457)

¹⁵⁷ Utilissimo per questo aspetto è il riferimento al testo di MARIO PAPINI, *Arbor humanae linguae*, cit.

¹⁵⁸ S.N. III, § 153, p. 930, vd *infra*, nota p. 518, nota 1684

¹⁵⁹ A questo aspetto è dedicato il saggio di DONATELLA DI CESARE, *Parola, lògos, dabar: linguaggio e verità nella filosofia di Vico*, «Bollettino del centro di studi vichiani», XXII-XXIII, 1992-1993, pp. 252-287

contempo lo strutturarsi cognitivo dei primi uomini intorno alle loro prime esperienze e la creazione mitica di queste esperienze, la trasposizione corporea e semiotica di un'apertura mentale causata dalla creazione del mito. Con Trabant si potrebbe così riassumere la questione:

Vico vuole [...] riformulare la logica come studio dei *genera significandi*, come sematologia. A questo punto ci sono d'aiuto gli altri termini citati, *idea* e *parola*; il «non vocale», «mentale» o «muto», che precede il *vocale*, è l'*idea*. Letta etimologicamente, *idea* ci indica la via di una mediazione tra il fisico e il mentale [...]. L'*idea* è ciò che si vede, l'*immagine* colta dagli occhi corporei. Definendo l'immagine contemporaneamente come *parola*, si rafforza la materialità dell'immagine stessa.¹⁶⁰

La poesia è il risultato della relazione inestricabile tra corpo (esperienza) e mente (trasposizione fantastica dell'esperienza), tra mito (creazione di senso alla realtà) e parola (comunicazione e reazione a questa realtà), tra corpo e linguaggio: “Finalmente il niuno o poco uso del raziocinio porta robustezza de' sensi; la robustezza de' sensi porta vivezza di fantasia; la vivida fantasia è l'ottima dipintrice di immagini, che imprimono gli oggetti ne' sensi”.¹⁶¹

Il dizionario mentale delle lingue comuni a tutte le nazioni appare così incardinarsi alla poesia e, in particolare, alle immagini. Così come i primi linguaggi avevano una maggior componente iconica, così le voci del vocabolario mentale sembrano essere sempre più simili a delle immagini, ovvero a delle rappresentazioni mentali degli oggetti impressi nei sensi. Il legame tra senso e mente è inestricabile. La poesia è stata “la lingua prima comune di tutte le antiche nazioni”,¹⁶² a dispetto di tutte le interpretazioni fornite da Platone o da Castelvetro, poiché la poesia è strettamente determinata dalla fantasia e alla possibilità di rendere vivente ciò che non lo è. La prima poesia, la prima favola, come si è visto, è quella di Giove, e i primi poeti sono dunque poeti teologi. Inoltre, essendo questa esperienza comune a tutte le genti, è necessario che questa prima favola rispetti la sua conformazione mentale e muta, ovvero la sua capacità di riorganizzare il sistema cognitivo dei bestioni verso una diversa direzione. Ancora una volta, l'immagine ricopre un ruolo non indifferente nell'esposizione vichiana:

Così nacque la prima favola, primo principio della poesia divina de'gentili o sia de'poeti teologi. E nacque, quale l'ottima favola dee essere, tutta ideale, che dall'idea del poeta dà tutto l'essere alle cose che non lo hanno. Che è quello che dicono i maestri di cotal arte; che essa sia tutta fantastica, come di pittore d'idea, non icastica, quale di pittore di ritratti; onde i poeti, per tal somiglianza di Dio creatore, sono detti «divini».¹⁶³

Come un pittore dipinge soggetti ideali donando senso e animazione a qualcosa che non lo ha perché non percepibile, così i primi poeti iniziano a donare senso alla natura circostante rendendola immagine di una divinità che stavano producendo mentalmente secondo la peculiare “logica retorica” della loro mente. Questa serie di riflessioni è, evidentemente, al cuore della *Scienza Nuova*, e Vico riconosce più volte la difficoltà di questa particolare concezione della poesia che, in qualche modo,

¹⁶⁰ JÜRGEN TRABANT, *Cenni e voci. Saggi di sematologia vichiana*, cit., p. 45

¹⁶¹ S.N. I, p. 192

¹⁶² S.N. I, p. 193

¹⁶³ S.N. I, p. 194

può essere considerata la maggiore proposizione vichiana.

Già nel *Diritto universale*, nel tracciare una direzione molto simile a quella della *Scienza Nuova*, il filosofo riconosce l'inversione necessaria da compiere per comprendere la posizione originaria della poesia all'interno della mente umana: "Ben al contrario ella è legge di natura che gli uomini provvedano in prima alle cose necessarie, di cui hanno urgentissimo bisogno, indi passino alle utilità, giungendo all'ultimo alle cose di puro diletto, fra le quali la ragione tiene il primo luogo la poesia".¹⁶⁴ Vico però riconosce alla poesia il carattere sapienziale, ovvero la capacità di contemplare le cose divine, la conoscenza delle cose naturali e infine la direzione delle cose umane. Nel *Diritto Universale* l'accento della sapienza poetica è posto su quest'ultima caratteristica. Nella *Scienza Nuova*, invece, l'accento viene posto sulla peculiare modalità comunicativa utilizzata nella poesia delle prime epoche dell'umanità.

Sempre all'interno del terzo libro della prima edizione, poco dopo la declamazione delle capacità della poesia, il capo v intitolato *Discoverta del principio de' caratteri poetici che fu il vocabolario delle prime nazioni* porta alla luce il concetto portante della filosofica vichiana, quello per cui "dopo venticinque anni ormai che corrono di una continova e aspra meditazione, si è ritrovato finalmente ciò che tal primo principio è di questa Scienza Nuova".¹⁶⁵ I caratteri poetici, ovvero "gli elementi delle lingue con le quali parlarono le prime nazioni gentili",¹⁶⁶ sono presentati da Vico come le voci di quel vocabolario mentale comune che il filosofo aveva ipotizzato in precedenza. Questi sono definiti da Vico come la modalità con cui i primi uomini riconducono sotto un'immagine, un nome, una parola tutto ciò che rimanda, per qualche legame, alla prima esperienza fatta di una qualità astratta che, per mancanza di capacità mentali, non può essere ricondotta sotto un concetto distaccato dal corpo. L'esempio vichiano è il seguente:

Perché, se una nazione, per essere di mente cortissima, non sappia appellare una proprietà astratta o sia in genere, e, per quella la prima volta avvertita, appelli in ispecie un uomo da quella tal proprietà, con cui aspetto ha ella l'uomo la prima volta avvertito [...] tal nazione certamente [...] darà a quegli uomini il nome dell'uomo da quella tal proprietà la prima volta appellato.¹⁶⁷

Ogni uomo che sarà visto compiere atti faticosi e stancanti sarà chiamato Ercole, perché Ercole fu il primo uomo, nella mitogenesi primordiale, ad aver compiuto quegli atti. Ogni nazione primitiva è definita poetica perché questo scambio tra reale e universale, tra genere e specie, tra immagine mnestico-collettiva e immagine presente avviene su un piano che è dominato dalla figura retorica

¹⁶⁴ GIAMBATTISTA VICO, *Il diritto universale*, cit. p. 264. Il testo latino originale è il seguente: "Sed qui fieri potuitt ut poesis omnium artium prima fuerint, ut ex ea inter gentes ipsa pecuaria, ipsa rustica ortae sint, cim ita natura sit comparatum, ut homines pria necessaria, quibus urgentur, videant, deinde utilia, tandem ad quae fert ultro libido, et quaesitam afferunt voluptatem, inter quae poesis tenet facile primas?"

¹⁶⁵ S.N. I, p. 197

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ S.N. I, p. 196

dell'antonomasia (oltre a partecipare a un principio metaforico – per cui ogni uomo che fa dei lavori faticosi non è, semplicemente, “come Ercole”, ma “Ercole” in persona).

La *Scienza Nuova* del 1730 presenta i caratteri poetici nelle *Degnità* che aprono il primo libro dell'opera. In particolare, le *Degnità* XLV e XLVI (XLVII e XLIX nell'edizione postuma), formano una diade che permette di comprendere a fondo la concezione vichiana del carattere poetico o, utilizzato in maniera pressoché – pur con qualche discontinuità – identica, dell'universale fantastico. La prima afferma che “*la Mente Umana è naturalmente portata all'uniforme*”,¹⁶⁸ mentre la seconda rimanda a un passo del *De Mysteriis Aegyptiorum* in cui Giamblico afferma che gli Egizi riportavano tutti i loro antichi sapienti sotto il nome di Mercurio Trimegisto. Nell'edizione del 1744, fra le due affermazioni appena riportate, Vico inserisce anche la seguente *degnità*: “*È natura de' fanciulli, che con l'idee, e nomi degli uomini, femmine, cose, che la prima volta hanno conosciuto; da esse, e con essi dappoi apprendono, e nominano tutti gli uomini, femmine, cose, c'hanno con le prime alcuna somiglianza, o rapporto*”.¹⁶⁹ La combinazione delle tre *degnità* porta alla definizione dell'universale fantastico (o carattere poetico), appellato come l'essenza delle favole:

I primi uomini, come fanciulli del Gener'Umano, non essendo capaci di formar' i *generi intelligibili* delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i *caratteri poetici*, che sono *generi*, o *universali fantastici* da ridurvi, come a certi *Modelli*, o pure *ritratti ideali* tutte le spezie particolari a ciascun suo genere simiglianti; per la qual simiglianza le *Antiche Favole* non potevano fingersi, che con *decoro*: appunto come gli *Egizj* tutti i loro ritrovati utili, o necessarj al Gener'Umano, che sono *particolari effetti di Sapienza Civile*, riducevano al *Genere del Sappiente Civile*, da essi fantasticato *Mercurio Trimegisto*; perché non sapevano astrarre il Gener'intelligibile di *Sappiente Civile*, e molto meno la forma di *Civile Sapienza*, della quale furono sapienti cotal'Egizj. Tanto gli *Egizj* nel tempo, ch'arricchivan' il Mondo de' ritrovati o necessarj, o utili al Gener'Umano, furon'essi *Filosofi*, e s'intendevano di *Universali*, o sia di *Generi intelligibili*!¹⁷⁰

Il brano citato, tranne per la sostituzione del sintagma “*Universali astratti*” nell'edizione del 1730¹⁷¹ con il definitivo “*Generi Intellegibili*”, è quasi identica per le due ultime versioni della *Scienza Nuova*, a testimoniare la sostanziale continuità del pensiero vichiano a riguardo dei caratteri poetici. A differenza della definizione del 1725, in queste versioni appare il termine del “*ritratto ideale*”, che rinforza ancora di più la vicinanza dei caratteri universali con il tema delle immagini sviluppato poco sopra. Ogni sapiente civile, per il fatto di partecipare al genere *sapiente civile*, venne definito non come “*Sapiente Civile*”, ma con il nome del primo del suo genere, ovvero Mercurio Trimegisto.

Il parlare poetico per antonomasie è riconosciuto da Vico come il primo principio delle allegorie, ovvero come un parlare *per diversa*: “[le] *Vere Allegorie Poetiche*, che alle Favole davano *significati univoci, non analogi, di diversi particolari compresi* sotto i loro *Generi Poetici*: le quali perciò si dissero *diversiloquia*, cioè *parlari comprendenti* in un *general concetto diverse specie d'huomini, o*

¹⁶⁸ S.N. II, § 148, p. 460

¹⁶⁹ S.N. III, § 89, p. 872

¹⁷⁰ S.N. III, § 90, p. 873.

¹⁷¹ S.N. II, § 149, p. 461

fatti, o cose".¹⁷² Qualche paragrafo prima, nella *Spiegazione della Dipintura proposta al frontespizio*, Vico aveva già esplicitato in maniera pressochè identica la conformazione dei caratteri poetici. Avendo avvisato il lettore della "grande difficoltà" necessaria per comprendere i Principi della *Scienza Nuova*, ovvero quella di "pensare per caratteri poetici",¹⁷³ il filosofo li definisce come "Generi Fantastici, ovvero immagini formate da fantasia" alle quali gli uomini "riducevano tutte le spezie, o particolari a ciascun genere appartenente".¹⁷⁴ Vico paragona questi universali fantastici alle favole o ai tipi della commedia greca, ma insiste sulla connotazione *storica* di questi, perché essi sono stati "formati da fantasie robuste"¹⁷⁵ come erano quelle delle prime menti umane. Infine, la "scoperta dei caratteri poetici" trova il suo maggior riscontro nel terzo libro della *Scienza Nuova*, intitolato *Scoperta del vero Omero*. In questo libro, pietra d'angolo per un dibattito tutto romantico che inizierà a pochi decenni dopo, Vico passa in rassegna le varie incongruenze filosofiche e filologiche della vita di Omero per arrivare a questa conclusione:

certamente, se, come della *Guerra Trojana*, così di *Omero* non fossero certi *grandi vestigi* rimasti, quanti sono i di lui *Poemi*; a tante difficoltà si direbbe, che *Omero* fusse stato un *Poeta d'idea*, il quale non fu particolar' uomo in natura. Ma tali, e tante *difficoltà*, e insieme i *Poemi di lui pervenuti* sembrano farci cotal forza d'affermarlo per la *metà*: che quest'*Omero* sia egli stato un'*Idea*, ovvero un *Carattere Eroico d'uomini greci, in quanto essi narravano cantando le loro storie*.¹⁷⁶

Omero è un carattere poetico, un ritratto ideale del cantore primordiale che, come Orfeo e come Ercole, riassume su di sé la qualità astratta ("il poetare") dei primi uomini in grado di cantare dei versi. I loro nomi sono scomparsi, incapsulati in quello universale di Omero, immagine antonomastica di questi. Come prime espressioni dell'umanità, essi vengono utilizzati per via della peculiare modalità comunicativa dei bestioni, la celebre *povertà di parlari* cui tante volte Vico fa riferimento e che permette l'irrobustimento della fantasia, dell'ingegno e lo sviluppo delle figure retoriche. Come riconosciuto da Vico, gli universali fantastici sono assimilabili a delle antonomasie, secondo le quali un gruppo di persone o cose viene significato per un solo elemento del gruppo. La motivazione del legame antonomastico è di tipo storico, e viene riallacciata al mito.

Battistini ha chiarito come questo tipo di antonomasia, definita da Lausberg "vossianica",¹⁷⁷ sia, storicamente, riportabile sotto il dominio della metafora o, meglio ancora, della sineddoche (*individuum pro specie*, nome proprio per nome comune). A questo proposito, le *Institutiones oratoriae* del Vico, il manuale di retorica che il filosofo aveva a più riprese composto per le sue

¹⁷² *Ibidem*

¹⁷³ S.N. II, § 71, p. 389

¹⁷⁴ S.N. II, § 72, p. 390

¹⁷⁵ *Ibidem*

¹⁷⁶ S.N. III, § 403, p. 1158

¹⁷⁷ ANDREA BATTISTINI, *Scrivere per immagini: scienza dei segni e imprese araldiche*, p. 176

lezioni all'università di Napoli, è coerente con le ricostruzioni di Battistini. Nel paragrafo 45 dell'edizione edita dal Crifò delle *Institutiones* (un paragrafo che, seguendo le note del filologo si riconosce essere presente anche nella primissima edizione a noi pervenuta del testo, quella del 1711)¹⁷⁸ l'antonomasia è riconosciuta come “una specie di sineddoche che indica al posto del genere una specie di particolare valore”¹⁷⁹ e, come esempio, viene proposta la stessa presentazione dei Tarantini come delicati che Vico riprende nell'edizione della prima *Scienza Nuova* sopra citata: “va richiamato qui l'uso del nome di un popolo per designare un individuo che di quel popolo abbia costumanze e carattere (p. es. «Tarantino» per molle [...])”.¹⁸⁰

Questo passaggio, che non porta a nessuna rivoluzione gnoseologica nel manuale di Vossius, per Vico è fondamentale, e il filosofo fa di questa scoperta la chiave maestra della sua *Scienza*. Come per molte altre innovazioni vichiane, il rovesciamento dei paradigmi dei “boriosi dotti” è il *modus operandi* teso alla nuova comprensione filosofica: “Vossius [...] invece di scorgere nelle dodici fatiche di Ercole la storia ingenuamente mitizzata delle dure lotte per l'esistenza sostenute dai primitivi, vi ritrova un sublime ed elegante esempio di sapienza riposta”.¹⁸¹ A questa prima differenza si aggiunge la creazione *ex novo* di un'entità concreta (Ercole) che viene ad assumere su di sé un valore filosofico e logico in cui si concentrano tutte le caratteristiche astratte in questione. Battistini è ancora illuminante su questo punto: “L'universale fantastico non consiste né nella sostituzione di un individuo a una classe, né nella sommatoria di tanti aspetti giustapposti, ma in un individuo che conserva la sua unità pur presentandosi in diverse ipostasi”.¹⁸²

Questo fatto può spiegare come, nel *Diritto Universale*, i caratteri poetici fossero essenzialmente spiegati come antonomasie, senza ricoprire il ruolo metafisico che hanno nella *Scienza Nuova*. Nel capitolo XII del *De constantia philologiae*, vengono infatti riconosciuti i due tropi maggiori, metonimia e metafora. A questi fa seguito la sineddoche che, nella spiegazione vichiana, partecipa di alcune caratteristiche degli universali fantastici, senza però che essi vengano mai nominati: “Certamente la sineddoche ha per intero la sua origine nell'incapacità di parlare. Infatti, quando gli uomini non sanno denominare le cose con nomi appropriati, dicono di cose di questo genere: *res* e *facio*, che sono il vocabolario di coloro che non sanno parlare. In tal modo, è la stessa incapacità di parlare che conduce dalla fanciullezza alla metafisica”.¹⁸³

¹⁷⁸ GIULIANO CRIFÒ, *L'ultimo retore, il primo scienziato?*, in GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, testo critico, versione e commento di Giuliano Crifò, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989, pp. LXXX e segg.

¹⁷⁹ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, cit., p. 332. Il testo latino originale è il seguente: “species synecdoches, sive excellentis speciei pro genere”

¹⁸⁰ *Ibidem*. Il testo latino originale è il seguente: “Quo refer cum nomem gentile usurpatur pro quovis, qui iisdem sit praeditus moribus, ut «Tarentinus» pro molli”

¹⁸¹ ANDREA BATTISTINI, *Scrivere per immagini: scienza dei segni e imprese araldiche*, p. 185

¹⁸² *Ibidem*

¹⁸³ GIAMBATTISTA VICO, *Il diritto universale*, cit., p. 454. Il testo latino originale è il seguente: “Certe synecdoche tota ab

Il passaggio alla metafisica, ovvero all'universale fantastico, non avviene in sede di sineddoche. I caratteri poetici o eroici sono infatti nominati poco sotto, proprio in relazione all'antonomasia: "Da questa medesima fonte [l'ignoranza dei fanciulli] proviene l'antonomasia mediante la quale vengono immaginati – in buona parte – i caratteri epici. Il fatto che tutti gli uomini forti furon chiamati «Ercoli» getta un gran lume su quanto abbiamo detto”.¹⁸⁴ Tenendo conto dello stretto legame tra sineddoche e antonomasia che il Vico aveva già rintracciato nelle *Institutiones oratoriae* (e al netto di tutte le esigenze “conservative” di questo testo di uso scolastico) la questione appare delicata, specie per l'importanza del carattere poetico nell'economia della *Scienza nuova* e del pensiero vichiano tutto. Sempre Battistini ha notato come, però, questo slittamento verso la sineddoche (e verso la metafisica) non avvenga pienamente nella *Scienza Nuova* del 1725, ma si compia soltanto nell'ultima edizione del capolavoro vichiano, dove il riferimento all'antonomasia viene praticamente epurato.

La questione è interessante, e mostra un'evoluzione del pensiero del filosofo all'interno delle sue stesse conquiste più stabili. Il riferimento all'antonomasia è assente nell'edizione postuma per due motivi; il primo è il crescente ruolo che la sineddoche viene a ricoprire nel corpo della *Scienza Nuova* di edizione in edizione;¹⁸⁵ il secondo sembra invece riferirsi agli esempi riportati da Vico nella spiegazione dei caratteri poetici. Nella prima edizione, infatti, Ercole – un eroe – è il modello del carattere poetico, mentre Giove assume a questa funzione nell'edizione del 1744. Pare pertanto esistere una discrepanza fra i caratteri epici del *Diritto universale* e gli universali fantastici delle ultime edizioni della *Scienza Nuova*, una discrepanza che nel 1725 sembra lontana dall'essere risolta. Appare pertanto essere necessaria una breve analisi delle differenze fra questi due diversi tipi di postura vichiana in relazione al problema dell'antonomasia, a quello del carattere poetico e a quello dell'universale fantastico.

Il *Diritto universale* non riporta, nel capitolo XX del *De constantia philologiae*, il sintagma “carattere poetico”, né le sue varianti di carattere epico o meno ancora di universale fantastico. Un paragrafo intero viene dedicato ad Orfeo, un futuro carattere poetico nella *Scienza Nuova* del 1744,¹⁸⁶ ed è descritto in questa maniera: “Orfeo altri non è che quei pochi uomini che, osservando con gli occhi il cielo e meditando sui moti astrali, lo credettero animato e lo ritennero un dio”.¹⁸⁷ Il sintagma “carattere poetico”, potenzialmente applicabile a questa definizione antonomastica del cantore, non trova menzione in questo passaggio. Ercole, come si è visto in precedenza, assume invece lo statuto

infanti aorta, nihil ab ingenio cognata. Cum enim nesciunt homines propriis res appellare nobinibus, ea ex genere dicunt: unde «res» et «facio», sunt infantum vocabularium. Itaque infantia ipsa homines a pueritia ad metaphysicam ducit”

¹⁸⁴ *Ibidem*. Il testo latino originale è il seguente: “Ex quo fonte antonomasiae proveniunt, quibus bona ex parte ficti sunt characteres heroici, in quibus ille qui ingentem rebus quas dicimus lucem affert, quo omnes viri fortes sunt «hercules» appellati”

¹⁸⁵ ANDREA BATTISTINI, *Scrivere per immagini: scienza dei segni e imprese araldiche*, cit., p. 184

¹⁸⁶ S.N. III, § 56, p. 834

¹⁸⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Il diritto universale*, cit., p. 522

di carattere eroico o carattere poetico anche se la descrizione che Vico ne fa nel capitolo XXI del *De constantia iurisprudētis* si rivela sostanzialmente simile a quella fatta di Orfeo: “Ercole sostiene il cielo sulle sue spalle; cioè furono gli ottimi, i fortissimi, a fondare le religioni delle prime genti. Libera la terra dai mostri; cioè gli ottimi dovettero combattere con le bestie feroci per farle scomparire del tutto e venire in possesso delle sedi che si erano scelte”.¹⁸⁸ Il principio antonomastico è vigente anche in questa interpretazione del carattere eroico di Ercole, ma la diversa valenza “politica” della figura erculea (carattere eroico dei nobili e degli aristocratici) permette a Vico di identificarlo con un carattere poetico.¹⁸⁹ La discrepanza fra spazio umano e spazio divino – parallela a quella tra linguaggio pistolare e geroglifico – sembra persistere in questo frangente.

Nella prima edizione della *Scienza Nuova*, la situazione di sostanziale incongruenza tra la definizione di carattere eroico e motivazione antonomastica delle divinità sussiste ancora, anche se in maniera più sfumata. Se, come si è mostrato in precedenza, anche in quest’opera l’esempio di carattere poetico è sempre Ercole, un passaggio come il seguente non chiarisce la mancata appellazione di Giove come universale fantastico o carattere poetico: “La quale molteplicità di Giovi fa tanta meraviglia a’ filologi, la qual si risolve per gli nostri principi, perché appo tutte fu egualmente fantasticata una divinità in cielo che fulminasse. Questi tanti Giovi confermano fisicamente il diluvio universale e comprovano il principio comune di tutta l’umanità gentilesca”.¹⁹⁰ La proliferazione di Giovi nella storia antica potrebbe essere risolta da Vico nella postulazione dell’essenza divina come carattere poetico o come universale fantastico (ombreggiato nella frase “egualmente fantasticata una divinità”) ma il passaggio non viene compiuto.

Nel terzo libro della stessa opera, trattando invece della lingua delle armi (ovvero la lingua degli eroi) nel capitolo XXXV, il carattere poetico trova un’altra occasione di essere descritto in profondità. Vico afferma che, pensando nella lingua delle persone armate (ovvero le insegne e le imprese gentilizie) e interpretando le sue manifestazioni come caratteri poetici, molte discrepanze o assurdità poetiche vengono ad essere sanate e comprese. Le incredibili prestazioni belliche dei vari Aiace, Orazio Coclite “che solo sostenne un intiero esercito di toscani sul ponte”,¹⁹¹ Rolando e dei paladini di Francia, appaiono verosimile intendendo queste figure come caratteri poetici dell’intero popolo che si riconosceva nell’insegna militare di questi eroi. Come è usanza affermare che una nazione è in guerra con un’altra quando in realtà i popoli di queste nazioni sono in guerra fra di loro, così è usanza dire

¹⁸⁸ Ivi, p. 574

¹⁸⁹ La riduzione della favola mitologica a evento storico adombrato di velami poetici è un tratto comune del pensiero filosofico del Settecento e, a partire da Bacone, del secondo Seicento. Per una panoramica in ambito francese su questa tematica (di utilità però non limitata alla lingua e alla letteratura d’Oltralpe) si rimanda a JULIE BOCH, *Les Dieux désenchantés. La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1670)*, Paris, Champion, 2002

¹⁹⁰ S.N. I, p. 110

¹⁹¹ S.N. I, p. 249

che – per antonomasia – i condottieri si fanno battaglia, e non gli eserciti da loro guidati. La conclusione delle esemplificazioni è determinante:

Talché questi sono i veri caratteri poetici civili di persone o maschere, come di generi che comprendono molti uomini per la proprietà della gente o del casato, come, in verità, chi vi rifletta, altro non sono le armi gentilizie. Onde poi i poeti particolari furono fatti accorti ad intendere i generi de' costumi, e ne fecero caratteri poetici morali, per insegnare il volgo incapace d'intendergli per generi quali gl'insegnano i filosofi.¹⁹²

La creazione di caratteri poetici, dunque, sembra riferirsi in questa fase della filosofia vichiana agli eroi del mito o della storia, da cui trarre eventualmente degli insegnamenti morali da riferire al volgo incapace di comprendere l'astrazione della norma etica. Quest'ultimo principio è ribadito poco più sotto: “Che i falsi poetici sono gli stessi che i veri in generale de' filosofi, con la sola differenza che quelli sono astratti e questi vestiti d'immagini”.¹⁹³ A questa conclusione se ne aggiungono altre quattro, ovvero: la natura poetica della metafisica; la natura allegorica (nel senso di *diversiloquium*, ossia di *vero parlare* delle stesse) dei caratteri poetici; la loro genesi naturale; la natura drammatica (nel senso di teatrale) del diritto romano. Questa particolare accezione del carattere poetico come maschera teatrale, che era già stata richiamata in altra sede dal Vico, sarà una costante del pensiero del filosofo che, nell'edizione del 1744, si sofferma a lungo sull'etimologia del termine latino “persona” per arrivare a definire in maniera estremamente icastica il carattere poetico:

gli *Autori del Diritto Romano* nell'età, che non potevano intendere *universali intelligibili*, ne fecero *universali fantastici*; e come poi i *Poeti per arte* ne portarono i *Personaggi*, e le *maschere* nel *Teatro*; così *essi per natura* innanzi avevano portato i *nomi*, e le *persone* nel *Foro*: perchè *persona* non dev'essere stata detta da *personare*, che significa *risuonar dappertutto* [...] ma dev'esser venuto da *personari*; il qual verbo congetturiamo aver significato *vestir pelli di fiere*; lo che non era lecito, ch'a' *solì Eroi* [...]. E da tal'origine del *verbo personari* nel suo primiero significato, che gli abbiamo restituito, congetturiamo, che gl'*Italiani* dicono *Personaggi* gli uomini d'alto stato, e di grande rappresentazione.¹⁹⁴

Mazzotta riconosce in questo passaggio la vera natura del carattere poetico, il suo essere contemporaneamente “an imaginative corporeal form, a simultaneously fantastic and empirical representation of a primitive mind incapable of abstraction”.¹⁹⁵ La paradossale giunzione di universale e corporeo, di fantastico e di empirico, è il motivo della difficile concezione di questo “concetto” da parte di Vico. L'universale fantastico, a metà tra la sineddoche e l'antonomasia, partecipa del generale e del particolare, dell'ideale e del reale, del fisico e del metafisico. Solo una mente non conscia della separazione ontologica tra questi piani poteva essere in grado di concepire questo genere di carattere, che è appunto o eroico (ovvero utilizzato in un'era in cui la logica astratta non aveva ancora preso il sopravvento) o poetico (ovvero un linguaggio delle passioni e dei corpi, non dei concetti). In più, essendo riconosciuta da Vico l'etimologia di “persona” dal verbo che indica

¹⁹² S.N. I, p. 250

¹⁹³ *Ibidem*

¹⁹⁴ S.N. III, § 484, pp. 1223-1224

¹⁹⁵ GIUSEPPE MAZZOTTA, *The New Map of the World. The Poetic Philosophy of Giambattista Vico*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 170

l'indossare le pelli degli animali cacciati, ed essendo questa prerogativa degli aristocratici, Vico insiste sul valore politico di questa operazione mentale. Il linguaggio, in questa fase dell'umanità, è legato direttamente ai rapporti di potere che gli uomini instaurano fra di loro, e la dinamica dominato/dominante (per non chiamare in causa quella del servo/padrone) agisce sul terreno dell'espressione semiotica.

Anche il valore iconico del carattere poetico (ovvero il fatto che sia un'immagine poetica creata dagli uomini per operare delle distinzioni all'interno della loro società), è di importanza non sottovalutabile nella definizione dell'universale fantastico. Questo, nella sua ambigua definizione di *sineddoche* o di *antonomasia* vossianica, risponde del carattere dell'insegna militare, del vessillo e del blasone: chi vede un uomo lavorare faticosamente vi riconosce Ercole, ovvero un'entità semidivina che assume un valore ontologicamente superiore e che ottiene così il privilegio di avere il comando sulle terre che egli sta lavorando e, di conseguenza, un blasone con cui annunciare la sua discendenza erculea. In generale, il carattere eroico o poetico partecipa della stessa essenza dell'impresa.

I caratteri eroici sembrano pertanto essere legati alla medialità dell'immagine più che, direttamente, al corpo, più simili alla seconda specie del linguaggio (quello degli eroi) rispetto a quello dei geroglifici divini. Le definizioni di Vico a riguardo, in effetti, permettono di corroborare questa ipotesi. Parlando infatti dei caratteri poetici come di ritratti ideali, il filosofo si riferisce a una sostanziale essenza storica degli stessi; il referente simbolico del carattere eroico viene ad essere riconosciuto nel primo uomo che *sussume*, *a posteriori*, tutte le caratteristiche che da lì in poi verranno a lui riferite. Il primo Ercole funge da modello, da persona, a cui riferire tutte le altre. Questo fatto implica una distinzione temporale tra l'evenienza del primo Ercole e la sua ipostatizzazione in momenti diversi della storia. Così come le imprese e le insegne rimandano simbolicamente a un momento della storia precedente (la presa di possesso sui campi, la coltivazione delle terre e il dominio sulle stesse), allo stesso modo i caratteri poetici rinviano a un'antiorità storica tangente il mito. Il crinale tra storia e fantasia viene quindi inglobato nella concezione larga della poesia in Vico.¹⁹⁶ “L'universalità della poesia e la particolarità della storia” si fondono nella creazione dei caratteri poetici in modo tale che “la poesia sublime dei primitivi (che era anche la loro unica forma di conoscenza) creò forme perfette, che paradossalmente sono molto più universali di quanto non lo siano le persone in carne ed ossa”.¹⁹⁷ Quando però si passa dalla storia al mito, e dall'immagine al corpo, il pensiero vichiano che eguaglia nelle edizioni del 1730 e del 1744 il carattere poetico

¹⁹⁶ Ivi, p. 146. La concezione che la poesia e la storia siano unite negli universali fantastici è rispecchiata dalla considerazione acronica del mito in GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo, linguaggio*, cit. p. 51

¹⁹⁷ ANDREA BATTISTINI, *L'ermeneutica genetica di metafora, mito ed etimologia nel pensiero antropologico di Vico*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di Anna Maria Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, p. 244

all'universale fantastico sembra seguire una direzione diversa, tesa all'unificazione delle funzioni mentali degli uomini delle prime due età. Si prenda, ad esempio questa coppia di esempi:

Così per ciò, che si è detto nelle *Degnità* d'intorno a' Principj de' Caratteri poetici, *Giove* nacque in *Poesia* naturalmente *Carattere Divino*, ovvero un' *Universale fantastico*; a cui *riducevano tutte le cose degli auspici tutte le antiche Nazioni Gentili*; che tutte perciò dovetter' essere *per natura poetiche*: che incominciarono la *Sapienza Poetica* da questa *Poetica Metafisica* di contemplare Dio per l'attributo della sua *Provvidenza*; e se ne dissero *Poeti Teologi*, ovvero *Sapienti*, che s'intendevano del parlar degli *Dei*, concepito con gli auspici di *Giove*.¹⁹⁸

In questo caso Giove viene definito sia come universale fantastico che come carattere poetico, un carattere poetico nato dalla fantasia dei primi poeti, che essendo quelli della prima fase dell'umanità sono detti "Poeti teologi". Inoltre, la caratterizzazione di universale fantastico di Giove sembra investire, in questo caso, anche le sue manifestazioni, ovvero "le cose degli auspici". Pochi passaggi più sotto questo aspetto è sviluppato in maniera ancora più chiara e radicale:

Così *Giove*, *Cibele*, o *Berecintia*, *Nettunno*, per cagione d'esempi, intesero, e dapprima *mutoli additando* spiegarono esser'esse *sostanze* del *Cielo*, della *Terra*, del *Mare*, ch'essi immaginarono *animate divinità*, e perciò con verità di sensi gli credevano *Dei*: con le quali *tre Divinità* per ciò, ch'abbiam sopradetto de' *Caratteri Poetici*, spiegavano *tutte le cose* appartenenti al *Cielo*, alla *Terra*, al *Mare*; e così con l'altre significavano le spezie dell'altre cose a ciascheduna *Divinità* appartenenti.¹⁹⁹

Il carattere poetico di Giove, di Cibele e di Nettuno non solo si riferisce al ritratto ideale che i primi uomini "stupidi, insensati, goffi, balordi, scempj"²⁰⁰ con la loro mente "sotto il loro troppi vigorosi sensi seppolta"²⁰¹ si creano delle divinità, ma viene ad essere identificato con la manifestazione stessa della divinità nella natura e nelle sue azioni. Giove è la divinità e anche la sua manifestazione, il tuono e il fulmine; Cibele è la divinità e anche la terra e le messi; Nettuno è sia la maschera ideale del dio che la sua attività marina. La natura, la sua fisicità, è riportata sotto il nome della divinità, sotto l'insegna del nume. Non si tratta però, in questo caso, di personaggi storici, di uomini, che sono storicamente simili ai primi eroi (come Ercole o Achille), ma di fenomeni naturali che sono l'epifania del divino e che, nella loro manifestazione, rendono presente il dio stesso. La lingua dei geroglifici, quella che è comunicazione dei primi uomini con le divinità, sembra essere perfettamente adeguata a questa conformazione di universale fantastico.

Se le imprese e le insegne militari sono una comunicazione per caratteri poetici e per immagini, per ritratti ideali di personaggi umani che hanno compiuto determinate azioni o hanno svolto alcune funzioni, i geroglifici comunicano per mezzo di universali fantastici, ovvero per il tramite di corpi che sono intesi come un'estensione fisica della divinità, una parte del suo corpo o un'emanazione

¹⁹⁸ S.N. III, § 143, pp. 920-921

¹⁹⁹ S.N. III, § 154, p. 931

²⁰⁰ S.N. II, § 191, p. 502

²⁰¹ S.N. II, § 192, p. 503

della sua azione (rispettivamente una sineddoche o una metonimia) che viene riconosciuta egualmente da tutti gli uomini di tutte le nazioni. L'apparente incongruenza rintracciata nella mancata nettezza di separazione tra primo e secondo linguaggio, tra linguaggio per corpi o cenni e linguaggio per immagini simboliche, sembra riproporsi anche a questo livello.

Nel linguaggio dei miti l'universale fantastico non è un modello, un ritratto «a cui ridurre tutte le cose particolari ad esso somiglianti» [...] ma è il «reale» (e non figurato) come proprio di una sostanza divina (o eroica) che concentra organicamente in se stessa, manifestandoli come altrettanti suoi atti significativi, una molteplicità di corpi e di eventi corporei [...]. La definizione vichiana degli universali fantastici come modelli o ritratti ideali ai quali riportare tutte le specie particolari a ciascun genere somiglianti è invece del tutto appropriata alla poesia del linguaggio parlato nelle società eroiche.²⁰²

Questa differenza nella formulazione dell'universale fantastico è strettamente legata alla riflessione vichiana sul concetto di antonomasia, e sulla sua relazione con la sineddoche e la metonimia. Sia carattere poetico che universale fantastico possono essere infatti classificati sotto la definizione di tropo, ma le loro diverse sfumature non permettono di far rientrare il primo sotto la definizione di antonomasia. I fenomeni naturali possono essere ricondotti all'entità divina, ma non a un nome proprio di persona, mentre invece gli uomini operosi possono essere ricondotti sotto il nome proprio di Ercole, i poeti sotto il nome di Orfeo e così via. Sembra che, con Battistini:

la figura dell'antonomasia [...] abbia dapprima condotto [Vico] agli universali fantastici propri dell'età degli eroi, in cui la loro fisionomia fantastica e trasfigurata traeva comunque spunto da persone o eventi reali, e in un secondo tempo [nelle successive edizioni della *Scienza Nuova*], con una sorta di *hysteron proteron*, agli universali fantastici che danno un senso al mondo «sub specie deorum».²⁰³

I caratteri universali sono considerati contemporaneamente come immagini antropomorfe e come potenze naturali, sia come immagine che come corpo. I caratteri poetici o caratteri eroici invece rappresentano sia l'individuo che la classe, il condottiero o il popolo che lo ha eletto. Nell'universale fantastico, nella sua paradossale coincidenza di generalità e di particolarità, si dispiega la potenza ermeneutica e concettuale dell'immagine e del segno poetico. Simili al weberiano *Idealtypus* che alla auerbachiana *figura*,²⁰⁴ l'universale fantastico e il carattere poetico sono degli apparati di pensiero²⁰⁵ che hanno nella relazione tra reale e simbolo, tra particolare e universale, tra immagine e concetto, il loro statuto primario. La loro conformazione semiotica del tutto particolare, non soltanto espressione né solamente rinvio a un ordine logico del pensiero, nonché la loro particolarissima essenza metafisica e "politica", fa di loro dei punti di vista privilegiati per la comprensione della valenza antropologica della poesia e della teoria dei tropi, nonché del ruolo delle immagini in questi due campi.

Carattere poetico e universale fantastico producono una serie di riflessioni sull'essenza del linguaggio

²⁰² GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo, linguaggio*, cit., p. 257

²⁰³ ANDREA BATTISTINI, *Scrivere per immagini: scienza dei segni e imprese araldiche*, cit., p. 191

²⁰⁴ Ivi, p. 192

²⁰⁵ ERICH AUERBACH, *Figura*, in IDEM, *Studi su Dante*, a cura di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli. 1998, pp. 176-226

poetico e sul linguaggio in generale difficilmente districabile dal problema della questione simbolica dell'unione di particolare e universale. Il loro carattere allegorico (nel senso vichiano di “parlari comprendenti in un general concetto diverse spezie di uomini o fatti o cose”)²⁰⁶ permette di rintracciare la loro origine in una conformazione metaforica o metonimica,²⁰⁷ in un sostrato retorico strettamente correlato alla questione delle immagini. Il vocabolario mentale ipotizzato da Vico sembra essere legato a doppio filo alle problematiche relative allo statuto della figura retorica, alla sua valenza comunicativa e gnoseologica. Terminando con alcune interessanti note di Sangiacomo, concernenti l'atto infinito di interpretazione di queste immagini e l'impossibile congiunzione di testo e immagine, di universale e di particolare, si potrebbe affermare che

Se l'universale fantastico è un *continuum* infinito, il fatto che si istituisca un certo numero di parole reali per comunicarne un certo numero di proprietà determinate in cui esso può scomporsi, non significa per nulla che l'universale fantastico come tale possa ridursi a quelle proprietà. In tal senso, se *Dizionario mentale* ci può essere, questo dovrebbe essere un elenco infinito di proprietà significabili. Se ogni termine fosse infinitamente definito, ciò significherebbe che nessun termine sarebbe mai completamente definito da un insieme grande a piacere ma pur sempre finito di proprietà. Dunque, per quante proprietà se ne conoscano, restando sempre in numero finito, il termine in esame non risulterà mai pienamente definito. In tal senso, propriamente, ogni comunicazione sarebbe sempre *infinitamente difettiva*. Di nessuna parola si conoscerebbe mai compiutamente il significato, e nessun termine sarebbe mai univocamente determinato a significare una e una sola cosa: in ogni parola resterebbe tacito un infinito ancora sempre da ascoltare.²⁰⁸

²⁰⁶ S.N. III, § 90, p. 873

²⁰⁷ ANDREA BATTISTINI, *Scrivere per immagini: scienza dei segni e imprese araldiche*, cit., p. 193. Le riflessioni di Battistini si basano sulle enunciazioni didascaliche del Vico nelle *Institutiones oratoriae* che verranno, nel capitolo IV di questo studio approfondite e discusse (*infra*, capitolo IV, § 1, a, pp. 394-409)

²⁰⁸ ANDREA SANGIACOMO, *Teoria del silenzio*, cit., p. 168

2. Iconotesti e pitture vichiane

Il percorso compiuto all'interno della selva della *Scienza Nuova* ha messo in mostra l'interrelazione vichiana tra il tema del linguaggio e quello del pensiero. Lo studio della tripartizione delle lingue nelle tre età dell'umanità ha altresì messo in luce la predominanza, nell'era primordiale del genere umano, della visione e dell'immaginario mentale sulla parola vocale e sulla comunicazione verbale. La focalizzazione vichiana sui primi due linguaggi, quello dei geroglifici e delle imprese, la loro precipua connotazione retorica e metaforica, nonché la stretta somiglianza matriciale con la lingua "pistolare", ha permesso di comprendere come l'immagine (nel suo significato più largo di rappresentazione visuale, di segno visivo) sia indissolubilmente legata a un'umanità non ancora oltre la soglia dell'astrazione. La preferenza vichiana per il canale visuale, per l'immagine, è presente anche nella massima scoperta vichiana, quella dell'universale fantastico. La definizione metaforica di "ritratto ideale", di "personaggio" e di "maschera" del teatro, di "modello", rimanda infatti a un campo semantico quanto mai legato alla visualità. In questo paragrafo si mostrerà come le metafore imperniate sul senso della vista non siano soltanto comparazioni retoriche e stilistiche, ma concrete manifestazioni di un "pensiero visivo"²⁰⁹ che si spande in tutta l'opera vichiana. In sede incipitaria, saranno brevemente accennati i rapporti diretti con pittori e opere nella Napoli settecentesca da parte di Vico. Successivamente saranno investigati i luoghi della *Scienza Nuova* e delle altre opere vichiane in cui il tema dell'immagine viene evidenziato, sia in maniera diretta che in maniera implicita. Sarà poi presentato in dettaglio l'utilizzo di immagini e di iconotesti nella *Scienza Nuova*, in particolare nelle seconda e terza edizione, accennando anche alla peculiare conformazione tipografica dell'opera maggiore del filosofo. Queste analisi, oltre a fornire una contestualizzazione utile per la comprensione dei diretti rapporti vichiani con la produzione iconotestuale del Rinascimento e del Barocco, metteranno ancora di più in risalto la centralità dell'aspetto "materiale" della filosofia vichiana, in cui le tematiche del corpo, della visualità e dell'astrattismo del pensiero si intrecciano e donano all'immagine un ruolo discriminante all'interno del sistema della *Scienza Nuova*.

a. Largo dei Girolamini

In uno studio di rara leggerezza e altrettanto rara raffinatezza, Malcolm Bull²¹⁰ ha ricostruito con perizia e passione l'ambiente visuale in cui Vico, fra la fine del Seicento e tutta la prima metà del

²⁰⁹ L'espressione è debitrice dello storico saggio di RUDOLF ARNHEIM, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974

²¹⁰ MALCOM BULL, *Inventing Falsehood. Making Truth*, cit. Si ringrazia Roberto Dainotto per le preziose informazioni

Settecento, si trovava a vivere quotidianamente. Gli spostamenti del filosofo tra la Spaccanapoli della prima giovinezza (il Vico abitò in Via San Biagio dei Librai prima del matrimonio), Vatolla (in Cilento) e la zona del Largo dei Girolamini sono stati messi in relazione con la presenza, in quelle aree, di importanti opere d'arte dei pittori napoletani del periodo barocco, oscillanti tra l'adesione alla moda del Caravaggio e la netta opposizione ad essa.²¹¹

La ricognizione inizia a pochi passi dalla casa paterna, con la statua del Nilo che era comunemente conosciuta, quando ancora acefala, come *Corpo di Napoli*, per poi proseguire, sempre in via San Biagio dei Librai, con la testa bronzea del cavallo di Donatello donato a Diomede Carafa da Lorenzo il Magnifico nel 1471. I frammenti delle “sterminate antichità” sono però parte minima dell'ambiente visuale vichiano, che fu più che altro saturato da dipinti. Questo particolare è evidente nella perlustrazione delle varie chiese prossime alle abitazioni vichiane. Le opere di Luca Giordano sono presenti nella chiesa di San Nicola a Nilo, vicino alla Spaccanapoli dell'infanzia vichiana, così come nella chiesa di San Michele Angelo. In San Domenico Maggiore, invece, sono presenti notevoli opere di Tiziano (un'Annunciazione), di Caravaggio (una Flagellazione) e, soprattutto, *Il trionfo dell'ordine domenicano* dipinto tra il 1704 e il 1706 da Francesco Solimena [Figura 1]. Nel 1708 il *De nostri temporis studiorum ratione*,²¹² la prima orazione pubblicata da Vico, fu pronunciata proprio nella sagrestia del convento di San Domenico, dove è dipinta l'opera. Il *Trionfo* del Solimena, per la sua caratteristica struttura e organizzazione figurale, è, come si vedrà, di centrale importanza per la concezione iconica del pensiero di Vico. Altre opere, in particolare di Luca Giordano, adornano San Gregorio Armeno, la Chiesa dei Gerolamini (in particolare *Cristo scaccia i cambiatori di valuta dal tempio* e *L'incontro di San Carlo Borromeo e San Filippo Neri*), entrambe con una forte caratterizzazione eroica dei personaggi principali. Le comparazioni e le vicinanze potrebbero moltiplicarsi, anche in relazione al fatto che il Vico fosse amico e prossimo di molti dei pittori che in quegli anni operavano a Napoli. Dal periodo in Cilento proviene la vicinanza con Paolo de Matteis, così come dal circolo dei Valletta i rapporti con Andrea Belvedere e, soprattutto, con il Solimena, al quale si deve il più famoso ritratto vichiano.²¹³

bibliografiche vichiane che hanno permesso di risalire a questo testo

²¹¹ Per un approccio “immersivo” nella Napoli vichiana, in parte alternativo a quanto proposto in queste pagine e nello studio di Bull, si rimanda alla prospettiva offerta da LUDOVICA MARINUCCIA, LORENZO PICA CIAMARRA, *Mappatura semantica di un percorso nella Napoli vichiana*, «Laboratorio dell'ISPF», XVIII, 2021

²¹² GIAMBATTISTA VICO, *De nostri temporis studiorum ratione dissertatio a Ioh. Baptista a Vico neapolitano*, Neapoli, typis Felicis Mosca, anno MDCCIX. In questa sede, il testo è citato dall'edizione GIAMBATTISTA VICO, *Metafisica e metodo*, cir., che contiene anche il testo del *De antiquissima Italorum sapientia*

²¹³ Per la fortuna di questa raffigurazione si rimanda all'interessante studio di FABRIZIO LOMONACO, *Nuovo contributo all'iconografia di Giambattista Vico (1744-1900)*, Napoli, Guida, 1993



Figura 1 – Francesco Solimena, *Trionfo dell'ordine domenicano*, Sacrestia della chiesa di San Domenico Maggiore, Napoli

Bull sottolinea acutamente come il filosofo napoletano fosse stato anche molto vicino a Bernardo de Dominicis, lo scrittore della *Vita di Luca Giordano* pubblicata nella raccolta delle *Vite* del Bellori del 1728²¹⁴ e, soprattutto, delle *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, pubblicata tra il 1742 e il 1744 (l'anno della morte del Vico).²¹⁵ Il libro, di importanza notevole nella storiografia pittorica napoletana, si chiude con la vita del Solimena e, nella conclusione del primo volume, il filosofo è ringraziato dall'autore per il supporto all'opera.²¹⁶ Il Vico sembra, pertanto, essere pienamente all'interno del fermento artistico (in particolare pittorico) della Napoli del suo tempo.

²¹⁴ PIETRO BELLORI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni. All'illustriss. et eccellentiss. signore Gio. Battista Colbert cavaliere marchese di Seignelay*, in Roma, per il successore al Mascardi, MDCLXXII

²¹⁵ BERNARDO DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, in Napoli, nella stamperia del Ricciardi, MDCCXLII.

²¹⁶ “Termineremo altresì il corso di questo mio primo libro, e dando riposo alquanto all'agitata mente, ed alle già stanche membra, per le fatiche sofferte per più anni, per ricontrare l'opere, le notizie, i tempi, e le scritture di varj Archivi, con pubblici e private istromenti per non errare, o al più meno, che fusse stato possibile, con udirne i saggi parere dagli Uomini Scienziati, a'quali confessor mi debbo molto tenuto, e più che a tutti a' Virtuossimi Letterati D. Matteo Egizio, Gio. Battista Vico, e D. Francesco Valletta” (Ivi, pp. 216-217)

Se, finora, è stata indagata la presenza della pittura nell'ambiente esterno della quotidianità vichiana, lo sguardo all'*intérieur* della dimora vichiana si rivela altrettanto satura di dipinti e di immagini. Grazie alla dedizione del Nicolini, è infatti stato possibile avere accesso al catalogo delle opere possedute da Vico al momento della sua morte. La lista è notevole, e merita di essere riportata almeno parzialmente (essa si estende per oltre tre pagine, per un totale di novantaquattro opere di soggetto per lo più religioso o naturalistico):

Quattro quadri di fiori e cacce, [...]. Due quadri con ritratti della felice memoria di Giovan Battista Vico e sua moglie [...]. Un altro quadro dell'istessa misura con ritratto del *quondam* don Ignazio Vico [...]. Un altro quadro dell'istessa misura, rappresentante una donna che suona, con cornice di pioppo nera con stragali d'oro. Quattro quadri d'un palmo, con frutti, con cornice di pioppo nera. [...] Quattro quadri di due ed uno e quarto: in uno la Maddalena, nell'altro l'Egiziaca, in altri due Bambino con san Giovanni, con cornice di pero nera con stragali d'oro. [...] ²¹⁷

Le opere in possesso di Vico, pur nella loro non singolare qualità o raffinatezza, oltre a testimoniare un notevole interesse per le manifestazioni culturali di ampio raggio, sono importanti evidenze di una consuetudine con le immagini, nonché di una familiarità con le espressioni visuali più svariate. Di questa consuetudine i testi del Vico sono fortemente impregnati, e le metafore utilizzate dal filosofo nei suoi scritti sembrano essere, pertanto, ben altro che puri strumenti retorici.

b. Visuale e verbale nell'opera vichiana

Tutta l'opera di Vico, in relazione al linguaggio e all'immagine, va alla ricerca di un luogo in cui essi possano trovare una disposizione tale da poter sviluppare una dinamica diversa dall'opposizione che ampia parte della trattatistica di ogni tempo ha loro riconosciuto.²¹⁸ Come afferma acutamente Trabant:

Despite his rejection of the arbitrariness of sign in favour of the icon, Vico nevertheless retains a fundamentally semiotic conception of language. He cannot escape the sign's gravitational pull. In the course of human history, primitive images and myths become increasingly arbitrary and sign-like. By charting the course that takes mankind from icon to sign, Vico discovers the locus of language; namely, between iconic and sign.²¹⁹

Se questo luogo linguistico, tra il segno e l'immagine, è prerogativa del primo linguaggio dell'umanità, è utile comprendere come, anche nel linguaggio utilizzato dall'ideatore di questa teoria, la complanarità di segno e di immagine venga a presentarsi come una delle più importanti *facies* dell'opera vichiana. Sulla scorta delle analisi di Malcolm Bull, è possibile rintracciare molti passaggi in cui il Vico porta all'attenzione del lettore la tematica dell'immagine e della sua visione. La pittura,

²¹⁷ FAUSTO NICOLINI, *Giambattista Vico nella vita domestica: la moglie, i figli, la casa*, Venosa, Osanna edizioni, 1991

²¹⁸ Tra i molti esempi possibili, il celebre *Laocoonte* di Lessing è il testo che, pur appartenendo allo stesso periodo storico (la pubblicazione del testo avviene nel 1766) è quello che presenta esiti ben diversi dall'approccio vichiano

²¹⁹ JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs*, cit., p. 68

in particolare, è spesso al centro della relazione con la retorica, in una riproposizione del *paragone* leonardesco tra pittura e scultura. *Ut pictura rethorica*,²²⁰ dunque.

Uno dei primi passi di interesse per questa tematica è *La storia della cospirazione dei principi napoletani del 1701*. Il filosofo afferma, in un passaggio centrale e cruento della narrazione, di voler descrivere le vicende della storia con la perizia di un pittore, mettendo in risalto le figure principali della cospirazione e meno in evidenza quelle secondarie: “Credo valga qui la pena di imitare i pittori, e con essi le figure principali, che collocano in primo piano nei loro dipinti, quelle riproducono con maggiore vivezza e precisione, mentre dipingono più grossolanamente sullo sfondo quelle di minor conto, così anche io riprodurrò più accuratamente agli occhi del lettore le immagini che si riferiscono ai principali misfatti dei congiurati: l’uccisione del viceré e l’occupazione di Castelnuovo”.²²¹ La dinamica tra sfondo e primo piano fa tutt’uno con la volontà di una descrizione icastica in cui il termine evidenza traduce il greco *enargeia*, ovvero la figura retorica dell’ipotiposi. La verosimiglianza è lo scopo vichiano nella sua narrazione storica, e questo carattere è costante nelle altre opere.

La fondamentale orazione inaugurale del 1708, pubblicata l’anno successivo sotto il titolo *De nostri temporis studiorum ratione*, prende come punto di avvio proprio la messa in risalto dell’importanza della verosimiglianza per lo sviluppo della mente dei giovani studiosi. Ricordando come “le cose verosimili, appunto, sono quasi intermedie tra le vere e le false”,²²² il filosofo comincia infatti a stilare un vero e proprio *cahier de doléance* sulla preponderanza degli studi critici rispetto a quelli retorici. I primi, tesi all’astrazione cartesiana e alla metafisica, dimenticano la fondamentale dimensione iconica e immaginifica che è necessaria per un corretto sviluppo di tutte le potenzialità della mente umana. La retorica, invece, si rende partecipe di una maturazione delle facoltà legate alla fantasia, al verosimile e alla poesia. Sotto un certo punto di vista, la retorica permette l’ultimo ancoraggio degli adolescenti alla dimensione corporea del reale prima della completa astrazione filosofica propria dell’età degli uomini: “Infine i critici moderni collocano il loro primo vero davanti, al di fuori e sopra ogni immagine corporea. Ma lo insegnano severamente agli adolescenti anzitempo. Infatti, come nella vecchiaia prevale la ragione, così nella giovinezza prevale la fantasia”.²²³ Alla fantasia si lega la

²²⁰ MALCOM BULL, *Inventing Falsehood. Making Truth*, cit., p. 5

²²¹ GIAMBATTISTA VICO, *La congiura dei principi napoletani (1701). Prima e seconda stesura*, a cura di Clauda Pandolfi, Napoli, Morano, 1992, p. 235. La traduzione citata è di Clauda Pandolfi. Il testo latino originale (p. 99), che non riporta alcuna variazione tra la prima e la seconda stesura dell’opera, è il seguente: “Hic vero pictores imitari operae pretium arbitror: et quo pacto ii, quas principes imagines in tabularum prominentiis statuunt, eas expressius et curiosius imitantur, minores vero in recessibus rudius pingunt, ita et ipse, quae imprimis coniurati sunt, Proregis necem arcisque principis occupatum, eorum icones legentium oculis diligentius exponam”

²²² IDEM, *De nostri temporis studiorum ratione* in IDEM, *Metafisica e metodo*, cit., p. 71. Il testo latino originale è a p. 70: “verisimilia namque vera inter et falsa sunt quasi media; ut quae fere plerumque vera, perraro falsa”

²²³ *Ibidem*: “Denique nostri critici ante, extra, supra comens corporum imagines suum primum elocant verum. Sed id adolescentibus immature atque acebe praecipiant. Nam ut senectus ratione, ita adolescentia phantasia pollet”

memoria: entrambe sono alla base di alcune arti che fanno della “acuta capacità di formarsi immagini”²²⁴ la loro forza centrale. Ovviamente queste arti sono la pittura, la poesia e l’oratoria. Tutte queste, non a caso, saranno messe al centro del ribaltamento dei canoni mentali e disciplinari del tempo nel *Diritto Universale* e nella *Scienza Nuova* proprio per la loro stretta parentela con le immagini e con il loro essere intrinsecamente formati sul clivaggio, presente in esse, tra discorso linguistico e discorso iconico.

La poesia, nell’opera giuridica, riveste una grande parte del *De constantia philologiae*. Con enunciazioni già simili a quelle dell’opera maggiore, è possibile rintracciare passaggi come questi, in cui l’arte poetica è strettamente imparentata con l’opera della creazione delle immagini:

L’arte poetica si riduce quindi secondo i nostri principi a questo: chi vuole eccellere nella poesia, dimentichi tutta la lingua cosiddetta propria; tornato così all’antichissima penuria di parole, necessariamente esprimerà le sensazioni della mente attraverso i tratti caratteristici delle cose stesse e in sommo grado sensibili e, con i sensi e con la fantasia, dipingerà immagini vivacissime delle cose, dei costumi e degli affetti.²²⁵

Alla penuria di parole si riconosce la possibilità di creare immagini vive e *agentes*, mentre alla precisione terminologica non si riconosce alcun valore poetico. Il principio del corpo, come verrà ribadito nel capolavoro di qualche anno successivo, inizia in quest’opera a instaurare una conformazione che vede, da una parte, le immagini poetiche e, dall’altra, il verbale nella sua astrattezza.

Passando alla prima edizione del capolavoro vichiano, come si è già in parte dimostrato poco sopra, le immagini rivestono un ruolo fondamentale nella concettualizzazione di alcuni dei principi più importanti della filosofia vichiana. L’idea del carattere poetico, ad esempio, è spesso richiamata da Vico sotto la similitudine con il ritratto di idee, e la fantasia stessa viene definita “ottima dipintrice delle immagini, che imprimono gli oggetti ne’sensi”.²²⁶ La prima favola, quella di Giove, è narrata seguendo passo per passo la creazione dell’immagine fantastica della divinità: creazione e non imitazione, come Vico spesso sostiene – specie parlando dei caratteri poetici riferiti alle divinità. In un passo poco precedente la definizione del carattere poetico come ritratto di idee, questo passaggio denota un forte tasso di iconismo: “Perché gli uomini ignoranti delle cose, ove ne vogliono far idea, sono naturalmente portati a concepirle per simiglianze di cose conosciute. Ed ove non ne hanno essi copia, l’estimano dalla loro propria natura”.²²⁷ Il principio stesso della poesia richiama a questa somiglianza, una variazione del principio aristotelico della mimesi. La poesia crea una nuova entità

²²⁴ Ivi, p. 71. Il testo latino originale è il seguente: “acri imagines conformandi vi” (p. 72)

²²⁵ IDEM, *Il diritto universale*, cit., p. 465. Il testo latino originale è il seguente: “Quare ars poetica pro nostris principiis hu credit omnis; ut qui in ea excellere velit omnem, quam propriam dicunt, linguam dediscat, ac, ad vetustissimam verborum inopiam redactus, ea necessitate mentus sensa per ipsarum rerum adprime proprias et summe sensiles notas explicaverit ac, sensuum ac phantasiae ope, validissimas sublimesque rerum, morum affectuum imagines effinixerit” (p. 464)

²²⁶ S.N. I, p. 195

²²⁷ *Ibidem*.

modellandola su una base conosciuta, facendone una copia ma creando, a mano a mano, una selezione (involontaria per i primi uomini) dei tratti da rendere pertinenti per poi essere modificati.²²⁸

Il caso di Giove è peculiare, e prende origine da una somiglianza sonora (il rumore del corpo e quello del tuono) che permette di concepire una nuova entità a partire da un dato conosciuto. Il traslato metaforico (il cielo che tuona è un corpo gigante) agisce a partire dall'intuizione di una somiglianza figurale. Quando si passa alla declinazione eroica degli universali fantastici, ovvero alla teoria dell'origine delle imprese e dei blasoni, il rapporto tra immagine ed espressione si fa ancora più chiaro.²²⁹ Le imprese, nate secondo Vico dalla presa di possesso dei campi da parte degli eroi, sono dei caratteri poetici che funzionano, a livello semiotico, grazie alla figura dell'antonomasia. Il riconoscimento di un determinato popolo sotto una determinata insegna, o di un uomo sotto un determinato blasone, rende la poesia di queste espressioni anche capace di raccontare le loro origini. Come afferma Battistini: "Fare dell'impresa una «metafora dipinta» implica la possibilità di sciogliere il connotato intuitivo dell'immagine in conoscenza discorsiva e convertire l'istantanea di una tessera figurata in una distesa narrazione".²³⁰ I miti erculei, ad esempio, sono presenti nell'icasticità delle imprese, così come, nei relitti etimologici che Vico trova spiegando i principi dell'araldica, le origini agrarie delle insegne sono presenti in quelle dei nobili contemporanei al filosofo. L'immagine poetica dell'impresa, allora, combina poesia e narrazione, è immagine mitica: "nell'impresa eroiche [deve] contenersi tutta la ragione poetica, la quale si riduce qua tutta; che la favola e l'espressione sieno una cosa stessa, cioè una metafora comune a' poeti ed a' pittori, sicchè un mutolo senza l'espressione possa dipingerla".²³¹ Anche in questo caso, l'espressione poetica non ha bisogno del carattere vocale del linguaggio, che fa parte di un altro momento della storia dello sviluppo del genere umano.

La comparazione fra pittura e poesia appena ritrovata nella prima edizione della *Scienza Nuova* è ribadita, mantenendo la focalizzazione sul forte legame tra corpo e linguaggio caratteristica dell'opera vichiana, in una lettera del 1726 a Gherardo degli Angioli, epistola che l'autore utilizzerà come avvertenza al lettore preposta all'autoantologia delle sue *Rime scelte* del 1730.²³² Secondo Vico i meriti della poesia di quest'ultimo sono da ritrovarsi nella capacità di enunciare verità filosofiche

²²⁸ Per il concetto di pertinentizzazione si rimanda a *supra*, capitolo I, § 1, a, p. 45, nota 119

²²⁹ È già stato chiarito nella trattazione dell'universale fantastico come l'immagine dipinta sia da riferirsi più al secondo linguaggio degli eroi che a quello degli dèi, imperniato più sulla tridimensionalità corporea e scultorea che sulla bidimensionalità pitturale. Il corpo e la scultura fanno in modo che la verosimiglianza venga accentuata in modo tale da approssimare l'epifania del divino con il quale l'uomo può comunicare con i suoi geroglifici.

²³⁰ ANDREA BATTISTINI, *Scrivere per immagini: scienza dei segni e imprese araldiche*, cit., p. 158

²³¹ S.N. I, p. 232

²³² GHERARDO DE' ANGELIS, *Rime scelte*, in Firenze, s.n. 1730. La lettera di Vico si riferisce al volume precedente del poeta, *Delle giovanili rime*, in Bologna, s.n., 1728. A Vico il poeta dedicò altre sue opere come *Angiola Cimini marchesana della Petrella defunta nel 1726*, Firenze, s.n., 1728

senza però utilizzare un linguaggio troppo astratto, figlio di un tempo sempre meno legato alle origini bestiali dell'umanità. La poesia del De Angelis è letta sotto il lume della nuova scienza che il filosofo aveva dato alle stampe l'anno prima:

Primieramente ella è venuta a' tempi troppo assottigliati da' i metodi analitici, troppo irrigiditi dalla severità de' criterj, e sì di una filosofia, che professa ammortire tutte le facultà dell'animo, che li provengono dal corpo, e sopra tutte, quella d'immaginare, che oggi si detesta, come madre di tutti gli errori umani; ed in una parola, ella è venuta a' tempi d'una sapienza, che assidera tutto il generoso della miglior poesia: la quale non sa spiegarsi, che per trasporti; fa sua regola il giudizio de' sensi; ed imita, e pigne al vivo le cose, i costumi, gli affetti, con un fortemente immaginargli, e quindi vivamente sentirli.²³³

I toni decisi con cui il filosofo sembra precorrere riflessioni leopardiane,²³⁴ si ritrovano nella terza esplicazione dei meriti delle poesie dell'Angioli. È qui che il paragone fra la pittura e la poesia trova luogo:

e finalmente, perché i vostri componimenti sono propj de' subietti, di cui parlate: perché non gli andate a ritrovare nell'idee de' Filosofi [...]; ma li rincontrate nelle idee de' Poeti, come in quelle de' Pittori, le quali sono le stesse, e non differiscono tra loro, che per le parole, e i colori; e sì elleno sono idee, delle quali essi subietti partecipano qualche cosa: onde con merito li compite; contornandoli sopra esse idee; appunto come i divini Pittori compiscono sopra certi loro modelli ideali gli uomini, o le donne, che essi in tele ritraggono; talché i ritratti in una miglior aria rappresentino gli originali, che tu puoi dire, che è quello, o quella.²³⁵

Poesia e pittura sono equiparate nella capacità, o con le parole o con i colori, di attenersi a dei modelli ideali di somiglianza. Entrambe sono una rappresentazione mimetica del soggetto, che senza troppa difficoltà in termini vichiani può essere rintracciato sotto il nome di universale fantastico. Sia poesia che pittura ritraggono, ossia creano, un'immagine somigliante, il modello di riferimento, mantenendo salda la somiglianza fra rappresentazione e soggetto rappresentato. L'immagine è qui presa per il suo significato di "somiglianza", ma anche di legame con la visualità e la materialità della realtà.

Nella *Scienza Nuova* del 1730 e del 1744 il paragone con la pittura riguarda invece la capacità poetica di formazione di immagini nella fantasia. I primi poeti teologi, ad esempio, per significare Giove o la Natura, si immaginavano che essi avessero corpi e fattezze umane, e disegnavano mentalmente la loro essenza ("come pittori fingerne umane immagini").²³⁶ Altrove (come, ad esempio, nelle

²³³ GIAMBATTISTA VICO, *Epistole. Con aggiunte le epistole dei suoi corrispondenti*, a cura di Manuela Sanna, Morano, Napoli, 1994, p. 126

²³⁴ I rapporti tra la poetica leopardiana e la filosofia vichiana sono stati al centro di numerosi studi negli ultimi decenni. Il risultato più evidente è costituito dalla mostra napoletana *Il corpo dell'idea*, il catalogo della quale è confluito, con interessanti contributi critici (come quelli di JÜRGEN TRABANT, *Il canto del poeta*, pp. 149-154 e di STEFANO GENSINI, *Del linguaggio incarnato: le posizioni di Vico e di Leopardi*, pp. 83-96), in *Il corpo dell'idea. Immaginazione e linguaggio in Vico e Leopardi*, cit. Altri studi rappresentativi sono quelli di STEFANO GENSINI, *Fantasia e immaginazione tra Vico e Leopardi: lo spazio "naturale" del linguaggio*, in *Itinerari di ricerca intorno a Vico e Leopardi: potenza e limitatezza dell'umana conoscenza*, a cura di Maurizio Martirano e Manuela Sanna, Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico moderno del CNR, Napoli, 2017, pp. 45-73, e di MARTINA PIPERNO, *Leopardi e Vico: Etimologia, Ultrafilosofia, Conoscenza*, in *In limine. Frontiere e integrazioni*, a cura di Diego Poli, Roma, Il calamo, 2019, pp. 497-510 e *Rebuilding post-Revolutionary Italy. Leopardi and Vico's 'New Science?'*, Oxford, Oxford University Press, 2018

²³⁵ GIAMBATTISTA VICO, *Epistole*, cit., p. 126

²³⁶ S.N. III, § 155, p. 931

Annotazioni alla tavola cronologica) la pittura è vista come una prima forma di astrazione, una sorta di schematizzazione dei corpi reali della natura: “la delicatezza è frutto delle Filosofie; onde la *Grecia*, che fu la nazione de’ Filosofi, sola *sfolgorò* di tutte le *belle arti*, ch’abbia giammai trovato l’Ingegno umano, *Pittura, Scoltura, Fonderia, Arte d’intagliare*; le quali sono *dilicatissime*, perché debbon’astrarre le superficie da’ corpi, ch’imitano”.²³⁷ La pittura implica pertanto una certa “delicatezza” d’ingegno, una condizione umana successiva a quella, ad esempio, di Idantura.

Non a caso, le prime lingue si esprimono prima con il corpo, poi con la scultura e solo alla fine, prima del passaggio all’articolazione vocalica e alfabetica, con la pittura. Lo stesso principio è rintracciabile nella spiegazione vichiana – in cui la figura di Idantura appare sotto traccia – dello stemma della casa di Francia. Vico immagina che esso fosse stato, all’origine, nient’altro che il corpo di una rana, e che solo in un secondo momento, nel passaggio dal corpo al disegno, dalla realtà alla raffigurazione, la rana, moltiplicata per tre, fosse stata dipinta come un giglio: “cangiarono in *Gigli d’oro*, dipinte col *superlativo del tre*, che restò ad essi *Francesi*, per significare una *ranocchia grandissima*, cioè un *grandissimo figliuolo*, e quindi *Signor della Terra*”.²³⁸ Ancora, nel terzo libro, dedicato ad Omero “la *Pittura* astrae le superficie assolute, ch’è *difficilissimo lavoro d’Ingegno*: onde nè *Omero*, né *Mosè* mentovano *cose dipinte* giammai”.²³⁹ Lo statuto dell’immagine pittorica si rivela ancora una volta in bilico sul crinale dell’astrattezza; meno astratta della parola, meno concreta del corpo reale, l’immagine è mediazione, prima manifestazione di un supplemento culturale e, allo stesso tempo, ultima traccia di un rapporto immediato con il mondo.

Senza immagine non ci sarebbe cultura, perché è l’immaginazione che crea le condizioni di possibilità di figurarsi, in sede primitiva, l’esistenza di una divinità. Lo statuto dell’immagine resta quindi dubbio, tra la religione e la idolatria. Prendendo in esame un passaggio della seconda edizione della *Scienza Nuova* (soppresso nell’edizione postuma), però, il ruolo dell’immagine falsa diventa più sfocato, intrecciandosi strettamente al tema stesso dell’opera. La *Scienza Nuova* viene infatti paragonata a un’immagine che, in termini moderni, potrebbe essere definita un’illusione ottica:

Ora per fare *sperienza*, se le *Degnità noverate* nel *precedente Capitolo* debbano dare la *forma alle materie* apparecchiate nel principio sulla *Tavola Cronologica*, preghiamo il *Leggitore*, che richiami alla *memoria*, e risvegli nella *fantasia* qualunque *anticipato concetto* di qualunque materia di *tutto lo scibile divino, ed umano gentile*; e rifletta, se egli *faccia sconcezza* con esse o *tutte*, o *più*, o *una*; *perché* tanto si è con *una* quanto sarebbe con *tutte*, poiché *ogniuna* di quella fa *acconcezza* con *tutte*; che certamente egli col *combinare*, e *riflettere* facendo cotal *confronto*, s’accorgerà, essere tutti *pregiudizj oscuri e sconci*; e la lor *fantasia* esser’*un covile di tanti mostri*, e la lor *memoria* una *cimmeria grotta di tante tenebre*. Ma perché egli cangi in *piacere* la *dispiacenza*, che certamente dovrà recargli cotal veduta, la quale, quanto egli sarà *più addottrinato*, dovrà farglisi sentire *maggiore*, perché più il *disagia*, ed *incomoda* di ciò, sullo che esso già *riposava*; per tutto ciò faccia conto, che quanto *immagina*, e si *ricorda* di tutte le *parti*, che compiono il *subbjetto della Sapienza*

²³⁷ S.N. III, § 39, pp. 826-827

²³⁸ S.N. III, § 235, p. 1006

²³⁹ S.N. III, § 385, p. 1142

Poetica, sia una di quelle capricciose dipinture, le quali sfacciate danno a vedere informissimi mostri, ma da giusto punto della loro prospettiva guardate di profilo danno a vedere bellissime formate figure.²⁴⁰

Il rapporto dell'immagine alla verità e alla falsità, così legato all'*opus magnum* del pensatore napoletano, è imbricato al pensiero stesso che ha prodotto l'opera. La *Scienza Nuova* stessa è visualizzabile come un'immagine, e per di più un'immagine all'apparenza ripugnante, spaventosa, che solo con un perpetuo esercizio dello sguardo permette una riabilitazione di sé stessa al rango di immagine bellissima.

Un passaggio di un'opera ben diversa del Vico permette di chiarire, in parte, l'oscillazione tra verità e falsità dell'immagine (e quindi della nuova scienza) nel pensiero vichiano. Seppur partendo da premesse metodologiche completamente (e problematicamente) diverse,²⁴¹ avvalorando la tesi di una lingua primigenia – il latino – che contenesse già *in nuce* le verità filosofiche dispiegate in un momento successivo della storia dell'umanità, il *De antiquissima Italarum sapientia*, del 1710, dedicata a un esponente di alto rango del cartesianesimo napoletano come Paolo Matteo Doria, in fase incipitaria stabilisce un parallelismo tra verità e immagine dirimente per le oscillazioni dello statuto dell'immagine in Vico:

In latino *verum e factum* hanno relazione reciproca, ovvero, nel linguaggio corrente delle Scuole, si convertono. [...] Da qui si può congetturare che gli antichi sapienti dell'Italia convenissero, circa la verità, nelle seguenti proposizioni; il vero si identifica col fatto; di conseguenza il primo vero è in Dio, perché Dio è il primo facitore. [...] il vero divino è una solida immagine delle cose, una specie di plastico; quello umano è un monogramma, un'immagine piana, una specie di dipinto.²⁴²

Il vero si identifica con il fatto. Questo assioma vichiano, dalla critica messo in risalto come il primo passo verso la concezione di una nuova scienza, “una metafisica della storia” capace di ritrovare principi ideali ed eterni nella contingenza della storia, è di portata non marginale per la nuova scienza vichiana. La possibilità fornita dall'*escamotage* etimologico di identificare la verità con la fattualità, ovvero l'identificazione dell'accesso alla conoscenza con la pragmatica e la poiesi di questa conoscenza, è l'atto di separazione tra gnoseologia umana e gnoseologia divina. Dio conosce tutta la verità perché ha creato il mondo: l'uomo può conoscere parte della verità perché ha creato soltanto le istituzioni e ha vissuto nella storia. La *Scienza Nuova*, che con il *De antiquissima* condivide poche caratteristiche a livello filosofico, parte però da questi presupposti. Vico non pensa di formare una nuova metafisica, né di stabilire principi eterni senza la verifica filologica delle sue ipotesi. La collaborazione tra filologia e filosofia rende la *Scienza nuova* più legata al Galileo dei *Discorsi e*

²⁴⁰ S.N. II, § 168, p. 479

²⁴¹ Per le implicazioni della concezione sapienziale della lingua antica si rimanda a *infra*, capitolo II, § 1, b, pp. 115-136

²⁴² GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italarum sapientia*, in IDEM, *Metafisica e metodo*, cit., p. 61. Il testo latino originale è il seguente: “*Latinis “verum” et “factum” reciprocantur, seu, ut Scholarum vulgus loquitur, convertuntur [...]. Hinc coniiicere datur, antiquos Italiae sapientes in haec de vero placita concessisse: verum esse ipsum factum; ac proinde in Deo esse primum verum, quia Deus primus Factor [...] verum divinum est imago rerum solida, tamquam plasma; humanum monogramma, seu imago plana, tamquam pictura*” (p. 61)

dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze del 1638 di quanto possa apparire a una prima comparazione dei due pensatori.

Il fatto che vero e fatto *convertuntur* non implica, nel proseguo dell'analisi vichiana, che tutta la verità corrisponda con il fattuale. La verità divina e quella umana sono paragonate a delle immagini; la prima è "solida immagine delle cose", una riproduzione fedele del reale; la seconda solo un'immagine bidimensionale, una riproduzione che, per essere fedele, deve essere completata con un atto di astrazione, con la proiezione intorno ad essa di una terza dimensione che l'uomo deve ipotizzare. La teoria aristotelica del linguaggio come risultato dell'affezione dell'anima, come impronta e sigillo di questa impressione, è parzialmente chiamata in causa da Vico in questo passaggio. L'uomo ha soltanto un'impressione di verità, non la completa visione della stessa. La sua conoscenza è bidimensionale, non tridimensionale, e la distanza tra le due rappresentazioni non è colmabile.

Seguendo questa pista, vengono a riconciliarsi le oscillazioni che, nella *Scienza Nuova* avevano investito il concetto di immagine. Le immagini dipinte della prima e della seconda specie di linguaggio hanno già attraversato la distanza che le separa dalla tridimensionalità della conoscenza divina, e restano parziali impressioni di una conoscenza non divina. Il momento della sematogenesi, il momento ovvero in cui il segno diventa tale, quando la cosa in sé si apre alle interpretazioni (ad esempio) dei consiglieri di Dario è il passaggio dal linguaggio cosale di Idantura a quello degli uomini, il passaggio a un'umanità articolata (e articolante) che, aumentando di raffinatezza, perde il contatto con la materialità delle cose.

Le immagini, a questo crocevia, sono *necessariamente* false: l'universale fantastico di Giove, con cui l'umanità diventa tale, è una finzione ("e la natura loro era in tale stato d'*Uomini* tutti *robuste forze di corpo*, che *urlando, brontolando* spiegavano le loro *violentissime passioni*; si finsero il *Cielo* esser'un gran *Corpo animato*, che per tal'aspetto chiamarono GIOVE, *il primo Dio delle Genti* dette *Maggiori*; che *col fischio* de' fulmini, e *col fragore* de' tuoni *volesse dir loro qualche cosa*"),²⁴³ ma una finzione poetica che permette l'uscita dei bestioni dalla selva dell'ignoranza e delle tenebre. Ancora seguendo Malcolm Bull, lo scacco sulla verità o falsità dell'immagine si risolve nella postulazione aristotelica (mediata da Castelvetro e Tasso)²⁴⁴ della verisimiglianza come possibilità poetica di asserzione veritativa:

Within this project, the analogy of painting helps to differentiate two aspects of Vico's account of human truth that are easily conflated. On the one hand, being like a painting rather than a sculpture, human truth is never going to be true in the way that divine truth is true, because it is a representation and not the thing itself. On the other hand, human truth, if it is approximate to the divine, has to be universal rather than particular, physically false and verisimilar, like an ideal painting, rather than physically true and metaphysically false.²⁴⁵

²⁴³ S.N. III, § 140, p. 918

²⁴⁴ MALCOM BULL, *Inventing Falsehood. Making Truth*, cit., p. 38

²⁴⁵ Ivi, pp. 42-43

Ecco allora la necessità vichiana di imperniare la sua filosofia intorno all'essenza della poesia, di intrecciare poesia, retorica e immagine intorno alla questione della verità raggiungibile dall'uomo. La lingua dei geroglifici, sommamente falsa, è al contempo la più lontana e la più vicina alla verità, perché al contempo più lontana dall'astrazione filosofica e più vicina all'idolatria primigenia. Quella della terza età dell'uomo, la lingua articolata, è anch'essa falsa, perché mancante del fondamento della materialità. La seconda specie di linguaggio, quello delle imprese, è imperfetta e altrettanto distante dalla verità, perché partecipa contemporaneamente alle due nature del linguaggio umano, articolato e iconico, gestuale e vocale.

La necessità di raggiungere l'immagine plastica del reale non è al cuore della ricerca vichiana. Semmai è la conoscenza dei modi in cui la distanza tra immagine plastica e immagine bidimensionale si sia consumata a guidarla. Pertanto, oltre a chiarire le varie forme di questa immagine bidimensionale, Vico si fa promotore di una forma mista di linguaggio, in cui iconico e vocale, poetico e prosaico, grafico e verbale non si risolvono l'uno nell'altro. La tensione fra queste semiotiche è la dimostrazione, occorre ribadirlo, della contemporanea presenza dei tre linguaggi all'interno della stessa espressione. Oltre, quindi, alle metafore a carattere iconico, le immagini e gli iconotesti ricoprono un ruolo cruciale nella riflessione del pensiero di Vico e nella sua interpretazione. L'ultima edizione della *Scienza Nuova*, in particolare, si presta come esempio particolarmente interessante di questa tensione, e riflette in maniera somma la necessità vichiana di tenere insieme aspetto astratto e metafisico e aspetto materiale e filologico della questione del linguaggio e della conoscenza.

c. Iconotesti vichiani

La *Scienza Nuova* del 1744, frutto di un lungo lavoro di revisione e di meditazione, pur non discostandosi eccessivamente dall'edizione del 1730 nel contenuto e nell'organizzazione dei materiali,²⁴⁶ sembra presentare al lettore l'esempio più concreto e vivido non solo delle teorie filosofiche vichiane, ma anche dell'effettivo ruolo che la materialità delle immagini ricopre in questo pensiero. Si è già fatto riferimento alla compresenza delle tre lingue umane nello stesso linguaggio delle origini, alle loro somiglianze e alle loro rispettive differenze. L'opera di Vico, nella sua forma estrema e postuma, sembra incrementare ancora di più questo dato, fornendo una presentazione sincronica dei tre tipi di linguaggio dal filosofo commentati all'interno del suo volume. Se infatti si

²⁴⁶ Utilissimo, per il confronto tra le due edizioni, è il volume GIAMBATTISTA VICO, *Principj di una Scienza Nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* (Napoli 1730). *Con postille autografe (ms. XIII H 59)*, Napoli, Liguori, 2002 che mostra il lavoro di correzione e di aggiunta del filosofo

esita in sede peritestuale,²⁴⁷ la presenza di tre immagini di diversa impostazione e stile permetterà una comprensione dell'importanza iconica del pre-testuale anche a livello filosofico. Queste tre immagini sono: il ritratto di Vico (nell'antiporta del testo) ad opera di Francesco Sesone, la *Dipintura Allegorica* che Vico commenterà in apertura di *Scienza Nuova*, l'impresa con la donna alata con il motto IGNOTA LATEBAT (in corrispondenza del frontespizio). La prima immagine e l'ultima, ovvero il ritratto e l'impresa, non sono presenti nell'edizione del 1730. Questa tripartizione non è innocua, e anzi sembra avere degli stretti legami con il contenuto dell'opera che introducono. Si è infatti più volte notato come il portale di accesso all'opera vichiana (ovvero le tre immagini che precedono il testo vero e proprio dell'opera) sia la controparte iconica del testo della *Scienza Nuova* in formato testuale.²⁴⁸ Tutti e tre i linguaggi sono qui presenti, quello degli uomini (il testo scritto dell'opera), quello degli eroi (l'impresa del frontespizio) e, infine, quello degli dei (le immagini che formano la "meta-immagine"²⁴⁹ della *Dipintura* sono da Vico appellati come "geroglifici").²⁵⁰ La *Scienza Nuova* si presenta pertanto come un vero e proprio intreccio di queste varie semiotiche, facendo combaciare la teoria di un linguaggio tripartito alla sua enunciazione. Il lettore dell'opera del 1744, pertanto, si trova di fronte una filosofia del linguaggio performativa, in cui assioma filosofico ed espressione materiale coincidono.

L'età degli uomini, si è detto, corrisponde alla scrittura del testo dell'opera vichiana, quel linguaggio di parole convenute e convenzionali frutto della crescente astrazione della mente dell'uomo. Nel suo traslato iconico, l'età degli uomini è simboleggiata dal ritratto dell'autore dell'opera, Vico stesso [Figura 2], ad opera di Francesco Sesone (modellato sul famoso ritratto di Solimena).²⁵¹ A differenza del quadro del Solimena, dove lo sguardo di Vico era verso sinistra, il filosofo guarda in questo caso verso destra. Questo ritratto ovale, quasi uno specchio che riflette l'atto di guardarsi del Vico stesso, si posa sul basamento di un piedistallo con inciso un distico di Ludovico Dominici: "Visus hic est: potuit vultum depingere Pictor; / O si quis mores posset, et ingenium".

Subito dopo il ritratto, infatti, appare una grande immagine allegorica. La struttura, come anticipato nei paragrafi precedenti, ricorda l'opera del Solimena nella chiesa dei Domenicani. Questa immagine è composta da moltissimi elementi figurali legati insieme dal movimento zigzagante di un raggio luminoso che parte in alto a sinistra da un occhio inscritto in un triangolo raggiante [Figura 3].

²⁴⁷ Obbligatorio è il rimando al noto testo di GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987

²⁴⁸ A conferma di questa interpretazione si richiamano gli studi di Andrea Sangiacomo, *Teoria del silenzio*, cit., pp. 110-11 e di Mario Papini, *Il geroglifico della storia*, cit., pp. 1-54

²⁴⁹ Il concetto di "meta-immagine" discende da quello di *metapicture* teorizzato da WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, *Picture Theory*, cit., pp. 35-84, in particolare p. 48: "Metapictures are pictures that show themselves in order to know themselves; they stage the "self-knowledge" of pictures"

²⁵⁰ S.N. III, § 2, p. 785

²⁵¹ FABRIZIO LOMONACO, *Nuovo contributo all'iconografia di Giambattista Vico*, cit., p. 21 fornisce una dettagliata storia dei rapporti tra ritratto del Solimena e antiporta della *Scienza Nuova*

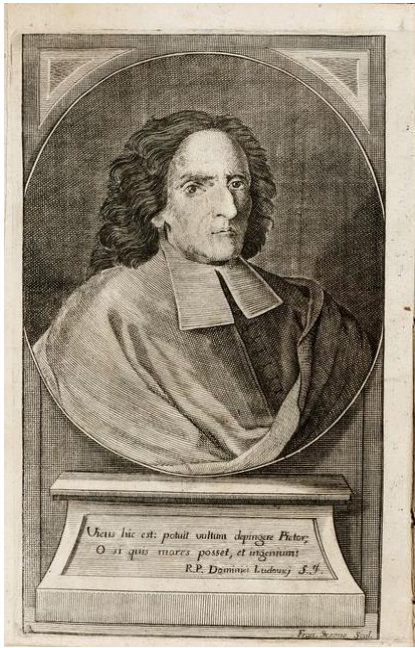


Figura 2 – Francesco Sesone, Antiporta dell'edizione della *Scienza Nuova* del 1744



Figura 3 – Domenico Antonio Vaccaro, Dipintura allegorica preposta al frontespizio della *Scienza Nuova* del 1744

Il fascio di luce incontra il gioiello incastonato nel petto di una figura alata che si equilibra su una sfera cinta da una fascia e appoggiata a un altare. Su questo altare, mentre il raggio di luce colpisce una figura di uomo vestito all'antica, sono presenti alcuni strumenti sacrificali, come l'acqua, il fuoco e una verga. Sotto l'altare c'è un'urna funeraria, mentre a sinistra di esso un timone tocca l'estremità del basamento dell'altare. Seguendo da sinistra a destra, in concomitanza della direzione del volto dell'uomo, c'è una tavola alfabetica posata su una colonna, che lambisce l'estremità destra dell'incisione. Tornando da destra a sinistra si stende una sequenza enigmatica di oggetti simbolici: un fascio, una spada, del denaro, una bilancia, un caduceo e, infine, il pètaso alato di Mercurio, che richiama le tempie alate della figura in equilibrio sulla sfera. Pochissime differenze intercorrono tra questa immagine appena descritta – incisa da Francesco Sesone – e quella presente nell'edizione del 1730, disegnata da Domenico Antonio Vaccaro e incisa da Antonio Baldi: la figura umana del 1730 non è cieca e il pètaso di Mercurio è rovesciato a terra, mentre è ben poggiato in posizione verticale nella *Scienza Nuova* del 1744. La funzione di questa immagine è ben chiarita dal filosofo stesso appena dopo la dedica (al papa Clemente XII nel 1730 e al cardinale Troiano Acquaviva quindici anni dopo) nel vero e proprio cominciamento dell'opera, intitolato SPIEGAZIONE DELLA DIPINTURA PROPOSTA AL FRONTESPIZIO CHE SERVE Per l'introduzione dell'Opera. Il lettore della *Scienza Nuova* seconda e terza trova, pertanto, l'immagine allegorica come debutto testuale dell'opera, un

cominciamento che Vico non manca di sottolineare: “Quale *Cebete Tebano* fece delle *Morali*, tale noi, qui diamo a credere una *Tavola delle cose Civili*; la quale serva al *Leggitore*, per concepire l’IDEA DI QUEST’OPERA avanti di leggerla; e per ridurla più facilmente a memoria con tal’ajuto, che gli somministra la fantasia dopo di averla letta”.²⁵²

L’immagine della *Dipintura* è divisa in tre parti che rappresentano le dinamiche evolutive della storia umana. Dall’alto verso il basso si hanno; la dimensione divina del *verum* e della sapienza metafisica (l’occhio divino che illumina la donna con le tempie alate, nei termini del *De antiquissima Italarum sapientia la mens*);²⁵³ la dimensione naturale (il globo e la fascia zodiacale, nei termini del *De antiquissima Italarum sapientia l’animus*);²⁵⁴ la dimensione civile e umana, quella del *certum* (tutti gli altri geroglifici, a partire dalla statua di Omero, nei termini del *De antiquissima Italarum sapientia l’anima*).²⁵⁵ Come nota Papini, esiste una quarta dimensione, quella della *ingens sylva*,²⁵⁶ suggerita “nell’angolo a destra da un taglio nero incombente, che rappresenta l’immersione primeva, la tenebra primordiale da cui l’umanità ha iniziato il suo tragitto verso la civiltà”.²⁵⁷ Sono proprio queste tenebre “*la materia di questa scienza, incerta, informe, oscura*”,²⁵⁸ e il tentativo vichiano di fare luce in questa oscurità segue la direzione del raggio della provvidenza.

Esistono pertanto quattro dimensioni, quattro quadranti nella mappa che è la *Scienza Nuova*,²⁵⁹ la metafisica, la fisica, la civiltà e la materia. L’opera vichiana sarà il risultato della rotazione di questo quadrante, del suo movimento circolare. Questo movimento sembra essere simboleggiato dalla presenza del petaso di Mercurio nella *Dipintura*, che è del tutto taciuto nella *Spiegazione* fornita da Vico. L’elmo alato di Mercurio, che simboleggia le leggi e le attività di collaborazione umana, si pone all’opposto delle tempie alate della Provvidenza, proponendo una direzione della lettura dell’immagine, una teleologia.

Questa contrapposizione, ma anche questo richiamo attraverso l’analogia delle ali, ci sembra che stia ad indicare i seguenti significati: a) come la scienza metafisica ha la funzione di inverare il *factum*, così l’elmo di Mercurio [...] ha la funzione di fattualizzare il *verum*, moltiplicando le umane istituzioni; b) come lo squarcio nero tra le nubi indica l’inafferrabile e indicibile *primum*, da cui il «corso» della civiltà umana fin dai suoi primi albori proviene e in cui ciclicamente per sprofondamento ritorna, così l’elmo alato indica l’inarrestabile

²⁵² S.N. III, § 1, p. 785. L’utilizzo di questa immagine da parte di Vico dimostra, da un lato, la sua aderenza a un ideale di chiarezza e di limpidezza del pensiero, di una vocazione didascalica e pedagogica tipica dell’illuminismo; dall’altro lato, il richiamo a forme barocche che, come si vedrà, implicano una connessione con esigenze di pensiero lontane da quelle del secolo dei Lumi. Per questo aspetto si rimanda alle recenti analisi di RAFFAELE RUGGIERO, *Jean Baptiste Vico: la carrière d’un homme de lettres dans la Naples des Lumières*, Paris, Les Belles Lettres, 2023, pp. 87 e segg.

²⁵³ GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italarum sapientia*, in IDEM, *Metafisica e metodo*, cit., pp. 277-279

²⁵⁴ Ivi pp. 271-275

²⁵⁵ Ivi, p. 265

²⁵⁶ ENZO PACI, *Ingens sylva*, Milano, Mondadori, 1949

²⁵⁷ MARIO PAPINI, *Il geroglifico della storia*, cit., p. 67

²⁵⁸ S.N. III, § 35, p. 814

²⁵⁹ L’idea di concepire la *Scienza Nuova* come un testo odeporico e la *Dipintura* come una mappa è alla base del testo di GIUSEPPE MAZZOTTA, *The New Map of the World*, cit.

progresso verso l'*ultimum*, il conclusivo *terminus ante quem*, cui si dirige l'intero tragitto ciclico dell'umanità.²⁶⁰

La breve analisi della *Dipintura* (su cui ci si soffermerà più avanti)²⁶¹ necessaria per le immense implicazioni iconotestuali e, prima ancora, filosofiche della stessa, mette in risalto il ruolo centrale delle immagini simboliche nella concezione linguistica e teorica di Vico. Anche se scaricati del loro significato corporale e reale, i geroglifici dell'immagine premessa al frontespizio sono gravidi di implicazioni che lo stesso Vico commenta, nell'apparato testuale, a più riprese. Viene invece passata sotto silenzio, nell'ultima edizione della *Scienza Nuova*, l'ultima novità iconotestuale rispetto all'edizione del 1730, ossia l'impresa che si colloca sotto il titolo dell'opera, quasi come un marchio tipografico. Non si hanno notizie della provenienza dell'immagine, né della paternità della stessa; non si conosce lo stampatore né l'incisore, e Vico non ha lasciato – a nostra conoscenza – tracce manoscritte a riguardo. L'elevato grado di familiarità con la grande immagine della *Dipintura*, però, sembra tracciare un legame sia con il *milieu* settecentesco delle immagini a stampa che, più in particolare, con il volontario utilizzo da parte di Vico delle immagini nella sua opera. La donna con le tempie alate, che siede su una sfera e poggia il braccio su di un plinto cubico dove è inciso il motto latino *IGNOTA LATEBAT* (“ignota si nascondeva” oppure “essa, ignota, si nascondeva”), tenendo nella mano destra un triangolo e nella sinistra uno specchio circolare in cui essa si riflette [Figura 4] ricorda infatti la *Metafisica* della *Dipintura*. Anche gli altri elementi presenti nell'immagine simbolica sembrano rimandare all'immagine che, si ricorda, precede direttamente il frontespizio.

²⁶⁰ MARIO PAPINI, *Il geroglifico della storia*, cit., p. 95

²⁶¹ Si veda *infra*, capitolo V, § 3, a, pp. 539-549

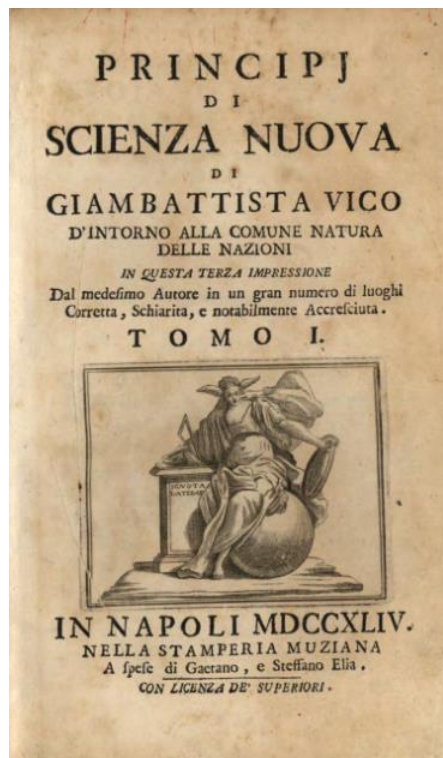


Figura 4 – Frontespizio dell’edizione della *Scienza Nuova* del 1744

Nel corso della lunga storia della critica vichiana sono state avanzate poche ipotesi – in relazione alla spaziatura plurisecolare della riflessione su Vico – sul significato dell’impresa del frontespizio, tutte basate sulla dimensione centrale dello specchio e del rispecchiamento della donna dalle tempie alate in esso. Mario Papini ha insistito, anche grazie ad alcune schematizzazioni geometriche [Figure 5a, 5b], sulla compresenza, all’interno dello specchio, delle tre figure geometriche fondamentali, che rappresentano il sostanziale allineamento delle curvature delle età della *Scienza Nuova*. Lo specchio infatti è circolare (la dimensione dell’eterno) e richiama la sfera su cui poggia la donna dalle tempie alate, che per Papini²⁶² rappresenta la Scienza. L’angolo del triangolo che la Scienza sostiene è, per approssimazione prospettica, retto, ed indica pertanto la figura del quadrato, la dimensione temporale e materiale (il plinto cubico ricorda infatti un cippo funerario, sineddoche perfetta della mortalità del corpo). Infine, tracciando delle linee di prospettiva a partire dalla fronte della Metafisica verso il centro dello specchio e da qui all’angolo retto del triangolo per poi congiungersi ancora con la fronte della donna dalle tempie alate, Papini costruisce l’ultima figura fondamentale, quella del triangolo, equivalente della divinità. All’interno dello specchio, pertanto, si ritrovano le dimensioni del terreno e dell’eterno tramite mediazione divina, e la Scienza guarda sostanzialmente la congiunzione di anima

²⁶² MARIO PAPINI, «*Ignota latebat*». *L’impresa negletta della Scienza Nuova*, cit. pp. 188-189

e corpo nella dimensione eterna della mente. Donald Phillip Verene e Gabriella Bartalucci, invece, riconoscono nella figura della donna (per Verene la Metafisica, per Bartalucci la «mente»)²⁶³ un'anticipazione della donna della *Dipintura*. Collegando alla figura dello specchio l'adagio paolino «nunc videmus per speculum et in aenigmitate»,²⁶⁴ Bartalucci propone di leggere il «nunc» come la donna dell'impresa che, non riuscendo a connettere le altre due figure nella totalità ottica dello specchio (per Verene, sono le «cose civili» della *Dipintura* a non essere presenti nella dimensione astratta della donna),²⁶⁵ riuscirà ad alzarsi in un «tunc» corrispondente all'immagine allegorica della Metafisica che riflette il raggio della Provvidenza divina comprendendo, sotto la stessa linea spezzata, tutto lo sviluppo della storia umana.

Nella raffigurazione della *Dipintura* del 1744 Vico toglie la zona oscura adiacente e stabilizza il cappello alato raddrizzandolo, forse perché il concetto che voleva esprimere, attraverso quel simbolo, lo ha trasferito nell'immagine della *donna-mente* del frontespizio. E in quella della *Dipintura*, che la completa, la scelta di raddrizzarsi è stata compiuta. L'impresa dell'opera vichiana, [...], è forse in definitiva quella che deve compiere la mente di ogni uomo, riuscendo a raddrizzarsi guardandosi dentro. E qui non si può non ricordare Plotino, che esorta a usare gli occhi interiori, a ritornare in se stessi e a guardarsi per iniziare il percorso di purificazione e di ascesa al divino, e facendo come uno scultore con la pietra da scolpire, tra le altre cose, anche a raddrizzare tutto ciò che è “obliquo”.²⁶⁶



Figura 5a – Dettaglio del frontespizio della *Scienza Nuova* del 1744, impresa con il motto IGNOTA LATEBAT

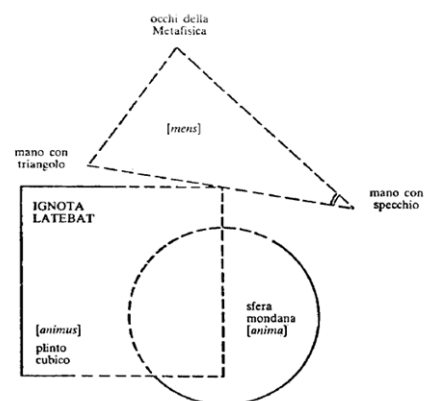


Figura 5b – Geometrizzazione dell'impresa IGNOTA LATEBAT, in MARIO PAPINI, «*Ignota latebat*». *L'impresa negletta della Scienza Nuova*, «*Bollettino del Centro di Studi Vichiani*», XIV, 1984, p. 187

La posizione dell'impresa dopo la *Dipintura* e dopo il ritratto vichiano permette pertanto di chiudere il circolo delle tre età degli uomini, nonché delle tre espressioni linguistiche. L'età dell'uomo (il

²⁶³ GABRIELLA BARTALUCCI, *Ignota Latebat*, cit., p. 15

²⁶⁴ 1 Cor, XIII:1

²⁶⁵ DONALD PHILIPP VERENE, *Vico's "IGNOTA LATEBAT": on the Impresa and the Dipintura*, cit., p. 155.

²⁶⁶ GABRIELLA BARTALUCCI, *Ignota Latebat*, cit., p. 90

viene ricondotta da Vico sotto un unico principio, quello delle tre età egiziane, e fa riferimento alle età successive a quella del Diluvio Universale. In aperta opposizione al canone proposto da John Marsham,²⁶⁹ il quale prevedeva la priorità degli Egizi su tutte le altre Nazioni (una credenza diffusa in larga parte nei sostenitori della “prisca sapientia”),²⁷⁰ Vico espone la sua teoria storica partendo dai relitti delle varie storie delle genti. L’erudizione vichiana è qui al servizio dell’istanza sistematrice della filosofia: il *certum* del dato storico è visualizzato in una dispersione degli elementi all’interno della tavola e poi, in qualche modo, riunificato sotto il principio teorico delle tre età egiziane nelle “ANNOTAZIONI Alla Tavola Cronologica”,²⁷¹ che insieme alle *Degnità* e ai paragrafi sui Principi e sul Metodo, forma il primo libro della *Scienza Nuova*. Questa frammentazione dell’unità del principio storico, anatomizzato nelle varie colonne della tavola cronologica, è resa evidente dalla necessità delle annotazioni vichiane alla comprensione dell’integrità della storia umana sotto la guida della Provvidenza. Il principio della visualizzazione del sapere espresso dalla tavola fa rientrare questa disposizione spaziale del testo sotto la categoria del diagramma, in quanto la dislocazione degli eventi in vari compartimenti della tabella permette l’istaurarsi di un pensiero organizzato intorno alle direttive della tavola stessa.

Meno sintetico dell’albero, che per secoli aveva rappresentato – specie per gli studi transitologici – il maggior modello di organizzazione cronologica e genealogica,²⁷² la tavola ebbe una grande diffusione nell’età della stampa. Vico, perciò, utilizza uno strumento visuale di grande fortuna, ma la rottura dell’unità visivo-grafico-concettuale imposta dall’andirivieni fra la tavola e le sue annotazioni rivela, a livello inter-iconico, la sostanziale differenza della *Dipintura* preposta al frontespizio. Se infatti la tavola permette una visione sinottica parziale, disperdendosi nelle varie combinazioni di Nazioni ed anni, la *Dipintura* è più efficace nella direzionalità del pensiero esposto. Se la tavola ha bisogno di copiose annotazioni, i principi dell’intera storia umana sono visibili a colpo d’occhio nella grande pittura allegorica, anche prima (nell’ottica del filosofo) della spiegazione vichiana. L’utilizzo del medium della tavola, comunque, aggiunge ancora un elemento importante per la comprensione dell’aspetto grafico e materiale della scrittura della *Scienza Nuova*, le cui implicazioni vanno ben oltre l’aspetto puramente librario ed editoriale.

A questo proposito, è di grande interesse notare come quest’ultimo aspetto, il livello tipografico, sia

²⁶⁹ JOHN MARSHAM, *Canon chronicus aegyptiacus, hebraicus, graecus*, Roycfrot, London, 1672. Sulle relazioni tra Vico e l’opera di JOHN MARSHAM, *Canon chronicus aegyptiacus, hebraicus, graecus*, Roycfrot, London, 1672 si vedano le analisi di PAOLO ROSSI, *Le sterminate antichità e nuovi saggi vichiani*, cit., pp. 167-205

²⁷⁰ Si veda, per le connotazioni misteriosofiche dei geroglifici, *infra* capitolo II, § 1, pp. 103-152

²⁷¹ S.N. III, § 37, p. 825

²⁷² NAÏS VIRENQUE, *Structures arborescentes et arts de la mémoire: art, science et dévotion dans les ordres mendiants en France et en Italie du XIII^e au XVI^e siècle*, Thèse de doctorat de l’Université de Tours, soutenue le 4 octobre 2019, vol. 2, pp. 538-580 e CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, *L’ombre des ancêtres. Essai sur l’imaginaire médiéval de la parenté*, Paris, Fayard, 2000, pp. 61-84, 121-157

Nuova con opere come la già citata *Compendiosa spiegazione dell'impresa, motto e nome accademico del Serenissimo Cesare Michel'Angelo D'Avalos* del Gironda o il *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro, Sini ha riconosciuto un'evidente somiglianza fra quelle opere e il capolavoro vichiano, tanto da ipotizzare come l'utilizzo dello stesso metodo tipografico da parte del Vico rientri in una relazione con il tempo storico simile a quello saussuriano di *langue* (l'enunciazione tipografica di Tesauro e di altri) e *parole* (l'opera del Vico). Questo elemento permette ancora di più di comprendere la strategia vichiana, che consiste nell'adottare figure e usanze della sua epoca per mettere in luce il rapporto di queste con il contenuto estremamente lontano da quei tempi della sua opera. Se infatti il tema del linguaggio iconico è al centro della *Logica Poetica*, se i caratteri poetici (da notare la compresenza, nello spettro semantico di "carattere", della valenza vichiana e di quella tipografica) sono descritti nel loro aspetto iconico e figurativo, l'utilizzo di forme "di moda" viene a ricoprire un ruolo moderatamente eversivo nei confronti di quella stessa moda, tipica di un periodo in cui la "barbarie della riflessione" è riconosciuta come in pieno svolgimento. La stretta vicinanza tra immagine e parola stampata non vuole essere, in Vico, un ossequio a una tradizione editoriale barocca, ma l'adozione di una forma che, svuotata delle sue implicazioni culturali, può essere ri-funzionalizzata dal filosofo per significare dei contenuti tutt'altro che in linea con la cultura di partenza.

[I caratteri tipografici] sono complementari al disegno, in quanto ne condividono lo statuto semiotico, e nello stesso tempo sono a esso supplementari, giacché costituiscono il veicolo della significazione verbale. E di tale significazione rappresentano visivamente la forza illocutoria, traducendo l'intonazione dello scrivente, l'enfasi che egli decide di porre su certi oggetti e pensieri, fermandovi l'attenzione e richiedendola nel lettore. Parola e immagine collaborano e si fondono in un univo gesto comunicativo [...]. La simultaneità che sembra emergere dal discorso vichiano è innanzi tutto questa che Vico pratica sulla pagina attraverso il ricorso all'immagine e alla materialità dei caratteri, una precisa strategia semiotica attuata nella consapevolezza dell'orizzonte d'attesa in cui si inserisce l'opera e con la sollecita considerazione dell'atto della ricezione.²⁷⁷

La "scritturazione"²⁷⁸ dell'opera vichiana si inserisce, pertanto, nella stessa prospettiva di conservazione e contemporaneo mutamento delle forme ereditate dalla tradizione e dalla contemporaneità in merito al rapporto tra testo e immagine. Così come le imprese e i geroglifici vengono privati della loro contestualizzazione culturale per essere riutilizzati da Vico secondo i suoi propri canoni filosofici e antropologici, così i caratteri tipografici, le pitture, le tavole sono strumenti utilizzati dal filosofo per marcare un'appartenenza a un codice culturale e, al contempo, il rinvio a un momento storico in cui questo codice non esisteva pur utilizzando le stesse forme culturali della contemporaneità. Vico si inserisce in questo modo così particolare nel dibattito fra antichi e moderni, nella sostanziale presa di coscienza della possibilità di forme e figure di esistere prima della loro

Édition du CNRS, 1985 pp. 53-64

²⁷⁷ STEFANIA SINI, *Figure vichiane*, cit., p. 282

²⁷⁸ ROGER LAUFER, *L'alinea typographique du XVI^e au XVIII^e siècle*, cit., p. 59

enunciazione e del loro riconoscimento culturale, nella comprensione delle dinamiche che rendono tali queste figure e nel riconoscimento di una relazione tra immagine e parola, tra corpo e immagine, tra gesto e linguaggio, che non si limita a un *paragone* ma che ha una storia e una progressione complessa.

Capitolo II

“La letteratura delle immagini”

Questo capitolo si concentra, da un punto di vista storiografico e letterario, sulla storia e sull'evoluzione di quella che è stata chiamata dalla critica la “letteratura delle immagini”,²⁷⁹ ossia il *corpus* di testi inerenti particolari manifestazioni culturali in cui le immagini rivestono un ruolo particolare. Si sta parlando dei geroglifici, degli emblemi e delle imprese, e tutte e tre le forme sono presenti (in maniera più o meno esplicita) all'interno delle riflessioni di Vico. Il vasto spettro delle relazioni tra immagine e parola nelle imprese, negli emblemi e anche nei geroglifici costituisce un nodo filosofico e culturale su cui i trattati che verranno analizzati in questo capitolo riflettono con insistenza: è possibile che le immagini occupino un ruolo gerarchicamente superiore a quello della parola o che, viceversa, esse siano relegate a una posizione di inferiorità, a didascalie del testo scritto. Le oscillazioni di questa polarità, all'interno del campo iconotestuale, sono molto complesse e non facilmente delineabili. La storia e l'evoluzione dei rapporti tra immagine e parola è di fondamentale importanza per comprendere da quale stato della questione la *Scienza Nuova* prenda avvio, quale posizione venga essa ad occupare nel dibattito sulla natura e sull'uso delle immagini e quale ruolo venga affidato alla parola in questa riflessione semiotica. Questo capitolo, pertanto, si propone come una presentazione delle maggiori aree di riflessione del pensiero e della cultura rinascimentale e barocca in merito alle relazioni tra immagine e parola.

Il primo paragrafo affronta la tematica del geroglifico in tre sezioni. La prima è dedicata alla più

²⁷⁹ Si riprende il sintagma dalla fondamentale antologia di testi dedicati all'emblematica di GENNARO SAVARESE, ANDREA GAREFFI (a cura di), *La letteratura delle immagini*, Roma, Bulzoni, 1980

controversa e influente opera sui geroglifici nel periodo del Rinascimento, quella, risalente al quinto secolo dopo Cristo, di Orapollo. La sua importanza storica e culturale verrà analizzata nei dettagli per permettere la ricostruzione delle condizioni di possibilità dello sviluppo di un vero e proprio mito dei geroglifici. Questo è analizzato nella seconda sezione, in cui si mostra l'intreccio esistente tra riflessione linguistica, filosofia neoplatonica e sviluppo della magia rinascimentale all'interno della trattatistica sui geroglifici. La terza sezione è invece dedicata alla presentazione dei testi, particolarmente di collocazione secentesca e settecentesca, che dimostrano l'infondatezza e l'insostenibilità di questo mito. Il cambiamento paradigmatico della concezione dei geroglifici, cui il Vico partecipa attivamente, è infatti un dato storico di estrema importanza per la comprensione dell'utilizzo delle immagini geroglifiche nella *Scienza Nuova*.

Il secondo paragrafo, invece, affronta brevemente lo sviluppo del genere dell'emblematica, dai suoi inizi nel 1531 con la stampa degli *Emblemata* di Alciato fino alle riflessioni del tardo Seicento del gesuita francese Menestrier. La trattazione, necessariamente cursoria per la spropositata estensione e fortuna del genere emblematico fra Cinquecento e Settecento, si sofferma sull'oscillazione, nella comprensione dell'oggetto-emblema, della relazione tra immagine e parola, tra figura e testo, tra "corpo" e "anima". La sostituzione dell'immagine a favore del testo come centro nevralgico dell'emblema gioca una parte fondamentale della novità dell'approccio vichiano, in quanto parte importante della filosofia vichiana – che non presenta, filologicamente parlando, alcuna forma emblematica esplicitamente definibile come tale – è rintracciabile nel capovolgimento di questa relazione.

Il terzo paragrafo si relaziona infine con la storia e con l'evoluzione del genere dell'impresa, con la sua fama e la sua varia applicazione in contesti culturali estremamente differenti. La presentazione delle varie opere inizia con il *Dialogo delle imprese militari et amoroze* di Paolo Giovio, proseguendo con il commento ad essa di Ludovico Domenichi e di Girolamo Ruscelli, figura capitale della fortuna teorica delle imprese. La seconda sezione affronterà il dialogo *Il Rota* di Scipione Ammirato, mostrando le prime e capitali relazioni tra genere impresistico, poesia e arte della memoria. La terza sezione si concentrerà su alcuni trattati di imprese dagli anni Settanta agli anni Novanta del Cinquecento, mettendo in luce il sostanziale consolidamento della teoria delle imprese nell'ultimo quarto del sedicesimo secolo e, altresì, la promiscuità tra aristotelismo e platonismo in queste opere. Il trattato di Andrea Palazzi apre la sezione, che prosegue poi con le riflessioni degli accademici affidati Alessandro Farra (e la sua opera mistica e iniziatica *Il Settenario*) e Luca Contile. Afferenti all'ultimo decennio del secolo sono i trattati, di area napoletana, di Giulio Cesare Capaccio del 1592 e il dialogo di Torquato Tasso *Il conte, ovvero delle imprese*. Entrambe le opere sono di fondamentale importanza per la riflessione sul ruolo dell'immagine e della poesia nella concezione dell'impresa a

cavallo tra i secoli sedicesimo e diciassettesimo. La penultima sezione, probabilmente la più interessante in ottica vichiana, affronta i trattati di Scipione Bargagli e le opere di Emanuele Tesauro. Del primo, si ricostruisce l'influenza della cultura senese (nonché le relazioni intertestuali tra opere impresistiche e il *Dialogo de' giuochi* del fratello Girolamo, edito nel 1572) nella concezione del *Delle imprese*, la cui edizione definitiva vede la luce nel 1594. In secondo luogo si metterà al centro della presentazione dell'opera maggiore la concezione metaforica dell'impresa. Anche grazie all'analisi delle critiche di Ercole Tasso, nel suo *Realtà e perfezione dell'impresa*, edito nel 1612, alla concezione bargagliana, si dimostreranno l'importanza e la peculiarità di questa teoria in ottica vichiana. La trattazione giunge all'apice del concettismo barocco (di cui si fornisce un breve excursus con la cursoria analisi delle opere di Camillo Pellegrino e di Matteo Peregrini) con le opere *Idea della perfetta impresa* e *Il cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro. L'impresa, in questi testi fondamentali della cultura secentesca, trova la sua consacrazione come perfetta metafora, come perfetta arguzia e come miglior esempio delle capacità dell'ingegno. In chiusura, nell'ultimo sottoparagrafo, si affronterà brevemente l'operetta, edita nel 1731, del cappuccino Carlo Francesco Moles Trivulzio, il *Discorso intorno alle imprese*. La *facies* conservativa e "reazionaria" del trattato, in netta retrocessione teorica e filosofica rispetto alle opere del Tesauro e del Bargagli, mostra l'evoluzione della simbolica nel corso dei secoli, e permette di comprendere come la "battaglia di retroguardia" di Vico sia meno semplice a comprendere di quanto, tramite le dichiarazioni esplicite del filosofo, possa apparire in un primo momento.

1. I geroglifici (e il loro mito)

Il paragrafo è dedicato alla presentazione di un tema di enorme portata per la cultura rinascimentale e barocca, quello della letteratura geroglifica. Divisa in tre partizioni interne, questa sezione ha come scopo la descrizione della storia e della fortuna del geroglifico a partire dal primo trattato ad esso dedicato, passando per la fortuna di questa forma e le sue connotazioni al contempo ermetiche, magiche, filosofiche, semiotiche e linguistiche, per concludere infine con una disamina della progressiva erosione del mito degli stessi a partire dalla prima metà del Seicento. La non esaustiva analisi di tutte le opere dedicate al tema e la selezione di alcuni momenti privilegiati del dibattito intorno ad esso è dovuta a due ragioni principali: la prima è legata all'immensa e non controllabile bibliografia inerente lo sviluppo della forma del geroglifico nel Rinascimento, le sue derive ermetiche e misteriche; la seconda è invece connessa alla prospettiva di ricerca qui utilizzata, che privilegia l'interpretazione secondo la chiave del rapporto tra immagine e parola del geroglifico e non, invece, la sua evoluzione filologica e storica. Le pagine dedicate al tema dei geroglifici si propongono, infatti, di fornire una panoramica sulla complessa e contraddittoria riflessione che la possibilità di un linguaggio puramente iconico presenta nelle società e nelle culture del Rinascimento. È infatti a partire da questo "brodo culturale" che sono concepibile sia le imprese che gli emblemi, ed è in relazione ad alcuni momenti di questa fenomenologia che l'opera di Vico, in particolare la *Scienza Nuova*, viene a configurarsi.

L'analisi prende avvio dal trattato di Orapollo, con la descrizione della storia editoriale e della fortuna avuta da esso nel secolo sedicesimo a livello sia letterario che artistico. Verranno riportate alcune testimonianze della presenza dei geroglifici di ispirazione orapolliana nell'ambiente visuale del Rinascimento, a riprova di un'influenza epocale di questa forma. In un secondo momento, il trattato dell'autore egiziano verrà analizzato sotto un punto di vista formale, proponendo una tipologia semiotica dei geroglifici orapolliani e delle loro modalità significative. Verrà messa in evidenza la costante referenza retorica nell'atto della significazione geroglifica, mostrando i vari livelli di articolazione della dinamica tra immagine e parola venga a radicarsi (e quali aspetti possa essa suggerire per la prospettiva vichiana). Il secondo sottoparagrafo è dedicato, invece, alla diffusione di quello che è stato chiamato il "mito" dei geroglifici, ovvero la sovrastruttura culturale che, a partire da un'intersezione di diverse dinamiche filosofiche, artistiche e religiose, ha permesso alla particolare forma iconica egiziana di assurgere al rango più elevato di forma di comunicazione. Sulla base dell'ipotesi di Anne-Elisabeth Spica di concepire la simbolica rinascimentale come una reazione alla crisi del segno umanista, le manifestazioni di interesse per i geroglifici degli autori legati

all'Ermetismo in maniera implicita od esplicita (da Ficino a Bruno, da Pico a Kircher, da Colonna a Valeriano e Bocchi) verranno brevemente analizzate per comprendere lo spettro delle possibili espressioni del contrasto tra parola e immagine. Alcune linee di tendenza verranno messe in evidenza: in particolare, quella che porta l'immagine geroglifica a imporsi come unica forma di linguaggio possibile per una comunicazione in grado di attingere alla dimensione divina e, viceversa, la tendenza – culminante tra Cinquecento e Seicento – di depotenziare l'immagine in favore del testo che controlla e adegua la “potenza dell'immagine”²⁸⁰ al contesto religioso e sociale. In un'opposizione binaria che solleva più domande che risposte, queste due dinamiche possono condensarsi nell'opposizione tra simbolo e allegoria. Una prospettiva diversa è offerta dal terzo sottoparagrafo. In esso verranno analizzati alcuni approcci che, dal punto di vista storico e filologico, dimostrano l'infondatezza del mito ermetico del geroglifico ma che, non limitandosi alla sola *pars destruens*, propongono una lettura semiotica e retorica degli stessi. La comprensione del geroglifico come strumento comunicativo e, di conseguenza, dell'immagine come significazione priva di lati occultistici è la chiave che, sulla scorta dei trattati di Michele Mercati, Giovanni Bonifacio e William Warburton, porta Vico alla comprensione del geroglifico come forma di linguaggio originario e potenzialmente universale. La messa in evidenza delle figure di Idantura, di Tarquinio il Superbo e di altri personaggi attanti nella *Scienza Nuova* è finalizzata alla descrizione di un ampio ventaglio di tradizioni cui il filosofo napoletano poté appoggiarsi per la strutturazione della sua opera maggiore.

a. Orapollo

Nel 1419, Cristoforo Buondelmonti,²⁸¹ un viaggiatore fiorentino, recò in patria un manoscritto greco dall'isola di Andros. Il libretto (diviso in due parti di settanta e centodiciannove capitoli)²⁸² conteneva l'unica trattazione sistematica pervenuta dall'antichità sui geroglifici, e il suo autore era lo sconosciuto Orapollo, tradotto in greco dall'altrettanto sconosciuto Filippo. Il testo circolò in maniera diffusa ed estremamente capillare per tutto il Quattrocento, anche in varie versioni latine. La prima edizione greca fu pubblicata da Aldo Manuzio nel 1505, mentre la prima traduzione latina ufficiale fu quella del Fasanini del 1517.²⁸³ Fasanini – un particolare degno di nota per la storia della relazione tra geroglifici ed emblematica – era il maestro bolognese di Andrea Alciato. Il tema dei geroglifici,

²⁸⁰ Il sintagma si ispira al lavoro di DAVID FREEDBERG, *The Power of Images*, Chicago, Chicago University Press, 1989

²⁸¹ Per la biografia di Buondelmonti si rimanda alle note di Elena Zanco e Mario Andrea Rigoni in ORAPOLLO, *I geroglifici*, a cura di Mario Andrea Rigoni ed Elena Zanco, Milano, Rizzoli, 2018 (prima edizione nel 1996), p. 5

²⁸² Sull'autenticità del testo si vedano le note di FRANCESCO SBORDONE, *Horu Apollinis Hyeoglyphica. Saggio introduttivo, edizione critica del testo e commento*, Napoli, Loffredo, 1940

²⁸³ HORI APOLLINIS NILIACI, *Hieroglyphica hoc est de sacris Aegyptiorum literis libelli duo de Graeco in Latinum sermonem*, a Filippo Phasianino Bononiensi nunc primum translate, Bologna, Girolamo Benedetti, 1517

insieme alla provenienza remota dello scrittore del trattato, attirarono da subito un'immensa curiosità, sostenuta dal montante interesse per le antichità e per il mito ermetico della terra d'Egitto, che in quegli anni stava trovando un enorme seguito in Italia e in Europa. Lo sconosciuto autore fu ipotizzato essere direttamente il dio Horus, o un omonimo figlio di Osiride, re d'Egitto, e il suo trattato venne letto come la chiave d'accesso a una sapienza antica e fino a quel momento rimasta impossibile da decifrare.

Alcune notizie da *Suida*, l'enciclopedia bizantina del X secolo, collegano il nome di Orapollo a un grammatico vissuto nel V secolo dopo Cristo o, in alternativa, a un suo nipote, ultimo maestro di una scuola pagana presso Alessandria e promotore di un'insurrezione contro i cristiani che costò la chiusura della scuola, la distruzione del tempio di Iside e la cattura dei membri dello stesso. Probabilmente, Orapollo è l'ultimo discendente di una tradizione egiziana che, dopo la dominazione tolemaica e poi romana, tentava di tenere in vita l'antica sapienza del popolo nilotico, di interpretare la sua lingua già allora incomprensibile e, soprattutto, di fornire un accesso a questa per le élites grecofone. Autori come Manetone (III secolo a.C.), Bolo di Mendo (II secolo a.C.), Apione o Chairemon (I secolo d.C.),²⁸⁴ frequentemente citati e letti dagli Umanisti del Quattrocento, avevano già accennato alla scrittura geroglifica, tentando anche interpretazioni fantasiose o misticheggianti. L'interesse di questi scrittori, come ricorda Rigoni, si rivolgeva verso i geroglifici cosiddetti "enigmatici", ovvero verso quella scrittura geroglifica "che permetteva di realizzare nuove forme di scrittura mediante l'attribuzione agli ideogrammi tradizionali di sottili significati simbolici o mitologici".²⁸⁵ Questa invenzione della classe sacerdotale egiziana in reazione all'avvento di nuove divinità prima e del cristianesimo poi, si distaccava fortemente dall'autentica scrittura ideogrammatica egiziana, che non aveva necessariamente significati misteriosofici o simbolici né, tanto meno, una struttura solamente ideografica. Come infatti ricorda l'egittologo Erik Iversen nel suo fondamentale studio sulla lingua egiziana:

Throughout their history each hieroglyphic had [...] two independent functions. They could be used 'ideographically' to denote the object they represented as when the sign $\hat{\imath}$ was used to designate 'a mace', and in this function they were frequently accompanied by a vertical stroke \mid , placed after the hieroglyph itself to signify that it was to be understood as the actual material object it delineated. But each sign could also be used as a 'phonogram', as a purely phonetic element conveying the sound value expressed in the name of its prototype. $\hat{\imath}$ could, therefore, be used to express the fixed sequence of the letters h and d in whichever word this combination might occur.²⁸⁶

²⁸⁴ ORAPOLLO, *I geroglifici*, cit., p. 7

²⁸⁵ Ivi, p. 9

²⁸⁶ ERIK IVERSEN, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 14

I lettori del tempo e quelli del XVI secolo, non avendo accesso alla decifrazione della lingua geroglifica (bisognerà infatti attendere Champollion e l'era napoleonica per questo traguardo),²⁸⁷ trovarono in Orapollo la (presunta) dimostrazione dell'esistenza di una scrittura in grado di mostrare il mondo non nella sua mediazione simbolica, ma nell'evento della sua veritabile manifestazione. Le immagini geroglifiche non erano segni rimandanti a qualcosa di altro, quanto la pura manifestazione del mondo come visto dalla divinità o dagli esseri superiori. Un linguaggio, quello geroglifico, immediatamente mediato da indici sovranaturali, ideali. Un famosissimo passo della quinta *Enneade* di Plotino era stato il primo a riferire dei geroglifici come questo tipo celeste di visione, in cui il pensiero astratto può liberarsi delle pastoie del linguaggio e dei procedimenti logici per aderire a un'appercezione visiva (e quindi diretta) delle strutture che costituiscono la verità:

Non bisogna, pertanto, credere che lassù gli dei e i veri beati vedano delle proposizioni, ma tutte le cose di cui abbiamo parlato in quel mondo equivalgono a belle figure – come qualcuno si immaginò che fossero così si trovano nell'Anima del sapiente – e non figure disegnate, ma veramente esistenti. [...] A mio giudizio, anche i saggi d'Egitto giunsero a queste conclusioni, o per via di una scienza precisa o per via intuitiva. Infatti, quando volevano dare dimostrazioni sulla base della sapienza, non si servivano dell'incisione di lettere che tengono dietro alle parole e alle proposizioni e che imitano certe voci e la pronuncia di frasi, ma disegnavano figure e scolpivano nei templi una singola figura per ciascun oggetto, per dimostrare che lassù il pensiero non ha bisogno di procedimenti, dato che ogni singola figura è scienza e sapienza, e anche il contenuto che sottende; in tal senso è qualcosa di unitario, e non una conoscenza discorsiva e un atto di volontà.²⁸⁸

La conferma di un'immagine manifestante direttamente l'essenza da essa significata, nonché la possibilità di comprendere i legami simbolici fra scrittura geroglifica e realtà sapienziale – oltre a un irresistibile fascino per l'occulto –²⁸⁹ fu il motivo del grande successo del trattatello di Orapollo, che fu quasi subito accolto nella cultura neoplatonica che si andava sviluppando intorno al circolo ficiniano fiorentino. Questo fatto, una vera e propria integrazione culturale, è reso evidente dal cortocircuito iconografico presente nelle prime edizioni illustrate di questo trattato.

Invece di riprodurre immagini che richiamassero lo stile e la vetustà dell'antico Egitto, i vari editori cinquecenteschi mantennero una *facies* iconografica del tutto contemporanea, adattando il testo considerato arcaico a un uso tipografico ed editoriale moderno. Interessantissimo è, fra i molti, il caso delle illustrazioni di Dürer per la traduzione latina da donare a Massimiliano I di Willibald Pirkheimer, conservate – dopo lo smembramento del codice – al Kupferestich-Kabinett di Berlino.²⁹⁰ Queste illustrazioni “mostrano il tentativo dell'artista di universalizzare i simboli: ogni notazione esotica o

²⁸⁷ JEAN-FRANÇOIS CHAMPOLLION, *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens pu Recherche sur les éléments premiers de cette écriture sacrée*, Trauttel en Würtz, Paris, 1824

²⁸⁸ PLOTINO, *Ennedi*, V, 8, 6, 1-12 (la traduzione utilizzata si riferisce all'edizione PLOTINO, *Ennedi*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Mondadori, 2002, p. 731)

²⁸⁹ Si vedano le interessanti affermazioni a riguardo in UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 157-192

²⁹⁰ Per alcuni aspetti del rapporto tra Dürer, i geroglifici e Massimiliano I si rimanda a KARL GHIELOW, *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance With a Focus on the Triumphal Arch of Maximilian I*, Leiden, Brill, 2015.

egiziana è scomparsa e i geroglifici sono trasformati in immagini moderne: un uomo in vesti contemporanee, seduto su uno sgabello e intento a ingoiare una clessidra è la figura che illustra il passo di Orapollo dedicato all'astrologo".²⁹¹ Lo stesso trattamento è riservato ai geroglifici nella prima edizione a stampa illustrata del testo di Orapollo, la traduzione in francese stampata da Jacques Kerver nel 1541,²⁹² con le incisioni (probabilmente) di Jean Cousin, così come in quelle successive (in particolare quella latina per l'editore romano Giulio Franceschini nel 1599). Lo stesso Fasanini, nella sua traduzione, incoraggiava l'utilizzo dei geroglifici come note decorative a "spade, anelli, berretti fatti a maglie, baltei, cetre, piccoli letti, triclini, soffitti, coperte e drappi, porte, mense, specchi, camere da letto, suppellettili di terracotta e vasetti d'argento",²⁹³ creando una sovrapposizione tra segno e decorazione che Lukàcs riporterà, in parallelo – ma senza raggiungere gli stessi esiti – con il Benjamin del *Dramma barocco tedesco*,²⁹⁴ sotto il dominio dell'allegoria.²⁹⁵ L'utilizzo dei geroglifici come apparato architettonico è invece suggerito da Leon Battista Alberti nell'ottavo libro del *De re aedificatoria*, in particolare per le iscrizioni funebri destinate, in questo modo, a restare per sempre comprensibili dai sapienti. Tramite l'avallo dell'Alberti, i geroglifici iniziarono a essere inseriti su porte, portali, colonne, stanze e a divenire una decorazione costante della scena culturale quattro-cinquecentesca, incarnando l'ideale artistico rinascimentale del disegno che rende visibile l'idea.²⁹⁶

Come è forse già intuibile dall'utilizzo coscientemente storico che dei geroglifici orapolliani venne fatto, il testo del (presunto) sapiente nilotico venne utilizzato come conferma di teorie filosofiche precedenti il ritrovamento del manoscritto, preso come punto di riferimento storico ma mai discusso sotto il punto di vista teorico. Il trattato, infatti, si presenta sotto questo punto di vista di pochissimo valore,²⁹⁷ basato soltanto sulla credenza della figura "come fonte comune del discorso e dell'immagine".²⁹⁸ I centottantanove simboli vengono presentati senza una premessa teorica, senza una contestualizzazione e senza dei criteri che rendano riconoscibili i procedimenti di visualizzazione del sapere. Nel trattato si accumulano piante, animali, uomini e aggregati di altre figure senza alcuna apparente logica. Sembra però possibile rintracciare, almeno nella presentazione dei geroglifici, uno

²⁹¹ SONIA MAFFEI, *L'enciclopedismo iconologico come fonte poetica e artistica*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, cit., p. 89

²⁹² ORI APOLLINIS NILIACI, *De sacris notis & sculpturis libri duo*, Parisiis, apud Iacobum Kerver, MDLI

²⁹³ HORI APOLLINIS NILIACI, *Hieroglyphica*, cit., p. XLV. Traduzione di SONIA MAFFEI, *L'enciclopedismo iconologico come fonte poetica e artistica*, cit., p. 89

²⁹⁴ WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980. Il saggio, che si considera come uno dei pilastri della seguente ricerca, dialoga in maniera fruttuosa anche con il lavoro di GENNARO SASSO, *Allegoria e simbolo*, Torino, Aragno, 2014

²⁹⁵ GYORGY LUKÁCS, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1975, vol. 2, pp. 809/826

²⁹⁶ ROBERT KLEIN, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975, p. 129

²⁹⁷ Il giudizio è confermato anche da MANUELE BELLINI, *L'enigma dei geroglifici e l'estetica*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, p. 55

²⁹⁸ Ivi, p. 53

schema ternario: *in primis* viene enunciato il significato, in secondo luogo l'immagine che Orapollo collega al geroglifico, infine la spiegazione del legame tra significante iconico e significato mistico-filosofico. I legami tra immagine e significato sono esplicitati in maniera simbolica, ossia senza dichiarare il legame (sia esso logico, linguistico, retorico o culturale) tra l'una e l'altro. A volte, come negli esempi seguenti, Orapollo sovrappone le stesse immagini per diversi geroglifici [Figura 8, Figura 9]:

COME L'ANNO

Quando vogliono rappresentare l'anno raffigurano Iside, cioè una donna: della medesima immagine si servono anche per indicare la dea. Identificano infatti come Iside quella stella, chiamata Sothis in lingua egiziana, Astrokyon in greco, che sembra regnare sugli altri astri, sorgendo talvolta più talvolta meno grande, ora più ora meno luminosa; in base al sorgere di questa stella noi trattiamo inoltre le previsioni di tutto ciò che avverrà nel corso dell'anno. Non è dunque senza ragione che gli Egiziani chiamano l'anno Iside.

Quando vogliono invece indicare l'anno in maniera diversa rappresentano una palma, perché, di tutti gli alberi, questo solo produce un nuovo ramo a ogni novilunio, così che nei dodici rami l'anno è completo



Figura 8 – Geroglifico dell'anno, incisione in ORI APOLLINIS NILIACI, De sacris notis & sculpturis libri duo, Parisiis, apud Iacobum Kerver, MDLI, p. 4

COME IL MESE

Per scrivere mese rappresentano un ramo di palma oppure la luna rivolta verso il basso. Un ramo di palma per il motivo ricordato a proposito della palma: la luna rivolta verso il basso perché dicono che essa, durante la sua ascesa, che si compie in quindici giorni, si presenta con le corna rivolta verso l'alto, e durante la discesa, che completa il numero dei trenta giorni, ha invece le corna rivolte verso il basso²⁹⁹

²⁹⁹ ORAPOLLO, *I geroglifici*, cit., p. 85



Figura 9 – Geroglifico del mese, incisione in ORI APOLLINIS NILIACI, *De sacris notis & sculpturis libri duo*, Parisiis, apud Iacobum Kerver, MDLI, p. 6

Lo schema ternario è in questi casi molto chiaro: dapprima si esplica il geroglifico (l'anno, il mese), in secondo luogo l'immagine scelta (Iside, una palma, un ramo di palma, la luna rivolta verso il basso), infine viene data una spiegazione del legame. Nel primo caso (Iside-anno) questo è prettamente culturale, essendo incentrato sul nome della stella dalla quale gli egiziani prendono le previsioni per l'anno. La spiegazione non è pertanto universalizzante, ma legata al contesto nilotico di origine. La seconda spiegazione, così come la terza e la quarta, è invece basata su un principio mimetico-naturalistico, molto simile a una spiegazione da bestiario medievale.³⁰⁰ La relazione potrebbe essere esplicitata sotto un principio di causa-effetto: la causa della nascita di un nuovo ramo di palma è il trascorrere di un mese, l'effetto è il nuovo ramo di palma. L'immagine dell'effetto simboleggia qui la causa, in un legame, retoricamente, metonimico. L'illustratore dell'edizione Kerver rappresenta questi geroglifici presentando sia l'aspetto allegorico che quello retorico.

In generale, tutto il trattato può essere letto sotto questi criteri: quasi tutti i geroglifici, infatti, sono raggruppabili attorno a cinque nuclei tropici, a cinque figure retoriche. In particolare, queste sono quelle della metafora, della metonimia, l'omofonia, l'allegoria e, infine, la paratassi simbolica. Quest'ultima, per il fatto di collegare due simboli richiedenti ciascuno una significazione propria, verrà trattata per ultima.

L'allegoria può essere definita, in questo tentativo di sistematizzazione retorica del trattato orapolliano, come l'assegnazione di un simbolo a un significato sulla base di una spiegazione popolare o arbitraria. La punizione, ad esempio, è simboleggiata con un corno di vacca;³⁰¹ l'antichità con parole e foglie, oppure con un libro [Figura 10, Figura 11]. Il legame tra concetto e immagine

³⁰⁰ ERIK IVERSEN, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*, cit., p. 19

³⁰¹ ORAPOLLO, *I geroglifici*, cit., p. 167

rappresentante non sembra avere nessun rapporto logico, tranne che quello di una spiegazione popolare o canonizzata dall'uso (eventualmente, la catacresi potrebbe essere utilizzata come categorica allegorica in questo tentativo di tipologia orapolliana).



Figura 10 – Geroglifico della pena, incisione in ORI APOLLINIS NILIACI, *De sacris notis & sculpturis libri duo*, Parisiis, apud Iacobum Kerver, MDLI, p. 125



Figura 11 – Geroglifico dell'antichità, incisione in ORI APOLLINIS NILIACI, *De sacris notis & sculpturis libri duo*, Parisiis, apud Iacobum Kerver, MDLI, p. 124

L'omofonia è invece la spiegazione di un legame simbolico grazie al ricorso alla natura fonica o alla pronuncia (in egiziano) di un nome o di un carattere. Intrecciando immagine a suono, Orapollo dona delle spiegazioni incomprensibili a chi non possiede una conoscenza dell'antico egiziano, oltre a smentire, in maniera implicita, la natura del geroglifico come “*signum harpocraticum*”,³⁰² ovvero come simbolo assoluto, non collegato a nessun significato vocale. Per questo tipo di spiegazioni appare necessario citare un lungo passaggio da Mario Andrea Rigoni ed Elena Zanco che, sulla scorta delle analisi egittologiche di Erik Iversen e Alan Gardiner,³⁰³ hanno fatto luce sul fondamentale errore di Orapollo di considerare la lingua geroglifica come un sistema completamente privo di valore fonetico [Figura 12]:

Ignorando che, il più delle volte, è il valore fonetico di un determinato simbolo a giustificare il rapporto tra segno e significato, Orapollo si ostina a ricercare le remote ragioni dell'equivalenza in fantasiose spiegazioni mitologiche o naturalistiche, le quali non hanno naturalmente nulla a che vedere con la reale origine dell'ideogramma. Accade che nozioni generalmente corrette riguardo al significato di molti simboli vengano in tal modo combinate con le più grottesche giustificazioni allegoriche di tali significati. Si prenda il caso del geroglifico I, 26, secondo il quale l'immagine di una lepre rappresenterebbe «una cosa aperta». Per giustificare la relazione tra segno e significato Orapollo inventa una stravagante spiegazione naturalistica secondo la quale la lepre sarebbe simbolo di una cosa aperta «perché questo animale tiene sempre gli occhi aperti». In realtà, la

³⁰² Si rimanda ancora a ANDRE CHASTEL, *Il gesto nell'arte*, cit., p. 67

³⁰³ ALAIN GARDINER, *Egyptian Grammar*, Indiana, Griffith Institute, 1957

figura della lepre (𐩔) indicava nella lingua egiziana il suono *w*, ed era unicamente per questa ragione che essa entrava nella grafia del verbo *wn*, «aprire».³⁰⁴

Figura 12 – Geroglifico di “una cosa aperta”, incisione in ORI APOLLINIS NILIACI, De sacris notis & sculpturis libri duo, Parisiis, apud Iacobum Kerver, MDLI, p. 44



Questa spiegazione fantasiosa rende ancora più chiara la distanza tra Orapollo e il tempo in cui i geroglifici potevano essere interpretati in maniera corretta, ovvero congiungendo lettura ideogrammatica a lettura fonica. Ogni valore antico o sapienziale, pertanto, viene ridotto a una interpretazione *a posteriori*, a un’aggiunta successiva.

Gran parte dei geroglifici del trattato di Orapollo si struttura, vista la varietà di interrelazioni possibili tra immagine e significato, sull’asse (jakobsoniano)³⁰⁵ della metafora e della metonimia. Si è già visto il geroglifico indicante il mese con un ramo di palma o quello dell’anno indicato con Iside. In questi casi, il legame di causa-effetto del primo, così come quello antonomastico (con vari passaggi intermedi), rientra sotto il tropo della metonimia. Gli esempi si possono moltiplicare: le lettere egiziane sono rappresentate con l’inchiostro, lo staccio e un’asticella,³⁰⁶ ovvero i materiali utilizzati per la scrittura; il fuoco è rappresentato dal fumo che va verso il cielo;³⁰⁷ l’assedio con una scala.³⁰⁸ Sotto la categoria della metonimia rientrano anche rari casi di sineddoche, come la mischia di guerra che è rappresentata da due mani che afferrano uno scudo e delle frecce,³⁰⁹ o come il lavandaio che è rappresentato da due piedi nell’acqua.³¹⁰

³⁰⁴ ORAPOLLO, *I geroglifici*, cit., p. 14

³⁰⁵ Ci si riferisce al celebre e fondamentale ROMAN JAKOBSON, *Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Einaudi, 2006

³⁰⁶ ORAPOLLO, *I geroglifici*, cit., p. 127

³⁰⁷ Ivi, p. 167

³⁰⁸ Ivi, p. 171

³⁰⁹ Ivi, p. 161

³¹⁰ Ivi, p. 153

La metafora, invece, si pone – dopo le spiegazioni naturalistiche e popolari da bestiario eliano –³¹¹ come il più costante asse di spiegazione dei geroglifici. La metafora di proporzione o per analogia,³¹² in particolare, gioca un ruolo fondamentale nel trattato. Molti sono gli esempi a riguardo. Un vecchio musico è rappresentato con un cigno, perché il cigno quando è prossimo alla morte canta in maniera stupenda;³¹³ l'uomo sedotto dalla danza e dalla musica è rappresentato dalla tortora, perché questo animale si cattura con l'utilizzo del flauto;³¹⁴ chi ama il padre è raffigurato con una cicogna, perché la cicogna non abbandona i genitori quando sono vecchi ma resta con loro fino alla loro morte.³¹⁵ Queste metafore equiparano geroglifico e immagine, significato a significante, per mezzo di una proprietà in comune: la transcodificazione geroglifica è resa possibile grazie a questa caratteristica condivisa, che agisce come veicolo della trasformazione poetica. Un curioso caso di metafora per contrario o per impossibilità è quella della rappresentazione delle cose impossibili da fare: il geroglifico rappresentante questo concetto è un uomo senza testa che cammina sulle acque [Figura 13].



Figura 13 – Geroglifico della “cose impossibili da fare”, incisione in ORI APOLLINIS NILIACI, *De sacris notis & sculpturis libri duo*, Parisiis, apud Iacobum Kerver, MDLI, p. 125

³¹¹ FRANCESCO SBORDONE, *Horu Apollinis Hyeoglyphica*, cit., p. 19

³¹² La metafora di proporzione, su cui ci si soffermerà più a lungo nel capitolo IV, consiste nello stabilimento di un legame di somiglianza secondo alcune caratteristiche tra due soggetti. L'esempio aristotelico classico “La coppa è lo scudo di Bacco” si basa infatti sulla natura circolare dei due epiteti o, ancora, sul fatto che sia la coppa che lo scudo identifichino le due divinità (Aristotele, *Poetica*, 1475 b: “Dico che si ha analogia quando il secondo termine sta al primo similmente a come il quarto sta al terzo: il quarto, infatti, si dirà al posto del secondo, oppure il secondo il luogo del quarto”. La traduzione è presente in ARISTOTELE, *Poetica e retorica*, cit., p. 638)

³¹³ ORAPOLLO, *I geroglifici*, cit., p. 175

³¹⁴ Ivi, p. 183

³¹⁵ Ivi, p. 185

La paratassi simbolica, definibile anche con l'espressione "sintagma di geroglifici", è infine la connessione di due simboli tesa alla spiegazione di un significato complesso: il rapporto è ideogrammatico, ovvero un legame in cui la connessione iconica mima la connessione dei significati. Ad esempio, il trattato esplica il significato "signore del mondo" con l'unione di un "serpente a forma di circolo e all'interno di esso una grande casa". La spiegazione è la seguente: "la casa reale, infatti, simboleggia il faraone, <cioè colui che regna> su tutto il mondo".³¹⁶ La casa, quindi, indica per estensione il dominio: la figura circolare del serpente, invece, la totalità. L'unione di questi due simboli, interpretabili a loro volta come una metonimia (avere il dominio implica dimorare nel luogo dominato) e una metafora iconica legata a sua volta a un altro geroglifico avente un soggetto simile (l'universo è, infatti, rappresentato con la figura dell'uroboro, il serpente che, mangiandosi la coda, forma un cerchio[Figura 14]).³¹⁷



Figura 14 – Geroglifico del "signore del mondo", incisione in ORI APOLLINIS NILIACI, *De sacris notis & sculpturis libri duo*, Parisiis, apud Iacobum Kerver, MDLI, p. 125

È ben comprensibile come questa classificazione sia soltanto una delle varie possibili. Sarebbe infatti plausibile ipotizzare una divisione tipologica secondo le categorie di animali, uomini, oggetti, frammenti e *disiecta membra* e riscontrare le eventuali interazioni tra una categoria e l'altra. Sarebbe egualmente possibile trovare delle sovrapposizioni nel significato dei vari geroglifici, come quello del leone o del cinocefalo, che a seconda della situazione significano collera,³¹⁸ forza, vigilanza³¹⁹

³¹⁶ Ivi, p. 151

³¹⁷ La metafora è legata, in questo caso, alla visualizzazione della totalità sotto la figura geometrica del cerchio. Ivi, p. 83

³¹⁸ Ivi, p. 197

³¹⁹ Ivi, p. 111

coraggio e timore³²⁰ per il leone oppure novilunio, equinozio, scrittura, sacerdozio o ira [Figura 15] per il cinocefalo.³²¹



Figura 15 – Geroglifico del “sorgere della luna”, incisione in ORI APOLLINIS NILIACI, *De sacris notis & sculpturis libri duo*, Parisiis, apud Iacobum Kerver, MDLI, p. 125

La contraddittorietà di questo trattato, la mancanza di una chiara logica semiotica dietro alla significazione dei geroglifici, unita alle origini misteriose del suo scrittore, non hanno però interrotto la fama del libretto. Proprio l’oscurità di questo, la sua mancanza di chiarezza e la sostanziale infondatezza delle dimostrazioni, hanno creato invece l’effetto opposto, ovvero una inesausta curiosità e un interesse senza paragoni. Anche se nella prima metà del Cinquecento Celio Calcagnini lamentava una fama eccessiva per l’oscuro nilotico (“Questo ho derivato da Oro, se pure è di Oro il libretto che circola, non degno, in verità, di così grande rinomanza”),³²² la fama dei geroglifici sarebbe andata crescendo, in un incrocio fra rinnovata energia del movimento ermetico, diffusione del libro a stampa (in particolare del libro illustrato), riflessione sul potere delle immagini in ambito cattolico ed esigenza classificatoria del tardo Rinascimento, che renderà il Cinquecento il secolo delle immagini simboliche.

³²⁰ Ivi, p. 113

³²¹ Ivi, p. 105

³²² *La letteratura delle immagini*, cit., p. 63. Il testo latino originale è il seguente: “Haec ad Horo mutuati, si modo Hori libellus est qui circumfertur, neutiquam tanto dignus nomine”

b. De mysteriis Aegyptiorum

La ricezione straordinaria del testo di Orapollo, così come la rinnovata passione per i geroglifici si inserisce nella svolta paradigmatica che avviene tra Umanesimo e Rinascimento, un cambio di paradigma giocato tutto sulla nuova corrispondenza tra segni e significati, tra referenza e linguaggio. Il mutamento di atteggiamento che investe il periodo storico in questione e che è causa e conseguenza della ricerca di un linguaggio geroglifico di cui è accertata la veridicità, è da Yves Delégue assimilata a una “crise de la littérature [...], une mutation [...] qui a inversé les rapports traditionnels entre le signe et la représentation, entre le sens et les images”.³²³ La frattura iconografica accertata in precedenza, nonché la mancata accuratezza del trattato orapolliano, diventa sintomo di una crisi della coscienza intellettuale europea tra quindicesimo e quattordicesimo secolo. Accogliendo la visione di Delégue, Anne-Elisabeth Spica, in un importante studio sulle immagini simboliche del Rinascimento e del Barocco, ha ricostruito come segue la separazione tra rappresentazione e segno, tra immagini e senso:

Le langage, tel que le représentent les lettres de l’alphabet qui dessinent les mots, a rang de simulacre. Mots et écriture, considérés comme des présentations phénoménales du concept et non pas son être, sont dès lors doublement séparés de l’idée, puisque doublement médiation. La double articulation de la langue, parce qu’elle est linguistique et non pas symbolique, parce qu’elle reste dans l’immanent sans remonter au transcendant, brouille sans dévoiler, redouble l’épaisseur des choses sans arriver au mystère du sens. La symbolique humaniste résulte d’un sentiment de crise aiguë du langage. D’une part, le nominalisme a rompu le lien entre le mot, la chose et le concept. D’autre part, le mot lui-même, et partant, toute science du langage, repose sur une ambiguïté dont on ne sait plus sortir. [...] En même temps que perdure l’idée selon laquelle l’écrit ne saurait rendre compte du mot, dont il est pourtant meilleur mode de transmission, l’imprimé prend toute son importance et apparaît comme la condition *sine qua non* de toute diffusion du savoir.³²⁴

La Spica fa risalire questa frattura all’opposizione medievale tra *res* e *voces*, opposizione che aveva sollevato la disputa sugli universali che vedeva opposti realisti e nominalisti. La separazione tra *ordo verborum* e *ordo rerum* operata da Tommaso e Alberto Magno, sotto l’influsso crescente del neoplatonismo del Quattrocento, viene messa in crisi, senza però riabilitare il linguaggio, nella sua forma fonica, a livello di segno in grado di significare l’essenza delle cose. Il linguaggio, il segno che entra in crisi, si rivela essere bloccato nel meccanismo della mediazione, impossibilitato ad aprire il suo significato a una conoscenza diretta dell’essere supremo.

Questo scacco del linguaggio viene risolto, durante il Quattrocento e il Cinquecento, dalla ricerca di un’arte simbolica, ovvero di un codice semiotico in grado di essere una cerniera tra scoperta sensoriale della presenza delle cose nel mondo e coscienza umana, tra l’aspetto reale e tangibile della percezione

³²³ YVES DELÉGUE, *La perte des mots. Essai sur la naissance de la littérature aux XVI^e et XVII^e siècles*, Strasbourg, PUS, 1990, p. 11

³²⁴ ANNE-ELISABETH SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 152

e la conoscenza intellettuale dell'universale manifestato tramite i simboli. Questa ricerca approda nella giunzione tra immagine e lettera, tra segno grafico e carattere. Il carattere simbolico, per la sua posizione mediana tra *res* e *vox*, si presta a diventare parte di una possibile grammatica espressiva, di una scienza del simbolo in grado di permettere la perfetta espressione. Senza ricadere nella disputa nominalistica e terministica che aveva ridotto la parola e il linguaggio a *flatus vocis*, il simbolo si situa in una zona ibrida tra il reale e il concettuale, in una posizione in cui la varietà di significati che lo attraversa e di cui esso si fa veicolo non assume i caratteri dell'arbitrarietà ma neanche, al contrario, dell'iper-relativismo del segno onnicomprensivo.³²⁵ L'istituzione di una simbolica, pertanto, si lega a una crisi del significante, e investe in questo modo la realtà stessa del significato. La possibilità di partecipare, con un linguaggio simbolico, a una realtà immediatamente universale, passa per l'ingresso in una visione (neo)platonica della semiosi e del referente stesso, in cui tutto viene ad essere un rimando ad altro. Tutto, in una visione neoplatonica, è simbolo, e il geroglifico si pone come somma espressione di questo legame per le sue proprietà misteriche.³²⁶ In questo crinale della storia europea, in cui cresce l'interesse per la ricerca di una comunicazione universale, il linguaggio degli egizi viene a sua volta investito di un carattere mitico, creando di conseguenza un'aurea di reverenza intorno ai geroglifici. La particolare combinazione della riflessione sul linguaggio *tout court*, l'influsso della tematica ermetica nelle riflessioni filosofiche dell'epoca, lo sviluppo di un'arte tipografica in grado di sostenere, a livello materiale, la densità teorica sviluppata intorno alla questione del simbolo creano i presupposti per l'instaurazione di questo mito al cuore della cultura e della società rinascimentale.

Se della prima componente di questa combinazione – ovvero la riflessione sul linguaggio – si è già accennato nei primi passaggi di questo paragrafo, la seconda – ovvero lo sviluppo dell'ermetismo nei circoli filosofici dell'epoca – merita alcuni ragguagli più ampi. Per indicare l'incredibile momento storico dell'ermetismo e, in particolare, del suo legame con il mito dell'Egitto e dei suoi geroglifici, Jurgen Baltrušaitis ha utilizzato, per la sua ricostruzione di questo snodo della cultura europea del Quattro e del Cinquecento, il concetto di “prospettiva depravata”.³²⁷ Questa prospettiva definisce come l'insieme simultaneo di punti di vista che “procedono per aberrazioni, da cui nascono leggende delle forme e anamorfofi collegate ad apocrifi ottici. Lo stesso meccanismo visionario delle deviazioni e degli sdoppiamenti produce inoltre favole fantastiche innestate sulle favole

³²⁵ Ivi, p. 42

³²⁶ Fondamentali e interessanti per una prospettiva di storia della cultura sono le osservazioni di JURGIS BALTRUŠAITIS, *La ricerca di Iside: saggio sulla leggenda di un mito*, Milano, Adelphi, 1985, p. 16

³²⁷ Ci si riferisce, con questo sintagma, alla denominazione della trilogia di opere dello stesso Baltrušaitis, (composta dal saggio sulla *Ricerca di Iside*, da IDEM, *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, Milano, Adelphi, 1983 e da IDEM, *Anamorfofi, o Taumaturgus opticus*, Milano, Adelphi, 1990)

originarie”.³²⁸ Questa descrizione impregnata di visualità sembra, ad uno sguardo storico, confermare l’effettiva distorsione del mito dell’Egitto e della sua scrittura avvenuta nel corso del XV e del XVI secolo. È stata Francis Yates, la maggiore studiosa – insieme ad Eugenio Garin – della filosofia ermetica e delle sue manifestazioni rinascimentali durante la metà del Novecento, a mettere in evidenza come, alla base della crescita di interesse per la filosofia ermetica di metà Quattrocento, ci fosse un sostanziale errore di cronologia, ovvero una fatale sovrapposizione tra tardo Antico e antichità primordiale:

L’umanista sapeva quand’era vissuto Cicerone e conosceva bene le date entro cui si collocava l’età d’oro della cultura classica a cui si riferiva il suo interesse; il riformatore, dal canto suo, anche se non era in grado di stabilire con precisione la cronologia dei Vangeli, non ignorava che il suo tentativo di ritorno era rivolto ai primi secoli del Cristianesimo. Al contrario, il movimento di ritorno del Rinascimento [...], cioè quello verso l’età d’oro della magia, era basato su un errore cronologico radicale. Le opere da cui traeva ispirazione il mago rinascimentale, e che egli considerava di grande antichità, in realtà erano state scritte fra il II e il III secolo d.C. Egli non si rifaceva, perciò, ad una fonte di sapienza egiziana, non molto posteriore a quella dei patriarchi e profeti ebraici e di gran lunga anteriore rispetto a Platone ed agli altri filosofi dell’antichità greca che avrebbero tutti attinto – secondo la ferma convinzione del mago rinascimentale – a quella sacra sorgente. In realtà egli risaliva semplicemente all’ambiente pagano del Cristianesimo primitivo, a quella religione del mondo, fortemente imbevuta di influenze magiche e orientali, che aveva costituito la versione gnostica della filosofia greca e il rifugio per quei pagani stanchi che andavano in cerca di una risposta ai problemi della vita, diversa da quella offerta dai primi cristiani, loro contemporanei.³²⁹

Le opere cui la Yates fa riferimento sono quelle convogliate dalla tradizione sotto il nome di *Corpus Hermeticum*,³³⁰ una serie di diciotto scritti sapienziali di carattere religioso e morale attribuiti al famoso Ermete Trimegisto, considerato il primo sapiente dell’umanità nonché primo saggio della terra d’Egitto, inventore delle lettere geroglifiche, della geometria, dell’astronomia e dell’astrologia, della musica e della grammatica. A questi testi si aggiunge l’*Asclepius*, un trattato pervenuto in latino (la traduzione fu a lungo attribuita ad Apuleio di Madaura) che ha come argomento la religione degli egiziani, dei loro riti e della loro capacità di trasfondere le potenze del cosmo nelle statue dei loro dei. La presenza di Ermete, inoltre, è diffusa in molte opere dell’antichità (in particolare in Platone), anche nei Padri della Chiesa (come Agostino o Lattanzio) che ne fanno menzione riportandolo sotto la figura – riconosciuta come reale ed umana – di un antico profeta, rintracciando paralleli di non superficiali con la religione cristiana. Se Lattanzio non si sofferma sulla cronologia di Ermete, Agostino, in un passo del *De civitate dei*,³³¹ afferma che il Trimegisto fu contemporaneo di Mosè, dando adito a una lunga e dibattuta questione sul legame tra Mosè (e dunque del popolo ebraico e dell’unica religione rivelata) e l’Ermete l’egiziano. Questo legame ambiguo tra cristianesimo, ebraismo e tradizioni

³²⁸ IDEM, *La ricerca di Iside: saggio sulla leggenda di un mito*, cit., p. 11

³²⁹ FRANCES A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma, Laterza, 1981, p. 14

³³⁰ Questo corpus è ora raccolto nel volume *Corpus Hermeticum*, edizione e commento di A.D. Nock e A. J. Festugière, edizione dei testi ermetici copti e commento di Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2005

³³¹ AGOSTINO, *De civitate Dei*, VIII, 23-26

pagane condizionò in maniera imprescindibile la fortuna della scrittura geroglifica e del mito dell'Egitto come terra di una vera e propria rivelazione sotto forma di carattere sacro.

È tuttavia a Firenze che il mito di Ermete prende la sua conformazione definitiva, la sua legittimazione filologica. Alla corte di Cosimo I, infatti, Marsilio Ficino, abbandonando la traduzione dal greco in latino delle opere di Platone, si rivolse – con un gesto gravido di conseguenze ed indicante un'implicita precedenza (che si trasforma in rispetto di un'antichità considerata più importante) –³³² alla traduzione del *Corpus Hermeticum*, conservato nel manoscritto portato a Firenze nel 1460 dalla Macedonia, ora noto come Laurenziano 71, 33.

È una situazione straordinaria: ci sono, disponibili, le opere complete di Platone, ed esse debbono aspettare che Ficino abbia tradotto, sia pure velocemente, Ermete, probabilmente perché Cosimo lo vuole leggere prima di morire. [...] L'Egitto veniva prima della Grecia, Ermete prima di Platone. Il rispetto rinascimentale per tutto ciò che fosse antico, originario, remoto, e quindi più vicino alla verità divina, portava come conseguenza che il *Corpus Hermeticum* venisse tradotto prima della *Repubblica* o del *Simposio* platonici, e così esso fu di fatto il primo testo a venir tradotto da Ficino.³³³

La traduzione, intitolata *Pimander* (dal primo libro del *Corpus*) termina nel 1463, e nello stesso anno appare, ad opera di Tommaso Benci, la versione italiana del testo, seguita da altre edizioni non legittimate dal Ficino. Nel prologo della sua opera, il traduttore sintetizza la discendenza dei savi dalle fonti cristiane (Agostino e Lattanzio), da Gemisto Pletone e da Clemente Alessandrino: a Ermete succede Orfeo, poi Aglaofemo, Pitagora, Filolao suo discepolo e, infine, Platone. Questa discendenza – ancora una volta un errore cronologico, essendo gli scritti del *Corpus* risalenti a un'età posteriore a Platone – rispecchia l'abbandono della traduzione platonica e l'inizio di quella dei testi ermetici. L'antico Egitto, con l'idea di una sapienza ben precedente a quella platonica e molto vicina a concetti cristiani come quello del “Figlio di Dio”, si pone quindi come una terra originaria, i cui segreti possono ora essere scoperti e tramandati a una nuova umanità. Altre opere e traduzioni del Ficino contribuiscono ad ispessire l'importanza dei testi ermetici nel tentativo, umanista e rinascimentale, di coniugare l'antichità e il messaggio cristiano. La *Lettera a Porfirio* è una traduzione di un testo attribuito a Giamblico (e spesso questa traduzione accompagna il *De mysteriis Aegyptiorum, Chaldaeorum, Assyriorum* dello stesso autore); il *De christiana religione* del 1474 fa professione della vicinanza tra filosofia ermetica e religione cristiana, con un punto di contatto evidente nel pensiero di Platone; il *De vita*, in tre libri apparsi nel 1489, è invece un trattato sulla possibilità di convogliare le energie del cosmo in simulacri, di controllare le forze celesti e di equilibrare la natura umana a quella divina. (in particolare il terzo libro, *De vita coelitus comparanda*, sarà accusato di magia). Il tentativo, ovviamente, avrà esiti che andranno ben oltre il proposito ficiniano.

³³² Sono penetranti le tesi, anche se classiche e spesso messe in discussione, di EUGENIO GARIN, *Ermetismo del Rinascimento*, ristampa anastatica con introduzione di Michele Ciliberto, Pisa, Edizioni della Normale, 2012

³³³ FRANCES A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, cit., p. 28

Da un lato, la commistione di religione cristiana e antichità egizia fa da volano a un fenomeno che Baltrušaitis denota come la “regola insensata”³³⁴ del collegamento fra cultura egizia e cultura *tout court*, cui spicca il caso di Nanni da Viterbo³³⁵ e che supera il legame cristianesimo-Egitto, creando corrispondenze “mitematiche”³³⁶ tra le più disparate popolazioni e gli abitanti della terra del Nilo. Sotto questo frangente, anche le opere di Pico della Mirandola, e in massima parte le *Conclusiones*, così come il *De dignitate hominis* e, soprattutto, l'*Heptaplus*,³³⁷ sono testimonianze dell'allargamento dei confini della sapienza egizia o, meglio, dell'interesse per i paralleli tra varie tradizioni e quella ermetica. In queste opere, il mito di Ermete si lega a doppio filo alla tradizione cabbalistica, tradizione che vede come capostipite Mosè, contemporaneo di Ermete.

Sia la tradizione cabbalistica che quella ermetica vedono la Parola come atto creativo: in particolare, la valenza scritta di questa è di non marginale importanza, e si offre, potenzialmente, ad infinite meditazioni di carattere mistico, religioso o numerologico.³³⁸ Saper interpretare i caratteri sacri corrisponde ad un avanzamento di conoscenza, a un salto categoriale di ontologie, al raggiungimento illuminato di una visione dei significati ideali delle lettere così come le vedono le essenze divine. La vicinanza tra sistema cabbalistico e geroglifico, così come la (problematica) appartenenza di Ermete e Mosè a uno stesso *milieu* egiziano-giudaico, permette a Pico di intelaiare il suo discorso sulle somiglianze fra le due tradizioni e, con il supporto dell'*ars combinatoria* lulliana,³³⁹ di arrivare a una situazione in cui la speculazione contemplativa sarebbe stata volta in conoscenza attiva e direttamente modificabile del mondo.

Questo passaggio è fondamentale, ed è l'altro lato del tentativo di congiunzione ficiniana di tradizione ermetica e tradizione cristiana. Il passaggio da una posizione contemplativa caratteristica del sapiente a una postura attiva denota il riemergere di una tradizione magica che, nel Medioevo, era esistita pur rimanendo ai margini degli insegnamenti tradizionali, conservatori e restii ad ammettere la possibilità di manipolazione sul Creato. Nel terzo libro del *De vita*, Ficino si richiama a un ampio trattato di magia di origine araba, il *Picatrix*, scritto nell'XI secolo, e circolato frequentemente insieme agli scritti

³³⁴ JURGIS BALTRUŠAITIS, *La ricerca di Iside: saggio sulla leggenda di un mito*, cit., p. 218

³³⁵ Ivi, p. 240. In relazione a questo tema è notevole l'esercizio ermeneutico compiuto sulla ricerca iconografica del tema delle api nel Palazzo Farnese nei dipinti del Pinturicchio per Alessandro Borgia (p. 127)

³³⁶ Il concetto di “mitema” e di “mitologema” risale, nel primo utilizzo, KÁROLY KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati & Boringhieri, 1983

³³⁷ Queste opere sono raccolte ora in GIOVANNI PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno, e scritti varii*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1942

³³⁸ Una lettura moderna e accessibile a questi elementi è fornita da GERSHOM SCHOLEM, *Il nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, traduzione di Adriano Fabris, Milano, Adelphi, 1998

³³⁹ Per il testo delle opere di Lull si rimanda all'edizione ANTHONY BONNER (edizione critica a cura di), *Raimundus Lullus opera. Strasbourg 1651. Clavis Pansophiae. Eine Bibliothek der Universalwissenschaften in Renaissance und Barock*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1996. Per una lettura critica si vedano gli ormai classici FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972 e PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino, 2000

ermetici (per quanto l'attribuzione del trattato a Ermete non sia mai stata sostenuta). La traduzione latina di quest'opera, probabilmente di Alfonso il Saggio, è più breve dell'originale, ed ebbe un'enorme diffusione durante il Rinascimento. Il *Picatrix*, incentrato su questioni astrologiche, contiene un particolare tipo di magia simpatica, quella dei talismani:

Per captare e placare o utilizzare le potenze celesti bisogna dunque imprigionarle in immagini ingannevoli e seducenti, iscrivere la loro figura su talismani e amuleti capaci di assorbire e concentrare le forze astrali, osservando con la dovuta solennità il luogo, il tempo e le altre circostanze, nel momento in cui le costellazioni sono più favorevoli.³⁴⁰

Il primo utilizzatore di queste immagini magiche è riconosciuto essere, nel trattato, proprio Ermete Trimegisto, e questo potrebbe far propendere per il nuovo ruolo ricoperto dall'operetta nel sistema culturale del tempo: "Potrebbe essere stato proprio il *Picatrix*, letto nel contesto dei suoi studi ermetici, a consentire al devoto filosofo cristiano-neoplatonico di passare alla pratica della magia".³⁴¹ Se la magia, in Ficino, è confinata alla pratica dei talismani e degli amuleti, ossia in un ambito legato alla medicina e alla ricezione passiva delle forze del cosmo, l'intreccio fra ermetismo, cabbala e arte combinatoria in Pico sposta la questione verso un orizzonte ancora più ampio. La divisione che esso ritrova nella Cabbala tra una magia combinatoria di tipo numerico e una di tipo naturale è alla base di una divisione tra una magia che è diretta alle forze cosmiche (quindi una magia naturale di tipo ficiniano) e un'altra che, invece, si dirige direttamente verso Dio. Se la prima rientra ancora nel rango del paradigma neoplatonico, la seconda pone alcuni dubbi di collocazione. Yates non trova in questa magia una divisione netta tra magia e misticismo: la magia cabbalistica è una modalità di piegare le forze divine (demoniche o angeliche) ai propri scopi o un modo di partecipare, in un'estasi mistica, alla visione divina?³⁴² La divisione fra magia bianca e magia nera, in questo caso, non sembra essere ben definita, così come quella fra mago rinascimentale e mago medievale.³⁴³ Infatti, condividendo pressoché gli stessi principi: "[l]a magia di Ficino è una versione estremamente raffinata e codificata della necromanzia pneumatica. La cabbala pratica di Pico è una versione intensamente religiosa e mistica dell'esorcismo".³⁴⁴

La progressione della magia rinascimentale verso l'occultismo è definitivamente aperta dalle teorie pichiane. Se in Ficino esisteva ancora una qualche remora reverenziale nei confronti delle potenze divine, in Pico la divisione fra cabbala naturale e cabbala combinatoria diede adito – almeno a livello teorico – allo smarcamento dal puro aspetto contemplativo e mistico dell'ultima. Cornelio Agrippa, con il suo *De occulta philosophia* (1531), compì la separazione tra occultismo e magia ficiniana. La

³⁴⁰ IVANA RANDAZZO, *Rudolf Wittkower e gli "intinerari" simbolici*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 55

³⁴¹ FRANCES A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, cit., p. 91

³⁴² Ivi, p. 148

³⁴³ Sembra utile rimandare a PAOLO ROSSI, *Il tempo dei maghi*, Milano, Raffaello Cortina, 2006

³⁴⁴ FRANCES A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, cit., p. 160

divisione del mondo in tre livelli – naturale, celeste e intellettuale – cui risponde una magia elementare, una astrale e una cerimoniale, non serve a porre un limite ai poteri del mago, ma ad intensificarne la potenza, mostrando come sia possibile giungere a controllare le potenze naturali, quelle cosmiche e, infine, quelle legate alla divinità. Specie nell'ultima sezione, i segni magici sono sempre più simili a geroglifici muti, a simboli occulti che non devono essere profanati dai non iniziati. Cornelio Agrippa è una delle fonti più importanti di Giordano Bruno, forse il vertice della particolare tensione magico-sapienziale instauratasi nel periodo rinascimentale e conclusasi, a differenza dell'esperienza del Patrizi, con una fondamentale quanto fatale unificazione di Mosè con Ermete, ovvero con l'inversione della tradizionale linea che collega la religione e la sapienza ebraica a quella egiziana, in cui il cristianesimo viene ad essere riconosciuto nascere dal paganesimo.

Le opere di Giordano Bruno uniscono la tradizione magica agrippiana e pichiana allo sviluppo rinascimentale delle *artes memoriae*, ossia quelle arti che, a partire dalla creazione di *loci* e di immagini utilizzate come *notae* memorative, mirano alla creazione di apparati visuali in grado di sviluppare la memoria. Se queste *artes* hanno origini classiche (la loro origine è fatta risalire a Simonide) e vedono nel Cicerone del *De oratore* e nella *Rhetorica ad Herennium* delle fonti importanti, il loro sviluppo non si ferma nel Medioevo, ma viene accresciuto da trattati e pratiche intellettuali che ne complicano e migliorano le possibilità. Personaggi come Pietro da Ravenna, Johannes Host von Romberch e Giulio Camillo Delminio³⁴⁵ raggiungono la loro fama grazie a una sempreverde fortuna di queste arti.

Il Rinascimento, pertanto, eredita queste pratiche dalla tradizione medievale, scolastica ed umanistica e, al contempo, le coniuga secondo la particolare tensione simbolica tipica dell'ermetismo. Il ruolo di spicco che la visualità occupa all'interno di queste due tradizioni sembra trovare, nel geroglifico, un terreno fertile di scambio e di interconnessione. Le *imagines agentes* dell'arte memorativa possono risolversi come dei geroglifici, simboli che manifestano l'essenza divina del loro significato. Un trattato di inizio Seicento di Giambattista Della Porta, l'*Ars reminescendi* (1602), utilizza i geroglifici come marche concettuali, come note significanti significati complessi e arditi, facilmente memorizzabili grazie alla loro densità iconica e alla loro semplicità visuale.

Ben prima di Della Porta, il friulano Giulio Camillo Delminio aveva sviluppato un dispositivo mnemotecnico in grado di concentrare, tramite l'uso di immagini di ogni sorta, di lettere, di geroglifici e di allegorie, ogni tipo di conoscenza umana. Il *Teatro* di Camillo è, come dice il nome, il frutto di

³⁴⁵ Per una panoramica su queste figure, oltre ai testi di Yates e di Rossi già citati, la bibliografia è in continua espansione. Si rimanda al classico MARY CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 e, in ambito italiano, agli studi di Lina Bolzoni (ad esempio LINA BOLZONI, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, oltre al precedente *La cultura della memoria*, a cura di Lina Bolzoni e Pietro Corsi, Bologna, il Mulino, 1992)

una disposizione dei *loci* intorno allo schema di un teatro, diviso in sette livelli, con sette portali. In questo modo si creano quarantanove possibili riquadri. Il progetto di questo teatro è raccolto in un libro edito nel 1552 a Venezia,³⁴⁶ con la prefazione di Ludovico Domenichi ed è intitolato, a sottolineare il forte impianto “ottico” di questo dispositivo, *Idea del theatro*. L’impiego di Camillo delle più svariate *notae*, così come l’utilizzo di un metodo combinatorio in grado di rimodulare all’infinito le possibilità esistenti nel teatro e, dunque, della conoscenza umana, lo pone all’incrocio di arti della memoria, lullismo, neoplatonismo ed ermetismo magico. La memoria, a questa altezza cronologica, diviene infatti uno strumento fondamentale delle dottrine ermetiche, tutte basate sulla visualizzazione dei simboli e delle essenze divine. Non solo, quando la visualizzazione serve ad imprimere nella memoria le immagini archetipiche del cosmo, quando l’immagine memorizzata è un talismano, allora l’arte della memoria si lega indissolubilmente alla magia. “Servendosi di immagini magiche o talismaniche come di immagini mnemoniche, il mago sperava di acquisire conoscenza e poteri universali conseguendo, tramite l’organizzazione magica dell’immaginazione, una personalità dotata di magici poteri, in sintonia, per così dire, con quelli del cosmo.”³⁴⁷ Il *Theatro* di Camillo, ben lontano dall’essere uno strumento di semplice supporto mnemonico, si attestava allora come una delle più efficaci possibilità di manipolazione del reale; ricreando con la memoria gli elementi da suscitare, percorrendo i gradoni del teatro e attingendo con la visione archetipica all’essenza dell’immagine mnemonica, si poteva essere a contatto con le manifestazioni dirette delle potenze cosmiche. Da qui, evidentemente, il grande successo e la fama di Camillo, così come, dallo stesso fonte, la fama europea di Bruno.

Le opere sulla memoria di quest’ultimo testimoniano un altissimo utilizzo dei geroglifici come *notae memoriae*, intersecando come mai prima l’arte della magia a quella della memoria. Il percorso di ascensione eroica tipica delle opere bruniane viene scandito da statue, immagini, emblemi e imprese, tutti dispositivi mnemotecnici per arrivare non solo alla sapienza, ma alla possibilità di modificare il cosmo a seconda della rimemorazione di queste immagini. Le opere bruniane più importanti sotto questo punto di vista sono sicuramente il *De umbris idearum*, il *Cantus Circaeus ad eam memoriae praxim ordinatus quam ipse iudiciarum appellat*, l’*Ars reminescendi et in phantastico campo exarandi*; *Explicatio triginta sigillorum ad omnium scientiarum et artium inventionem dispositionem memoriam*; *Sigillus sigillorum ad omnes animi operationes comparandas et earundem rationes*

³⁴⁶ Una prima edizione moderna del testo è quella a cura di Lina Bolzoni, GIULIO CAMILLO, *L’idea del theatro*, Sellerio, Palermo, 1991, riaggiornata nel più recente GIULIO CAMILLO, *L’idea del theatro con l’«Idea dell’eloquenza», il «De transumtatione» e altri testi inediti*, Milano, Adelphi, 2015. Lo studio della ricezione del trattato è uno dei fulcri del volume che riporta, tra l’altro, anche la presenza di un’opera plagiaria del *Theatro* (ALESSANDRO CITOLINI, *La tipocosmia*, in Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1561)

³⁴⁷ FRANCES A. YATES, *L’arte della memoria*, cit., p. 277

habendas maxime conducens, e infine le *Lampas triginta statuarum* (scritto nel 1587 a Wittenberg).³⁴⁸ Questi trattati sviluppano una teoria mnemotecnica basata sulla combinazione di lullismo e spazializzazione teatrale, su combinazioni iconotestuali di stampo emblematico [Figura 16a, Figura 16b]³⁴⁹ e, come accennato in precedenza, su una filosofia occulta ben più ardita di quella di Agrippa. La numerologia basata sul trenta (trenta statue, trenta sigilli) è la chiave d'accesso alle entità superiori riconosciute essere direttamente le divinità dell'antico Egitto. Tutta questa serie di dati, non esaustivamente affrontabili in questa sede, fornisce uno sguardo d'insieme che colloca il fenomeno dell'ermetismo tra la metà del XV secolo e la fine del XVI. La mancata abiura bruniana e il rogo del Nolano nel 1600 si impongono come un crocevia simbolico per la sapienza degli egizi e, come si vedrà nei prossimi paragrafi, questo marcato cambio di prospettiva interesserà anche la concezione dei geroglifici.

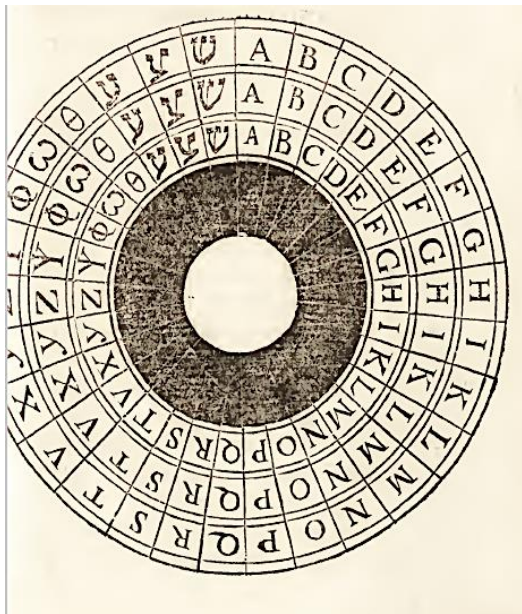


Figura 16a – Ruota mnemotecnica in IORDANUS BRUNUS NOLANUS, *De umbris idearum*, Parisiis, Apud Aegiudium Gorbinum, MDLCCCII, p. 43

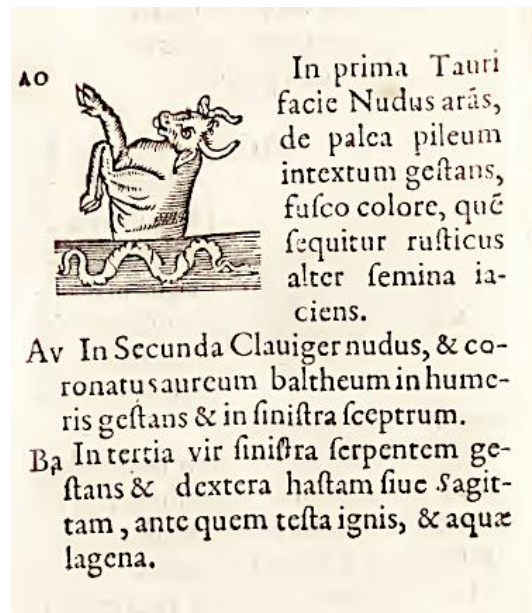


Figura 16b – Emblema zodiacale in IORDANUS BRUNUS NOLANUS, *De umbris idearum*, Parisiis, Apud Aegiudium Gorbinum, MDLCCCII, p. 51

³⁴⁸ Il *De umbris idearum* venne edito a Parigi nel 1582, il *Cantus Circaeus* sempre a Parigi nel 1584), l'*Ars reminescendi* è pubblicato in Inghilterra nel 1583, mentre le *Lampas triginta statuarum* sono state scritte nel 1587 a Wittenberg. Le opere bruniane di mnemotecnica sono raccolte nei volumi GIORDANO BRUNO, *Il triplice minimo, La Monade, L'immenso e gli innumerevoli* in IDEM, *Opere latine*, a cura di Carlo Monti, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1980; *De Magia, De vinculis*, a cura di Albano Biondi, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1986; *Le Ombre delle idee*, a cura di Antonio Caiazza, Milano, Spirali, 1988; *Il sigillo dei sigilli, I Diagrammi ermetici*, a cura di Ubaldo Nicola, Milano-Udine, Mimesis, 1995

³⁴⁹ FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 244-46

La *prisca theologia* e il suo corredo misterico e occulto, prima di trovare una riemersione secentesca nelle opere degli “ermetici reazionari”³⁵⁰ Kircher e Fludd (ma anche negli scritti, meno reazionari, di Sir Thomas Browne),³⁵¹ era permeata nell’*habitus* mentale e simbolico dell’intellettuale rinascimentale. Basti pensare alle grandi raccolte sistematiche di simboli che, negli stessi anni del *Theatro* di Camillo, compaiono intorno allo studio di Bologna, come le *Symbolicarum quaestionum* di Achille Bocchi (1555).

La raccolta di simboli, esattamente centocinquantuno, è strutturata secondo una tripartizione ripresa dagli *Emblemata* di Alciati, ovvero titolo (con dedica), immagine raffigurante il simbolo e testo poetico. Questa tripartizione, coniugata con la presenza di dedicatari poco allineati alle posizioni moderate e con un apporto considerevole delle dottrine ermetiche,³⁵² sembra ricordare volontariamente il simbolo sapienziale orapolliano, il geroglifico che viene ad essere il mezzo di conoscenza di una verità superiore. La definizione che Bocchi dà di simbolo, nell’introduzione dell’opera intitolata *Symbolum symbolorum*, è bipartita. Da una parte c’è l’ordine delle *res*, ovvero le insegne militari, le monete, gli anelli. Dall’altra invece c’è quello dei *verba*, ossia gli emblemi, gli enigmi e i simboli misterici.³⁵³ Benassi nota come “se due sono le serie, unico è però il contesto in cui sono inserite: indizio di una distinzione che sembra analoga all’ambiguità costitutiva dell’emblema”³⁵⁴ ma che, a differenza (o in maniera più accentuata) dell’emblema, implica un coinvolgimento sapienziale indispensabile alla comprensione del simbolo e delle sue implicazioni. L’esempio che, più di tutti, rappresenta la giunzione fra istanze simboliche, filosofia neoplatonica, mito dei geroglifici e fiducia nella loro potenza linguistica, rimane però l’*Hypnerotomachia Poliphilii* di Francesco Colonna, la cui *editio princeps* risale al 1499.³⁵⁵

Il percorso iniziatico che segue il protagonista di quest’opera, diviso nelle tre tappe dell’amore irrazionale e terreno, della liberalità d’amore che “muta il giovane amante in uomo libero di scegliere”,³⁵⁶ dell’amore che è *voluptas* terrena e contemporaneamente *voluptas* celeste, si presenta

³⁵⁰ L’appellativo è ritrovato in UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, cit., p. 169

³⁵¹ Ad esempio, è interessante notare il tratto ermetico negli scritti, dal tema apparentemente botanico o architettonico, THOMAS BROWNE, *Hydriotaphia, Urne-buriall, or A discourse of the sepulchrall urnes lately found in Norfolk; together with The garden of Cyrus, or The quincunciall, lozenge, or net-work plantations of the ancients, artificially, naturally, mystically considered*, Hen. Brome, London 1658 (per la traduzione del secondo testo si rimanda a THOMAS BROWNE, *Il giardino di Ciro*, a cura di Daniele Savino, Aragno, Torino 2022)

³⁵² Questo è il giudizio di DELIA CANTIMORI, *Note su alcuni aspetti della propaganda religiosa nell’Europa del Cinquecento*, in EADEM, *Aspects de la propagande religieuse*, Geneve, Droz, 1957, pp. 339-352

³⁵³ ACHILLIS BOCCHII, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, in aedibus novae academiae bocchianae, Bononiae, 1555 (un commento di questo passo è offerto da ALESSANDRO BENASSI, *La teoria e la prassi dell’emblema e dell’impresa*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, cit., p. 121)

³⁵⁴ ALESSANDRO BENASSI, *La teoria e la prassi dell’emblema e dell’impresa*, cit., p. 121

³⁵⁵ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili, Venetiis*, In aedibus Aldi Manutii, accuratissime, 1499. La traduzione italiana e l’edizione critica del testo che qui si segue è FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, vol. 2, Milano, Adelphi, 2010

³⁵⁶ MINO GABRIELE, *Introduzione*, in FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., p. X

come una successione di sogni all'interno di sogni. La dimensione onirica e fantastica accentua l'“*imagery mistica*”³⁵⁷ dell'opera, in cui ampi tratti sofiologici vengono esemplificati per immagini simboliche che recano le impronte di uno stile – riconoscibilissimo, a differenza delle illustrazioni dei geroglifici orapolliani di mezzo secolo dopo – prettamente egiziano. Il sogno di Polifilo è infatti famoso, oltre che per il suo stile e la sua arditezza di soggetto, per la vasta presenza di immagini di sapore antico disseminate nel corso di tutta l'opera. Incise su obelischi, su timpani di templi, su pareti o su lastre marmoree, i geroglifici sono una presenza costante nella lotta erotica del protagonista, che grazie alla decifrazione di questi riesce ad avanzare nel suo percorso iniziatico.

La “polifonia pansemantica”³⁵⁸ di cui quest'opera funge da cassa di risonanza, ossia il coordinamento di immagini medievali, classiche, egiziane, e di un vocabolario quanto mai ampio e capace di rendere quanto più particolare e colto possibile ogni singolo dettaglio del sogno,³⁵⁹ non si limita, ovviamente, ai sacri segni egiziani. Questi, tuttavia, offrono un interessantissimo *aperçu* sulla relazione tra segno iconico e segno verbale all'interno della concezione geroglifica del Colonna. Se, tralasciando in questa sede la genesi delle incisioni e i due momenti in cui queste sono venute a definirsi,³⁶⁰ si guarda alla funzione che queste immagini (anche geroglifiche ma non solo) ricoprono all'interno dell'opera, è possibile rintracciare una sovrapposizione tra significato dell'immagine e del testo. Le incisioni trovano sempre un corrispettivo nelle descrizioni testuali, che offrono una particolarizzazione, a loro volta, delle immagini. La novità della relazione tra testo e immagine (il romanzo erotico, quando illustrato, aveva infatti delle illustrazioni prestabilite e raramente vedevano l'autore del testo pensare alle immagini)³⁶¹ trova tutta la sua espressione proprio in relazione all'utilizzo dei geroglifici. In molti casi, essi sono presentati singolarmente, come l'allegoria della prudenza [Figura 17], che trova subito un'interpretazione simbolica:

Passando, vidi su quella di destra una matrona con una coroncina serpentiforme, seduta su una sola natica e con l'altra gamba nell'atto di alzarsi. Dalla parte dove era seduta teneva con la mano un paio di ali, dall'altra, dove stava per levarsi, una testuggine. [...] Logistica mi disse ancora: «Polifilo, so che tu non intendi questi geroglifici, ma fanno proprio a proposito di chi è sulla via delle tre porte e perciò sono opportunamente collocati ad ammonimento di chi passa. Il tondo significa [...] SEDENDO MODERA LA VELOCITÀ, ALZANDOTI L'ALTEZZA. Ora rifletti e medita nella tua mente».³⁶²

³⁵⁷ Ivi, p. LVI

³⁵⁸ Ivi, p. XVIII

³⁵⁹ Per gli aspetti linguistici dell'opera, e per una lettura che integri la dimensione figurativa del testo, si rimanda a EUGENIO REFINI, *Leggere vedendo, vedere leggendo. Osservazioni su testo iconico e verbale nella struttura della “Hypnerotomachia Poliphili”*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 2, pp. 141-164

³⁶⁰ Per cui si rimanda, oltre che alle analisi di Mino Garbiele nell'edizione moderna del testo, al fondamentale GIOVANNI POZZI, *Presentazione, Nota al testo e Commento al Libro Primo*, in FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Padova, Antenore, 1974. voi. II, pp. 3-231

³⁶¹ “Il sicuro contributo ai disegni dato dal Colonna attraverso schizzi o elaborati” è provato da MINO GABRIELE, *Il viaggio dell'anima*, in FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., p. CIII

³⁶² FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., p. 134

Figura 17 – Geroglifico della prudenza in FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili, Venetiis, In aedibus Aldi Manutii, accuratissime, 1499, c. 69r*



La Prudenza, fin dal Medioevo rappresentata con una corona serpentina (non riportata nell’incisione), viene qui rimodellata sull’adagio del *festina lente* e rappresentata in posizione ossimorica, con la gamba alzata per camminare in corrispondenza della tartaruga – simbolo di lentezza – e l’altra gamba, ferma, in corrispondenza dell’aquila, che simboleggia la velocità e il moto. La figura in questione è un sintagma iconografico relativamente semplice, che simboleggia una virtù in maniera allegorica e, nell’unicità visiva del geroglifico, condensa un precetto morale sotto il concetto di Prudenza. Lo scioglimento testuale dell’allegoria (“sedendo modera la velocità, alzandoti modera l’altezza”) è un ulteriore esempio di traduzione intersemiotica³⁶³ del concetto di Prudenza, qui mantenuto nella misura del verso bipartito e articolato sulla figura retorica dell’ossimoro. Non c’è, in altri termini, uno sviluppo discorsivo del simbolo: il singolo geroglifico è portatore di un messaggio simbolico unico, e il rapporto tra concetto espresso ed immagine esprime è di uno a uno.

In altri casi, molto più complessi, il messaggio non si limita a un concetto allegorico ma si articola in proposizioni discorsive che Colonna condensa in sentenze epigrafiche. Ad esempio, il messaggio inciso su una lapide è tradotto, dal linguaggio geroglifico, come segue: “AL DIVINO GIULIO CESARE SEMPRE AUGUSTO, GOVERNATORE DI TUTTO IL MONDO, PER LA CLEMENZA E LA MAGNANIMITÀ DELL’ANIMO. A LORO SPESE GLI EGIZI ERESSERO IL SEPOLCRO”. Alla complessità delle proposizioni, nonché alla particolarità delle stesse (il concetto espresso è una dedica a Giulio Cesare, cui seguono molti epiteti) non corrisponde, come nel caso precedente, un singolo simbolo, bensì un sintagma di simboli [Figura 18] che Colonna descrive in questa maniera:

Sotto, in un’altra figura rettangolare, vidi un occhio, due spighe di frumento incrociate e legate, un antico acinace, due correggiati per il frumento anch’essi incrociati su un cerchio e legati con nastri; un mondo e un timone. Vi era poi un vaso antichissimo, da cui saltava fuori una fronda d’olivo guarnito di frutti; seguiva un

³⁶³ Il concetto di “traduzione intersemiotica” di Hjelmslev è ripreso dal lavoro di NICOLA DUSI, *Il cinema come traduzione. Da un medium all’altro: letteratura, cinema, pittura*, Torino, UTET, 2003 da cui si cita: “si dà traduzione intersemiotica quando vi è la riproposta, in una o più semiotiche con diverse materie e sostanze dell’espressione, di una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata, ad uno o più livelli di pertinenza, alla forma del contenuto di un testo di partenza” (p. 3)

grande piatto, due ibis, sei monete in cerchio, un sacello con la porta aperta, con al centro un altare; c'erano infine due fili a piombo.³⁶⁴

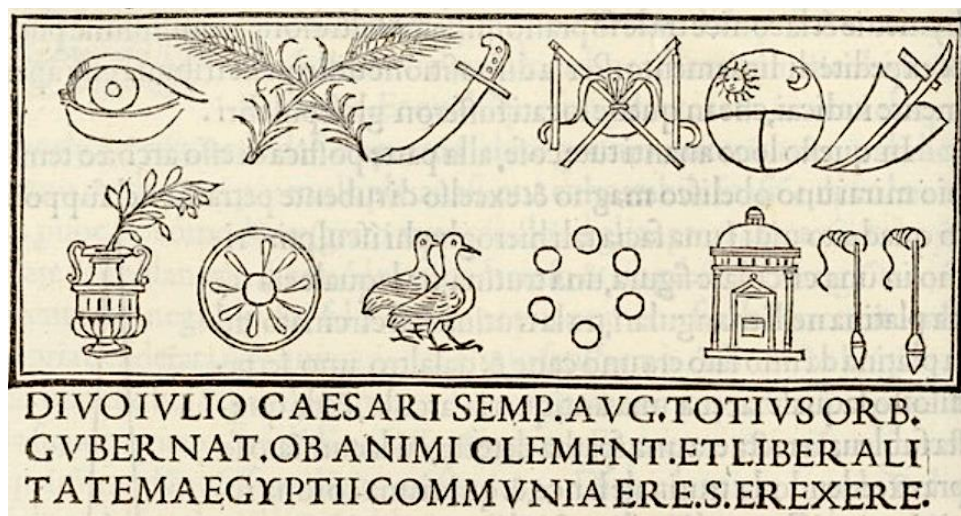


Figura 18 – Epitaffio commemorativo di Augusto in FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili, Venetiis, In aedibus Aldi Manutii, accuratissime, 1499, c. 125v*

Il rapporto fra parole e geroglifici è, in questo caso, perfettamente analogico. Il messaggio corrisponde, anche nel verso di lettura (da sinistra a destra) e nell'a capo fra una frase e l'altra, alla sequenza di simboli, ognuno dei quali rappresenta una parola del messaggio cifrato. Su prenda la prima frase. L'occhio è simbolo della divinità; le spighe di frumento indicano il mese di luglio, derivante da *Iulius*; l'acinace, ovvero il pugnale romano, simboleggia l'impero (ovvero Cesare), o può rimandare (metonimicamente) alla morte del condottiero nel 44 a.C.; il cerchio (simbolo di eternità) con i correggiati per il frumento indicano il "sempre" e "augusto", poiché il grano viene raccolto in covoni in agosto, mese consacrato all'imperatore; il globo indica il mondo mentre il timone indica la condotta, il potere. Questo modo di procedere implica che la sequenza di geroglifici sia intesa come una sequenza di parole, le cui valenze logico-sintattiche sono da ricostruire dopo la traduzione in parole delle immagini. È il principio del *rebus*, in cui la significazione viene ricostruita a partire da delle immagini che "reificano" le parole.

Questi brevi accenni al testo dell'*Hypnerotomachia* permettono di comprendere come il linguaggio geroglifico si prestasse a un uso molto diverso dalla funzione sapienziale che l'ermetismo aveva ipotizzato, dimostrando, anche in testi infusi di neoplatonismo come questo, il vasto spettro di utilizzo di simboli e di geroglifici come espressioni linguistiche alternative. Mino Gabriele ha infatti dimostrato come il Colonna, nei casi dei "sintagmi di geroglifici" appena analizzati, ideasse prima l'epigrafe in latino e, in un secondo momento, la "traducesse" intersemioticamente in immagini

³⁶⁴ FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., p. 374

geroglifiche. “La conversione dell’immagine geroglifica in una o più parole, o viceversa, si fonda sull’efficacia analogica e metonimica proprie del simbolo e sulla funzione sostitutiva (metaforica) che quest’ultimo svolge nei confronti di quelle”:³⁶⁵ i principi di conversione, anche in questo contesto, sono gli stessi di quelli rintracciati nel trattato di Orapollo.

Pur nella loro fantasiosa erudizione, i geroglifici del Colonna non provengono da quelli orapolliani, ma sono invenzioni originali dell’autore dell’*Hypnerotomachia* che, forse, non conosceva il trattato di Orapollo.³⁶⁶ La loro conformazione retorica, oltre che alla loro componente intrinsecamente visuale e dunque mai riportabile del tutto sotto un punto di vista incorporeo, rende l’idea della potenza del simbolo nel Rinascimento. La simbolica, ovvero l’arte di parlare il linguaggio perfetto dei simboli, non si identificava con un linguaggio in cui le corrispondenze fra significato e significante potessero effettivamente essere saturate. Semmai, il simbolo rinascimentale, il geroglifico nella sua vasta accezione, tange la definizione di “segno aperto”³⁶⁷ in cui il rinvio della significazione univoca all’infinito è parallelo alla concezione della verità come rivelazione perpetua. L’interpretazione del simbolo, il fatto che esso sia inteso come un processo e come una pratica, “innesca il pensiero”.³⁶⁸ L’iniziato (perché solo gli iniziati possono avere la comprensione del simbolo come pratica) è a conoscenza del potere rivelatore del simbolo, e più che cercare la corrispondenza univoca, si sforza di comprendere tutte le corrispondenze possibili. Infatti, “laddove si crede che i simboli non siano convenzionali ma essenziali, la loro interpretazione in sé deve essere lasciata all’ispirazione e all’intuizione”³⁶⁹ Per parlare dei misteri, nel Rinascimento, era dunque necessario dare una “spiegazione sconcertante e incompleta, in modo che il lettore fosse indotto a esplicitare per conto suo la parte dissimulata”³⁷⁰ e in una società in cui la reticenza e il parlar figurato avevano un peso notevole, questa esigenza spirituale andava anche a congiungersi a un aspetto “sociologico”.³⁷¹ Con una riflessione che copre il Rinascimento e l’inizio del secolo successivo, è possibile affermare con Agamben alcuni principi di fondo:

Il «disagio» che la forma simbolica porta scandalosamente alla luce è quello stesso che accompagna fin dall’inizio la riflessione occidentale sul significare [...]. In quanto nel segno è implicita la dualità del manifestante e della cosa manifestata, esso infatti è qualcosa di spezzato e di doppio, ma in quanto questa dualità si manifesta nell’unico segno, esso è invece qualcosa di ricongiungibile e di unito. Il *simbolico*, l’atto di riconoscimento che riunisce ciò che è diviso, è anche il *diabolico* che continuamente trasgredisce e denuncia la verità di questa conoscenza. [...] il vincolo che lega ciascun oggetto alla propria apparenza, ciascuna creatura

³⁶⁵ MINO GABRIELE, *Commento* in FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, cit., p. 740

³⁶⁶ Ivi, p. 743

³⁶⁷ ERNST GOMBRICH, *Immagini simboliche. Studi sull’arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978, p. 227

³⁶⁸ Si tenta di tradurre in questa maniera differente il sintagma francese *donner à penser* che dà il titolo all’opera di PAUL RICŒUR, *Il simbolo dà a pensare*, Brescia, Morcelliana, 2002

³⁶⁹ ERNST GOMBRICH, *Immagini simboliche*, p. 226

³⁷⁰ EDGAR WIND, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano, 2004, p. 286

³⁷¹ Ci si riferisce, con il termine “sociologico”, alla dimensione cortigiana entro cui questa pratica si andava a concretizzare. Si vedano, per alcuni esempi, i testi di AMEDEO QUONDAM, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007 e, dello stesso, *Forme del vivere. L’etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010

al proprio corpo, ogni parola al suo significato è revocato radicalmente in dubbio: ogni cosa è se stessa solo se sta per un'altra.³⁷²

La dinamica di apertura del simbolo, la sua poliedricità e la fuga dei significati nel significante che esso porta con sé ricopre – come si è visto – un ruolo fondamentale nel Rinascimento. Le potenzialità esoteriche e religiose di esso, specie nella sua accezione di simbolo geroglifico, non tardano però ad essere inseriti nel meccanismo cinquecentesco della canonizzazione e della modellizzazione enciclopedica. Il geroglifico, e il simbolo in generale, subiscono una pressione livellante e organizzatrice, allargando il campo delle loro implicazioni e applicazioni ma, così facendo, depotenziando la specificità simbolica e misterica al rango di segno comunicativo. Si assiste, nel corso del XVI secolo, a una sistematizzazione della conoscenza simbolica, a una sua collocazione entro le griglie definite di un sapere che andava cristallizzandosi intorno a nuclei ben precisi e che, in corrispondenza delle pressioni post-tridentine, necessitava di un vaglio e di un tasso di audacia spirituale minore. Come visto nell'*Hypnerotomachia Poliphili* – ma lo stesso può valere nell'interpretazione albertiana del geroglifico come forma di lingua universale –³⁷³ il rapporto tra immagine geroglifica e parola poteva essere inteso come un'equiparazione tra i due sistemi. Il codice linguistico poteva essere l'equivalente di quello geroglifico, in una ridondanza semiotica che permetteva la sostituzione di uno all'altro senza causare sfasature nel canale di comunicazione. Questo aspetto in particolare emerge quando il geroglifico, inteso come immagine significante *tout court*, perde la sua autonomia simbolica e viene sempre più spesso preso entro un meccanismo di grammaticalizzazione del segno che, pur restando un linguaggio per iniziati, è comunque all'interno di una struttura semiotica sempre meno indecifrabile. Nella sua paradossale natura di “*illustrazione e involucro*”,³⁷⁴ ossia di linguaggio capace di *docere* e, al contempo, di *latere*, di insegnare e di velare un segreto, il geroglifico viene a ricoprire un immenso campo di applicazioni.

Tutta questa serie di questioni, che erano in qualche modo state sollevate dalla continua riflessione sul principio del geroglifico così come presentato dal testo orapolliano, sembrano condensarsi in un'altra opera dedicata ai geroglifici, ma che, rispetto al geroglifico orapolliano, ermetico e sapienziale, non condivide che il nome. Si sta parlando dell'opera del bellunese Pierio Valeriano (Giovan Pietro delle Fosse), gli *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII*, editi nel 1556 a Basilea per i tipi di Isegrin e corredato di molte illustrazioni.³⁷⁵ L'opera scritta da Valeriano e dedicata a Cosimo de' Medici, presenta nei suoi cinquantotto libri (ognuno di essi dedicato ad un personaggio illustre della cultura del tempo) il primo

³⁷² GIORGIO AGAMBEN, *Stanze*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 160,169

³⁷³ MANUELE BELLINI, *L'enigma dei geroglifici e l'estetica*, cit., p. 87

³⁷⁴ *La letteratura delle immagini*, cit., p. 13

³⁷⁵ PIERIO VALERIANO, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptorum literis commentarii*, Basileae, 1556

e sistematico repertorio di simboli geroglifici dopo il libro di Orapollo. Diviso in due tomi (libri I-XXX, dedicato ai simboli animali XXXI-LVIII, dedicato alle parti del corpo dell'uomo e al mondo snaturale) e fornito di un *Index rerum et verborum memorabilium* per agevolare la consultazione (il tratto della fruizione colta è già indizio parlante della diversa impostazione del libro rispetto a quello dell'oscuro autore egiziano), la grande opera di Valeriano si propone come un regesto dei vari simboli geroglifici, apparsi durante il corso della storia letteraria solo per frammenti e trattazioni incomplete. Come un bestiario o un lapidario medievale,³⁷⁶ ovvero con un tratto fortemente enciclopedico, gli *Hyerographica* riportano sotto i singoli simboli una grandissima varietà di significati. A differenza, però, dei trattati medievali (e del libretto orapolliano), lo sforzo immenso dell'umanista era consistito nella legittimazione filologica delle fonti e dei *loci*, che venivano così ad assumere un'autorità non discutibile.

L'operazione è radicale: l'intera classicità e le sue fonti sono rilette utilizzando il filtro simbolico del vocabolario di Orapollo, in una visione storica che vede lo sviluppo della cultura occidentale in un *continuum* che da Ermete Trismegisto giunge fino a Sant'Agostino. Le amplissime citazioni di fonti pagane e cristiane, usate come base per le spiegazioni dei simboli, rivelano un approccio sincretico, nato dalla consapevolezza che la tradizione greco-latina prima e cristiana poi avessero dato vita a letture del simbolo altrettanto ricche e importanti del mondo egiziano.³⁷⁷

Autore privo di interessi religiosi o mistici, il Valeriano dovette avvertire in più passaggi di essere su "un terreno scivoloso",³⁷⁸ specie nelle interpretazioni di animali o elementi naturali tradizionalmente legate all'area ermetica. Gli *Hyerographica*, a differenza dell'opera del Bocchi però, nella loro natura compilativa ed enciclopedica, sono lo specchio di un tentativo di saturazione dell'apertura del segno più che di una volontà esoterica di disvelamento di significati mistici. La confusione tra geroglifico in senso stretto e simbolo in senso morale è estrema in Valeriano:³⁷⁹ la lettura dei geroglifici si trasformava in "dottrina filologica",³⁸⁰ e i tentativi di interpretazione avvenivano sulla scorta dell'allegorismo cristiano,³⁸¹ in piena concordia con il sentimento dell'epoca. Un capitolo a parte, in quest'ultima affermazione, meriterebbero le aggiunte dei due libri LXIX e LX fatte da Celio Augusto Curione nel 1567. Questi libri, anche a causa della discendenza personale dell'autore, figlio di Celio Secondo, si posizionano diversamente in relazione al tema mistagogico dei geroglifici. Le fonti citate da Curione, infatti, gravitano nell'orbita neoplatonica ed ermetica, che riportano il geroglifico alla

³⁷⁶ Per questo aspetto si vedano le affermazioni di ELISABETTA SELMI, *Dalla scrittura divina alla occhiuta mano*, in *All'incrocio dei saperi: la Mano. Atti del Convegno di studi, Padova 29-30 settembre 2000*, a cura di Achille Olivieri, con la collaborazione di Massimo Rinaldi e Maurizio Ripa Bonati, Padova, Cleup, 2004, pp. 143-196

³⁷⁷ SONIA MAFFEI, *L'enciclopedismo iconologico come fonte poetica e artistica*, cit., p. 91

³⁷⁸ ELISABETTA SELMI, *Dalla scrittura divina alla occhiuta mano*, cit., p. 146

³⁷⁹ "Il Valeriano confonde dunque il geroglifico (in senso tecnico) con il simbolo (in senso morale o emblematico), secondo schemi di una libertà che avrebbe inorridito i severi commentatori dell'Alciato" (BRUNO BASILE, *Introduzione*, in TORQUATO TASSO, *Il conte ovvero dell'imprese*, Roma, Salerno, 1993, p. 38)

³⁸⁰ IVANA RANDAZZO, *Rudolf Wittkower e gli "intinerari" simbolici*, cit., p. 79

³⁸¹ Si rimanda al lavoro estensivo su questo tema di RUDOLPH WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987

sua area d'origine, in uno sforzo di separazione di simbolo e geroglifico sapienziale che, nell'opera del 1556, venivano invece accostati.

Lo scivolamento del geroglifico dallo statuto di vestigio di una sapienza rivelata a quello di colto e raffinato regesto di significati varianti a seconda dell'epoca storica di cui, più che l'effettiva potenza iconica, si decantano le ascendenze classiche, sembra essere il *trait d'union* di altri repertori di immagini antiche che compaiono nelle tipografie europee – ed italiane in particolare – a metà del secolo XVI. I primi sono i regesti di miti – che arricchiscono e sostituiscono, aggiornandolo, il *De genealogia deorum gentilium* del Boccaccio – quali il *De deis gentium varia et multiplex historia* di Lilio Gregorio Giraldi (edito nel 1548 a Basilea), le *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* di Natale Conti (1551, Venezia) e, infine, la raccolta in volgare di Vincenzo Cartari, le *Imagini colla sposizione de gli dei antichi* (1556, Venezia). Tutte e tre le opere, come gli *Hyeroglyphica* del Valeriano, sono opere di impostazione filologica, in cui la ricostruzione delle fonti è la condizione inequivocabile per il discorso sul mito e sulle immagini che lo possano rappresentare. Il Giraldi è sicuramente, dei tre, colui che prende la ricostruzione mitologica come un compito storiografico, citando e mostrando le sue fonti in lunghe citazioni e commenti tesi ad evidenziare la successione genealogica degli dèi, la loro contestualizzazione nell'epoca antica e i loro risvolti storici. Nicola Conti, invece, rifiuta il concetto di favola quando essa non sia legata alla storia. La ricostruzione filologica del mito, la comparazione con altre mitologie e con svariate fonti, sono tese all'accertamento della realtà storica del mito, dei suoi influssi sulle vicende e delle sue interpretazioni. Proprio quest'ultimo aspetto è, in prospettiva vichiana, fondamentale per la fama dell'opera del Conti. Dimostrata l'effettiva valenza filologica del mito, il mitografo mostra le varie esegesi dello stesso, ricavandone precetti morali o, più spesso, politici. In un contesto di sovrapposizione tra era contemporanea ed era mitica, il Conti piega sulla modernità il mito antico, andando verso una pedagogia del principe di stampo morale ed etico che, se da una parte distaccava il mito dall'originale contesto, dall'altro lo metteva al riparo da eventuali critiche da parte della Chiesa, in pieno fervore riformista.

Non è questa la sede per sviluppare un discorso sulla divisione paleottiana tra immagini sacre e divine, ma basti ricordare come il (fallito)³⁸² tentativo del *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* del 1583³⁸³ di coniugare le due tradizioni iconografiche provenga direttamente dalla venticinquesima

³⁸² Per un'analisi dell'esperienza paleottiana si rimanda allo studio di ELISABETTA SELMI, *Un contributo per la 'teoresi delle immagini sacre' nella trattatistica figurativa del Cinquecento*, in *Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Erminia Ardissino ed Elisabetta Selmi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2012, pp.285-309, oltre che al recente tentativo di MARTA MICHELACCI, *Icone del sacro. Chiesa, arte e cultura visuale*, Milano, Vita e Pensiero, 2019 di leggere con gli strumenti di cultura visuale i tentativi di messa in pratica di questo testo

³⁸³ GABRIELE PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane divio in cinque libri*, in Bologna, per Alessandro Benacci, 1582

seduta del Concilio, nel 1563, a pochi anni cioè dalla pubblicazione della mitologia del Conti. L'opera del Cartari, infine, è quella che a livello iconico offre una maggior risonanza teorica. Già dal titolo, infatti, il mitografo si propone di studiare non la genealogia degli dèi e la loro discendenza, quanto il modo in cui essi fossero stati rappresentati nell'antichità e, soprattutto, come essi avrebbero potuto essere rappresentati nel presente. L'aspetto visuale e visivo del mito, in stretto rapporto con l'allegoria, è al centro di quest'opera che, a dispetto del suo nome, non ha nella *princeps* alcuna illustrazione. Nelle edizioni successive, poi, le immagini degli dèi impresse sulla pagina non avranno mai un rapporto strutturale con la parte testuale dell'opera. La fiducia per l'immaginazione del lettore, per la capacità della parola di creare l'immagine mentale della divinità fa di quest'opera una magnifica successione di *ekphrasis* "nozionali", in cui la descrizione del dio si approssima alla categoria delle "istruzioni al pittore".³⁸⁴ Con Sonia Maffei si può concludere dicendo che "nel complesso spetta al testo [del Cartari] il merito di aver recuperato e reso accessibile un mondo di immagini della classicità oltre i confini della specializzazione antiquaria. Il testo [...] contribuì a costituire il vocabolario artistico di tutti i pittori europei".³⁸⁵

Il più grande repertorio di simboli e di immagini del Cinquecento, quello che, ancor più della mitologia del Cartari e degli *Hieroglyphica* di Valeriano chiude un'era e ne apre un'altra, è sicuramente l'opera del perugino Cesare Ripa. L'*Iconologia*, fin dalla sua prima edizione del 1593 per i torchi di Gigliotti a Roma, è, come dice il nome del titolo, un discorso sulle immagini o, meglio, una scienza delle immagini che l'uomo crea per dar vita ai suoi pensieri, ai suoi concetti. Il termine moderno di "iconologia", nel senso panofskyano dell'accezione, si distanzia dalle intenzioni primarie del Ripa. Per Panofsky, infatti, l'oggetto dell'iconologia è la comprensione che l'"opera d'arte" sia "Sintomo di qualcos'altro, che si esprime in una varietà di altri innumeri sintomi", e pertanto la disciplina studia "la scoperta di questi valori simbolici (generalmente sconosciuti allo stesso artista, e che possono persino differire in modo radicale da quanto consciamente egli intendeva esprimere)" proponendosi come "un metodo di interpretazione che sorge come sintesi più che come analisi".³⁸⁶ Per Ripa e, più in generale, per la cultura cinquecentesca di cui egli è figlio, l'iconologia si può intendere come la possibilità di espressione di idee o concetti tramite immagini, ovvero di allegorie:

If we go back to the original meaning of iconology [...] we have to be aware that in the early modern period, the concept did not yet refer to a knowledge about images (what we say about images), but to a knowledge produced by images themselves. The art of images preceded the science of images or, more precisely, this art was a science. We can thus speak of a kind of coincidence between what would later be separated. For Cesare Ripa, the inventor of the word, iconology designates the images or figures that the human mind invents, no longer to deceive but to reveal the truth.³⁸⁷

³⁸⁴ MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 92

³⁸⁵ SONIA MAFFEI, *L'enciclopedismo iconologico come fonte poetica e artistica*, cit., p. 101

³⁸⁶ ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistiche nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2009, p. 8

³⁸⁷ RALPH DEKONINCK, *Idolatry, Ideology, Iconology: Towards an Archaeology of the Visual Studies*, in *New Perspectives*

L'opera di Ripa è organizzata secondo il principio del vocabolario, ovvero rispettando l'esposizione delle allegorie in ordine alfabetico. Dalla voce *Abbondanza* alla voce *Zelo* si susseguono, nell'edizione del 1593, seicentonovantanove concetti, mentre nell'edizione accresciuta e postuma del 1625 le immagini allegoriche saranno addirittura milletrecentonove, secondo un ordine ben definito: dapprima il Ripa descrive l'immagine con le sue caratteristiche e i suoi dettagli, i suoi strumenti e i suoi attributi; in un secondo momento le citazioni classiche offrono un commento ricco e abbondante della storia dell'immagine, secondo una modalità che già il Cartari aveva perfezionato.

È importante sottolineare almeno tre aspetti di questa impostazione. Il primo riguarda la questione ekphrastica della descrizione che Ripa produce delle immagini. Nella prima edizione, l'unico mezzo con cui il lettore può avere accesso alle caratteristiche allegoriche delle figure descritte dal perugino è infatti la mediazione testuale delle parole. L'edizione romana del 1593 è, infatti, priva di qualsiasi illustrazione. Il Ripa, nel suo proemio, espone in questo modo la capacità della parola di rendere vivide (in termini classici, Ripa riprende la tematica dell'*enargeia*)³⁸⁸ le immagini e la possibilità, per pittori e artisti, di utilizzare le stesse parole come modelli icastici:

Lasciando dunque da parte quell'Imagine, della quale si serve l'Oratore, e della quale tratta Aristotele nel terzo libro della sua Rettorica, dirò solo di quella ch'appartiene a' Dipintori, ovvero a quelli che per mezzo di colori o d'altra cosa visibile possono rappresentare qualche cosa differente da essa, et ha conformità con l'altra; perché, come questa persuade molte volte per mezzo dell'occhio, così quella per mezzo delle parole muove la volontà; e perché questa guarda le metafore delle cose che stanno fuori dell'uomo, e quelle che con esso sono congiunte, e che si dicono essenziali³⁸⁹

Decidendo di non parlare delle immagini mentali, tipiche della retorica e della filosofia, Ripa decide in questo modo di concentrarsi sulle immagini che possano essere dipinte. Così facendo, decide egli stesso di farsi promotore della facoltà immaginativa della parola, in una delle ennesime riproposizioni dell'*ut pictura poesis virata*, in questo caso, nella forma del trattato ekphrastico.

Secondo questa concezione l'abilità del pittore e del poeta si misura su un terreno comune perché parola e immagine hanno entrambe origine dalla *phantasia* dell'artista e devono la loro efficacia comunicativa alla *phantasia* del loro pubblico, che permette a ognuno di ripercorrere mentalmente la creazione dell'artista. La parola può dunque aspirare alla stessa forza di rappresentazione visiva (*enargeia*) dell'immagine e indurre in chi legge l'illusione di avere davanti agli occhi i fatti narrati. [...] La cultura cinquecentesca rimane dunque legata soprattutto alla forza delle immagini mentali: non è un caso che Vincenzo Cartari e Andrea Alciato, oltre a Ripa, non avessero pensato originariamente di dotare i loro volumi di xilografie, nonostante la fortuna successiva sia stata costruita intorno all'apparato illustrativo delle loro edizioni.³⁹⁰

Questo elemento porta al secondo aspetto da sottolineare per una contestualizzazione precisa dell'opera, ossia il rapporto tra immagine, illustrazione e testo in quest'opera. Le successive edizioni

in *Iconology: Visual Studies and Anthropology*, edited by Barbara Baert, Ann-Sophie Lehmann, Jenke Van Den Akkerveken, Leuven, ASP, 2012, pp. 19

³⁸⁸ Lo studio più completo, a conoscenza di chi scrive, sulla concezione ekphrastica relativa all'*enargeia*, è quello di RUTH WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009

³⁸⁹ CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, p. 7 (l'edizione originale è IDEM, *Iconologia*, in Roma, per gli Heredi di Giovanni Gigliotti, 1593)

³⁹⁰ SONIA MAFFEI, *Introduzione*, in CESARE RIPA, *Iconologia*, cit., p. XXVIII

dell'*Iconologia*, infatti, mostrano una decisa discontinuità. Sonia Maffei ha acutamente notato che “l’opera, che affidava al testo lo strumento fondamentale per la diffusione delle immagini, era infatti nata senza illustrazioni, ma proprio per la sua formula vincente ha finito per essere sconfitta e deformata dalla forza del suo stesso oggetto”.³⁹¹ Le edizioni successive alla *princeps* saranno infatti riccamente illustrate, rendendo il rapporto fra testo e immagine un rapporto di dipendenza del testo dall’immagine.

Il terzo aspetto, direttamente consequenziale al primo e al secondo, è la progressiva riduzione dell’apparato testuale, specie nelle parti dedicate alla citazione di brani classici a supporto delle immagini. La pregnanza dell’immagine incisa, nonché la diretta e facile traducibilità di questa in concetti e allegorie, unita al fatto che molti dei riferimenti di Ripa erano conosciuti dal lettore e facenti parte di un bagaglio culturale largamente condiviso e ormai esausto,³⁹² resero le parti didascaliche e colte delle “zavorre inutili” al vero principio dell’*Iconologia*.³⁹³

L’obiettivo del Ripa infatti, che è alla base dell’immenso successo dell’opera e al contempo la novità più importante all’interno della “letteratura delle immagini” qui brevemente, consiste nella possibilità della sua opera di essere alla base di una costruzione dell’immagine da parte di pittori, scultori e artisti. Il fine dell’*Iconologia* è quello di essere il punto di partenza per una pratica, per una grammatica e per una retorica delle immagini, per una costruzione e una raffigurazione iconica e non mentale di esse. Il titolo esteso dell’opera manifesta chiaramente la destinazione del testo: *Iconologia, ovvero Descrizione di diverse Immagini cavate dall’antichità, e di propria invenzione; trovate e dichiarare da Cesare Ripa perugino [...] Opera non meno utile che necessaria a Poeti, Pittori, Scultori et altri, per rappresentare le Virtù, Vizii, Affetti e Passioni umane*. Le linee che guidano il Ripa nella definizione di una logica delle immagini (interpretando il termine “iconologia” in maniera assai libera e moderna) sono quelle dell’aristotelismo riformista:

Lo stesso Ripa ha cercato, nella sua prefazione, di illustrare i principi che guidano questo modo di definizioni per immagini. In quanto cuoco o dispensiere alla corte di personaggi potenti, egli come pensatore è abbastanza sprovvisto, ma fa del suo meglio per portare il suo metodo nell’orbita della logica e della retorica aristoteliche. Dalla logica deriva la tecnica della definizione, dalla retorica la teoria della metafora.³⁹⁴

Gombrich non esita a fare del Ripa quasi l’epigono dell’aristotelismo in materia di immagini, opponendolo in maniera frontale al platonismo dei geroglifici. Il *Proemio* dell’*Iconologia*, in effetti, è strutturato secondo i principi organizzativi dell’aristotelismo. Il Ripa, dopo aver circoscritto la

³⁹¹ Ivi, p. XIX

³⁹² Gli studi di Cherchi indagano hanno messo in luce l’esistenza di “manuali segreti” di citazioni che facevano sembrare eruditissimi gli scrittori di quelle opere quando, in realtà, essi non lo erano affatto, come la *Phylanteia* del Mirabelli. In particolare, si rimanda a PAOLO CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998. Si veda anche il più recente SONIA MAFFEI, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull’Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l’antico*, Napoli, La Stanza delle Scritture, 2009

³⁹³ L’espressione è di EADEM, *Introduzione*, in CESARE RIPA, *Iconologia*, cit., p. XXIX

³⁹⁴ ERNST GOMBRICH, *Immagini simboliche*, cit., p. 203

tipologia di immagini trattate nel suo testo, inizia una divisione che ricalca quella aristotelica di *genus* e *species*. Egli inizia la sua disamina partendo dai concetti che saranno al centro della sua opera, quelli morali. Si lasciano da parte le immagini delle Divinità, intese come “vestimenti da tenere ricoperta quella parte di filosofica che riguarda la generazione e la corruzione delle cose naturali”³⁹⁵ e quelle naturali. La seconda divisione avviene tra le immagini che affermano o negano e quelle che non compiono questo ufficio (in termini aristotelici, gli “accidenti”). Sono quest’ultime a fare parte dell’*Iconologia* “per la conformità che hanno con le definizioni”.³⁹⁶ Ripa, tracciando una netta distinzione con le imprese – che, come si vedrà, non considerano (almeno secondo la maggior parte degli autori) la possibilità di utilizzare come immagine quella del corpo umano – utilizzerà soltanto immagini antropomorfe, in quanto, su base aristotelica, l’uomo è considerato la misura di tutte le cose.

Di questa figura antropomorfa dovranno notarsi la disposizione della testa (se alta o bassa, ad indicare malinconia o allegrezza) e degli arti, successivamente la qualità della figura (se bianca, nera, proporzionata o sproporzionata, grassa o magra). È importante che la descrizione sia breve, così come breve è la definizione dei dialettici: tuttavia, la bellezza dei dettagli facilita la fruizione delle immagini e stimola la fantasia, approssimando queste immagini a quelle dei poeti e degli oratori. Il passaggio successivo è fondamentale per la teoria dell’immagine in Ripa.

Esso infatti afferma che “questa sorta d’Imagini si riduce facilmente alla similitudine della definizione” e, pertanto, esse possono essere raggruppate secondo “le cagioni principali, dalle quali si può pigliare l’ordine di formarle, e si dimandano, con comi usati nelle Scuole, di Materia, Efficiente, Forma e Fine, dalla diversità de’ quali capi nasce la diversità che tengono gli Auttori molte volte in definire la medesima cosa, e la diversità medesimamente di molte Imagini fatte per significare una cosa sola”.³⁹⁷ Sulla base della *Retorica* e della *Logica* aristoteliche, il Ripa assimila la pensabilità delle immagini a definizioni logiche ed entimematiche:³⁹⁸ a questo, si aggiunge la possibilità di esplicitare, a seconda della Causa utilizzata per esplicitare lo stesso concetto, la differenza iconica tra immagini allegoriche rappresentanti la stessa idea. Il passaggio successivo di Ripa è l’assimilazione tra piano iconico e linguistico secondo il principio aristotelico della metafora. *In primis*, Ripa parla della metafora di proporzione come, ad esempio, la colonna come metafora della Fortezza (la colonna sostiene gli edifici così come la Fortezza sostiene l’animo): “E la similitudine che serve a questo proposito dovrà essere di quelle che consistono nell’egual proporzione che hanno due cose distinte

³⁹⁵ CESARE RIPA, *Iconologia*, cit., p. 7

³⁹⁶ Ivi, p. 8

³⁹⁷ Ivi, p.10

³⁹⁸ L’entimema è enunciato dallo Stagirita nel secondo libro della *Retorica* (Aristotele, *Retorica*, II, 22, 1395b-1397a, nell’edizione moderna di riferimento ARISTOTELE, *Retorica e poetica*, cit., pp. 284-288)

fra sé stesse ad una sola diversa da ambedue, prendendosi quella che è meno”³⁹⁹. In secondo luogo, si passa al semplice paragone. Quest’ultimo, però, è considerato meno interessante dal Ripa. Con Sonia Maffei, che riprende tesi di Gombrich, è possibile quindi riassumere dicendo che:

è possibile costruire immagini allegoriche secondo un processo razionale attraverso la combinazione di attributi con gli stessi processi con cui si costruiscono le metafore. Il testo distingue così la «similitudine proporzionale», una classe di metafore che Aristotele spiegava con l’esempio della coppa, definita lo scudo di Bacco perché essa è per Bacco quello che lo scudo è per Marte. Così Ripa usa l’esempio parallelo della colonna simbolo di forza perché rappresenta per un edificio ciò che la forza rappresenta per l’uomo. Un’altra categoria segnalata da Ripa è la «similitudine semplice» quando il paragone avviene con un concetto che può contenere altri significati: il leone può essere preso come simbolo di magnanimità, ma anche di forza, di superbia, di terrore, di violenza ecc...⁴⁰⁰

Il *Proemio* si chiude con un curioso riferimento alla sapienza degli Egizi, in qualche modo elogiata in maniera tradizionale, stancamente e cerimonialmente, prima di rifiutare ogni tipo di connessione delle immagini dell’*Iconologia* con gli Enigmi.⁴⁰¹ Ogni immagine ha, infatti, la chiara indicazione del nome che la definisce come allegoria in un rovesciamento pressoché totale della concezione geroglifica che aveva per lungo corso influenzato il Rinascimento:

All the pagan gods are therefore converted into symbols of abstract ideas, while the ancient fables are revealed as a disguised philosophy. We could say that from the realm of religious superstition we shifted to the reign of reason, but a reason still “enchanted” by imagination; that is, a reason still working, in the early modern age, through images. The image is an object of false belief that has become the right and best way not to conceal but to reveal the truth, the most efficient way to think and to communicate this thinking. In other words, iconology triumphed over idolatry. But not over ideology (in its present meaning), as this knowledge produced by images is conceived not only to instruct the beholder but literally to move him by pleasing him, to prompt him to action.⁴⁰²

c. Un incidente semiotico

Il percorso fin qui compiuto, dai geroglifici di Orapollo ai repertori di simboli di fine Cinquecento, nella sua parabola eccentrica e apparentemente disomogenea, non mira tanto a una ricostruzione della storia e della diffusione del tema del geroglifico nel Rinascimento, tanto quanto alla presentazione di un progressivo mutamento di significato e di ricezione delle immagini simboliche da una concezione ermetica e magica a una, invece, riconducibile sotto un’ottica filologica e storica. Questo mutamento, che alcuni critici ritengono essere alla base di una restrizione della potenza dell’immagine da parte del testo,⁴⁰³ ha cause multiple: la sempre più cogente influenza delle pressioni ecclesiastiche in tema

³⁹⁹ CESARE RIPA, *Iconologia*, cit., p. 10

⁴⁰⁰ SONIA MAFFEI, *Commento*, in CESARE RIPA, *Iconologia*, cit., pp. 619-620

⁴⁰¹ Per questi aspetti si rimanda a EADEM, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull’Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l’antico*, Napoli, La Stanza delle Scritture, 2009

⁴⁰² RALPH DEKONINCK, *Idolatry, Ideology, Iconology: Towards an Archaeology of the Visual Studies*, cit., p. 19

⁴⁰³ Si veda, ad esempio, lo studio di ROBERTO CALASSO, *I geroglifici di Sir Thomas Browne*, Milano, Adelphi, 2018, p. 93: “Chi apra un libro di emblemi tenendo aperto l’occhio della *imaginatio vera* è immediatamente colpito dalla forza e pregnanza di certe immagini. Passando alla lettura del testo, si ha un’impressione d’imbarazzo, di sinistro equivoco. Sembra che l’immagine sia stata cancellata in tutti i suoi caratteri, salvo il particolare spesso banale che serve da pretesto

di immagini simboliche; la maturazione completa del Rinascimento dal punto di vista filologico; il conseguente rafforzamento dell'aristotelismo come apparato ermeneutico e operativo in campo artistico e scientifico; la necessità enciclopedica di sistematizzazione e organizzazione del sapere in repertori. L'incredibile cambio di paradigma osservabile nel trattamento dei geroglifici nel primo Cinquecento e in quello che, invece, è osservabile in Vico, ha le sue radici in questa complicata storia della ricezione. Il Seicento, prima ancora del Settecento, è il secolo in cui si materializza e si consuma la separazione della visione del geroglifico, inizialmente linguaggio iconico sacro e, successivamente, semplice e rozzo metodo comunicativo legato a costitutive istanze retoriche. Le cause sono anche qui molteplici e alla preoccupazione filologica e religiosa si aggiunge anche un interesse nuovo per la comprensione dei linguaggi delle popolazioni delle Americhe nonché un definitivo (eccezion fatta per figure come quelle del Kircher, di Fludd e di altri) distacco dalle teorie dell'ermetismo.

Le popolazioni amerindie avevano infatti cominciato ad essere al centro dell'attenzione per via del loro utilizzo di un linguaggio per immagini che, almeno in linea teorica e presupponendo l'assenza di qualsivoglia tratto sapienziale o ermetico, poteva essere comparato a quello dei geroglifici. L'evidente cesura fra geroglifici e pitture precolombiane era data dal fatto che le ultime erano il prodotto di una civiltà considerata unanimemente rozza e arretrata, non in grado di riversare nei propri simboli un qualche tipo di sapienza o di verità teologica. L'effettiva familiarità con queste pitture, però, permetteva di comprendere – da un punto di vista molto particolare come quello interno al dibattito tra iconoclastia protestante e iconofilia cattolica – la natura mediale e semiotica delle immagini dei popoli non civilizzati.

Dalla prospettiva cattolica, per cui le immagini potevano essere interpretate come il linguaggio degli *idiotes*, le scoperte americane permettono di rivalutare l'immagine come metodo di comunicazione e di apprezzarlo per la sua semplicità. Non adatto alle verità teologiche e spirituali (come ricorda Cantelli "i Messicani sono un popolo se non proprio selvaggio, almeno barbaro, quindi la scrittura per immagini che hanno saputo elaborare è una scrittura corrispondente al livello di civiltà che hanno raggiunto")⁴⁰⁴ esso è però utilizzabile per imitare, in maniera naturale e ideografica, persone, oggetti ed altro. Gabriele Paleotti, nel suo *Discorso sulle immagine sacre e profane*, arriva alla conclusione dell'esistenza di una fanciullezza del mondo – idea presente già in Diodoro Siculo – in cui la scrittura utilizzata era quella ideografica, equiparando egiziani e messicani e liquidando "l'interpretazione ermetica dei geroglifici" applicando "nei loro confronti gli stessi canoni interpretativi desunti dalla teoria cattolica dell'uso e del valore delle immagini, canoni già applicati alle pitture messicane".⁴⁰⁵

al motto – ovvero che ogni suo carattere traduca una parola del testo, il che porta allo stesso effetto.”

⁴⁰⁴ GIANFRANCO CANTELLI, *Introduzione*, in MICHELE MERCATI, *De gli obelisci di Roma*, a cura di Gianfranco Cantelli, Bologna, Cappelli, 1981, p. 18

⁴⁰⁵ Ivi, p. 20

Questa prospettiva, sempre più comune (e, dal punto di vista contemporaneo assodata come evidente), aprirà la strada ad alcuni tentativi di creazione di linguaggi universali che, per la loro natura iconica e gestuale, possono essere assimilati al linguaggio geroglifico dei primi uomini di Vico. Inoltre, questa operazione di declassamento del geroglifico egizio al rango di linguaggio utilizzato da popolazioni non avanzate, unito a una messa in dubbio dei principi storiografici che vedono Ermete capeggiare la saggezza degli antichi, renderà sempre più evidente che la particolare lettura che il trattato di Orapollo aveva ricevuto era frutto di quello che Eco indica come “incidente semiotico”. Questo, infatti, si definisce in questa maniera:

Ci troviamo di fronte a un *enunciato* (il testo di Orapollo) che differisce di poco da altri enunciati già noti [Eco fa riferimento, in questo passaggio, ai bestiari medievali e classici], e che pure la cultura umanistica legge come se si trattasse di un enunciato inedito. Questo avviene perché ora la voce pubblica attribuisce questo enunciato a un *diverso soggetto d'enunciazione*. Non cambia l'enunciato, cambia il soggetto a cui viene attribuito – e naturalmente *cambia quindi la ricezione*, il modo in cui viene interpretato.⁴⁰⁶

I geroglifici orapolliani, attribuiti a una sapienza ermetica per via di una molteplice coincidenza di direttive filosofiche in quel momento in piena riscoperta, vennero presi come un testo autorevole per via dell'autorità del loro contesto. Quando però questo contesto venne a perdere il suo prestigio, lo *status* del geroglifico subì una decisiva riconsiderazione. Ancora in aerea tardo cinquecentesca, un interessante trattato pubblicato a Roma, affrontando in maniera digressiva il tema dei geroglifici, può essere utilizzato come chiave d'accesso a questo mutamento di prospettiva.

Gli obelischi di Roma di Michele Mercati, edito presso Domenico Basa nel 1589, è infatti un testo dedicato, come da titolo, agli obelischi presenti a Roma che, durante il papato di Sisto V per mano dell'ingegnere Domenico Fontana, stavano trovando una nuova collocazione nei punti strategici della città. Protonotaro apostolico ed esperto di mineralogia (la sua opera più importante è la *Metalloteca*, descrizione in dieci libri – nel progetto originario diciannove – della sua collezione di metalli e fossili) egli venne incaricato dal papa Felice Peretti di redigere un'opera sugli obelischi romani per celebrare l'istallazione dell'obelisco di Caligola in Piazza San Pietro. Esperto litografo, nonché colto umanista, il Mercati diede alle stampe la sua opera dettagliando minuziosamente la tipologia di rocce utilizzate per la costruzione degli obelischi (il granito rosso), le cave egiziane dalle quali queste rocce provenivano, le forme e le dimensioni di esse.

Il trattato si cimenta, in un secondo momento, in un saggio della storia degli Egizi, in particolare sulle scienze che all'epoca della costruzione degli obelischi fiorivano nel paese. Il nome di Mercurio Trimegisto appare più volte nelle pagine iniziali dell'opera, in una modalità che di nulla si scosta rispetto alle altre fonti che circolavano già da un secolo. Ermete-Mercurio è legato al culto del sole che, per Mercati, è al centro della religione egiziana e che, in particolare, giustifica l'esistenza degli

⁴⁰⁶ UMBERTO ECO, *La ricerca della lingua perfetta*, cit., p. 167

obelischi: “Essendo la religione degli Egizi tutta volta a onorare il sole come loro principale Iddio, di qui avviene che si movevano a fare gli obelischi, rappresentando in essi, come in opera dedicata al sole, i raggi solari”.⁴⁰⁷

Nel capitolo nono del trattato, il Mercati inizia a interrogarsi sulla sacralità delle lettere geroglifiche, considerate come messaggi dedicati alla divinità perché incise su supporti anch’essi sacri. Questa ipotesi viene integrata dal passo di Diodoro Siculo in cui l’autore commenta le iscrizioni del faraone Sesotre indicando in esse non messaggi alla divinità, ma il resoconto delle imprese che il re d’Egitto stesso, figlio del Sole, aveva compiuto durante il suo soggiorno tra i mortali.⁴⁰⁸ Questa informazione, dapprima rifiutata, viene nel successivo capitolo accettata e riproposta all’interno di una teoria della progressiva desacralizzazione della lettera geroglifica in favore di un uso storico della stessa. È a quest’altezza che il trattato apre una lunga digressione sui geroglifici, contenuta nel capitolo undicesimo, e destinata a trovare seguito nelle teorie secentesche e settecentesche sulla loro origine e sulla loro natura. In questo capitolo, le riflessioni paleottiane sulla maggior versatilità delle lettere ideogrammatiche (e, in generale, delle immagini in confronto alle parole) vengono riprese e parzialmente adoperate nella proposta di una teoria alternativa alla nascita dei geroglifici, armonizzate rispetto a una tradizione ermetica che, pur se accettata in maniera passiva e senza alcun entusiasmo teorico, aveva ancora il privilegio di autorità classica.

Il punto di partenza è l’ammissione della possibilità di un utilizzo demotico dei geroglifici: le testimonianze di Diodoro Siculo, Tacito e Ammiano Marcellino vengono intrecciate alla concezione divina delle lettere. Esse, infatti, “significano i concetti per mezzo del linguaggio”⁴⁰⁹ e non sembra plausibile che “così perfetta invenzione di scrivere fosse sì presto ritrovata dai primi uomini”. La pittura ideografica, invece, essendo una “semplice maniera di significare i concetti procede primieramente dall’istinto naturale”.⁴¹⁰ Un passo di Erodoto viene poi chiamato in causa per la separazione di lettere sacre (*Hiera*), utilizzate dai sacerdoti negli obelischi, e di lettere – simili a quelle ebraiche o caldaiche – denominate *Dimotica*, ovvero utilizzate dal popolo, ma il passo non chiarisce quale delle due forme di scrittura fosse nata prima dell’altra. Mercati, citando Diodoro Siculo, offre una prospettiva diversa: fu Mercurio a inventare le lettere egiziane comuni, perché le lettere sacre erano già in uso in Egitto. Questo fatto è spiegato da Diodoro Siculo tramite la postulazione di un antico dominio etiope sugli egiziani, ma Mercati contraddice decisamente questa opinione mostrando la natura barbara e rozza dei primi. Com’è possibile che un popolo selvaggio avesse già utilizzato un

⁴⁰⁷ MICHELE MERCATI, *De gli obelischi di Roma*, cit., p. 85

⁴⁰⁸ Il primo libro della *Biblioteca* di Diodoro, da cui Mercati prende le informazioni egittologiche, è disponibile in italiano in DIODORO SICULO, *Biblioteca Storica*, traduzione italiana a cura di Giuseppe Cordiano e Marta Zorat, vol. 1, Milano, Rizzoli, 2004, pp. 287-301

⁴⁰⁹ MICHELE MERCATI, *De gli obelischi di Roma*, cit., p. 103

⁴¹⁰ Ivi, p. 104

linguaggio sacro che gli Egiziani, ben più colti, avrebbero poi adottato? Questa conclusione, però non nega la possibilità che gli Etiopi avessero utilizzato una scrittura basata sulle “figure, le quali rappresentassero semplicemente tutto quello che essi volevano dinotare”,⁴¹¹ con la dovuta differenza fra questo tipo di linguaggio e quello delle sacre lettere egiziane, che “suppone molta e varia dottrina e la cognizione ancora di molte cose naturali”.⁴¹²

Questa tematica porta Mercati al *repulisti* delle tipologie linguistiche fruibili. La prima è quella alfabetica, la seconda è quella demotica e la terza la geroglifica. Le lettere alfabetiche, la cui invenzione è reclamata da vari popoli, sono ricondotte da Mercati all’età in cui Mosè, Mercurio ed Ercole Egizio si trovavano a vivere proponendo, alla fine, l’ipotesi dell’invenzione delle lettere da parte di Mosè (o, meglio, ricevute da Mosè in dono da Dio). Un confronto con il testo biblico, però, conferma l’ipotesi della scrittura ebraica ben prima dell’età mosaica, addirittura in età antediluviana. “Si dovrebbe dunque (secondo questi testimoni) referire ad Adamo, nostro primo padre, l’invenzione delle lettere, le quali erano state usate dai suoi nepoti, essendo che prima erano state insegnate loro dal detto primo padre”.⁴¹³ Seguendo il naturale corso delle cose umane, queste lettere ebraiche si andarono via via modificando a secondo dell’uso dei vari popoli che le utilizzavano, in particolare quelli dell’Asia. La vicinanza geografica è infatti il primo elemento per la trasmissibilità della scrittura. Solo i popoli vicini a quello che aveva ricevuto la scrittura potevano avere accesso a questa: in particolare, solo i popoli vicini a Noè, approdato con l’arca in Armenia e sceso a Sud a seguito della secca del Diluvio, poterono avere una conoscenza di essa in era postdiluviana. L’evento traumatico del Diluvio – un particolare che non può non far pensare a Vico – è fondamentale per la diffusione della scrittura. La lontananza geografica, sia dall’Armenia che dal circolo dei commerci che iniziò in epoca successiva, è il motivo per cui molti popoli – come “di questi che si ritrovano oggi molti”, Messicani e abitanti del Capo di Buona Speranza, “scoperti per la navigazione dai Portoghesi”⁴¹⁴ in primo luogo – non abbiano mai avuto coscienza della scrittura. Queste popolazioni, tra cui rientrano i Messicani ma anche, e soprattutto, gli Etiopi, utilizzavano un altro tipo di scrittura, quella per figure.

Il rapporto tra rappresentante e rappresentato, in questa scrittura, era di uno a uno, ovvero una perfetta corrispondenza tra referente e segno grafico: “e si come questo modo di scrivere era rozzo e semplice, così ancora l’interpretazione era facilissima, dinotando ciascuna figura ciò che essa rappresentava”.⁴¹⁵ Questa maniera di scrivere, poco economica e impossibilitata a figurare il concettuale, era pertanto

⁴¹¹ Ivi, p. 105

⁴¹² *Ibidem*

⁴¹³ Ivi, p. 109

⁴¹⁴ Ivi, pp. 110-111

⁴¹⁵ *Ibidem*

imperfetta e non permetteva uno sviluppo della civiltà, pur restando evidente che la scrittura per figure rimaneva il naturale (e non divino) modo di esprimersi.

A questo punto, l'analisi di Mercati ritorna in terra egiziana. Gli egiziani non compaiono fra i popoli non aventi mai avuto l'accesso alla scrittura, perché la posizione geografica dell'Egitto permise ai discendenti di Noè di abitare quelle zone e, di conseguenza, di portare la scrittura in quelle terre: “non è da dubitare che gli Egizi siano stati dei primi che, dopo il diluvio, abbiano avuto la vera e perfetta maniera di scrivere”.⁴¹⁶ Da dove viene, allora, l'utilizzo dei geroglifici figurati?

La motivazione che dà Mercati è molto simile a quella che, nella *Scienza Nuova*, si era data in relazione alla successione fra la prima e la seconda età della storia umana, ossia una ragione di tipo politico, di rapporti di forza. Avanzando sempre più la conoscenza delle scienze e delle arti, i sacerdoti egiziani decisero infatti di utilizzare un sistema criptato per evitare che la conoscenza di queste scienze (che legittimavano il potere che essi esercitavano) venisse diffusa tra il popolo. Infine “deliberarono adunque che fosse necessario di ritrovare una nuova maniera di scrivere, l'interpretazione della quale fosse difficilissima, e tale maniera era (come si è detto) lontana dall'opinione del volgo, et era con figure per lo più delle cose naturali et ancora di alcune artificiali, sì come era la maniera degli Etiopi”.⁴¹⁷ In questo modo viene sanata la fallacia citata da Diodoro Siculo degli Egiziani come coloni degli Etiopi.

Il mito dei geroglifici, secondo Mercati, viene pertanto ricondotto sotto un'ottica umana e convenzionale: le lettere sacre sono un difficile e complesso linguaggio cifrato, ma questo non ha origini divine né, tantomeno, non permette la visione delle essenze e dell'essere divino nel suo stadio intellettuale come affermavano i neoplatonici rinascimentali. La tesi di Mercati riduce pertanto la difficoltà delle lettere egiziane a una conseguenza storica, quella della preoccupazione della classe governante di restare in controllo della scienza. Come in Vico – e come ricerche egittologiche dimostrano – questo passaggio è conforme ai fatti. Chiarita l'origine dei geroglifici, Mercati procede nella presentazione di altre fonti, tra cui spicca Clemente Alessandrino.⁴¹⁸

Secondo lo scrittore ellenista, gli Egizi avevano tre modi di utilizzare la scrittura, la maniera epistolografica (scrittura con lettere), quella sacerdotale (scrittura utilizzata dagli ierogrammatisti, ovvero gli scrittori di cose sacre) e quella ieroglifica (scrittura scolpita su pietra). All'interno di questa scrittura Clemente Alessandrino divide ulteriori due categorie: la scrittura geroglifica può essere infatti curioglifica (“cioè che parlava propriamente”) o simbolica (“cioè la quale s'intendeva per alcuni segni”).⁴¹⁹ A questa divisione se ne aggiunge successivamente un'altra, ancora più dettagliata:

⁴¹⁶ Ivi, p. 113

⁴¹⁷ Ivi, p. 114

⁴¹⁸ CLEMENTE ALESSANDRINO, *Gli Stromati. Note di vera filosofia*, cit., V, 4, 19-21, pp. 558-560

⁴¹⁹ MICHELE MERCATI, *Degli obelischi di Roma*, cit., p. 116

Una delle quali parlava propriamente per i segni, come quando per un circolo d'intendeva il sole, e per un semicircolo la luna. La seconda parlava (come dicono i Greci) *tropice*, cioè transferiva l'intendimento delle figure ad una certa convenienza che dimostravano. La terza parlava tutta allegoricamente, cioè al rovescio, prendendo l'intendimento per enigmi diversissimo dalle figure, e in tal maniera scolpendosi le figure de' serpenti, s'intendevano i corpi celesti, secondo l'obliquo riferimento che fanno.⁴²⁰

Si hanno pertanto varie partizioni all'interno della scrittura geroglifica, non sempre chiaramente distinguibili. Se infatti la scrittura epistolica è ben riconoscibile, la differenza tra scrittura scolpita e scrittura sacra non lo è se non per un fattore di contenuto (la scrittura sacra parla delle cose sacre). Tuttavia, negli esempi riportati da Mercati per parlare dell'ultima specie della scrittura simbolica, la maniera "allegorica", lo scrittore afferma che lo scarabeo indicava il sole, ovvero la maggior divinità egizia. Inoltre, non è ben chiara la distinzione tra il geroglifico curiologico e quello simbolico di prima specie. Si crea, pertanto, una sovrapposizione fra i vari livelli di scrittura che Mercati, a ragione, definisce "viziosa",⁴²¹ anche perché non porta nessun esempio della scrittura del secondo tipo, quella sacerdotale. Resta fuori dall'analisi, inoltre, la scrittura degli Etiopi, ovvero la scrittura non simbolica e non allegorica, ma soltanto quella ideogrammatica in cui i rapporti sono dati per una somiglianza iconica. Questa non può essere, nella terminologia di Clemente Alessandrino, la prima specie della lingua simbolica, perché essa, altrimenti, non potrebbe essere, tautegoricamente, "simbolica".

Erodoto e Diodoro Siculo vengono ancora citati per appianare queste differenze: secondo loro, infatti, non esiste alcuna scrittura sacerdotale, limitando le tipologie scritte egiziane a due. Mercati allora procede all'equiparazione della scrittura sacerdotale con la seconda tipologia della scrittura simbolica, quella che "parlava *tropice*". A questa equiparazione segue una successiva ristrutturazione del quadro della lingua egiziana, che ricapitola e riannoda le varie teorie delle fonti citate in precedenza.

Esiste quindi una scrittura demotica, divisa in lettere comuni (quelle usate nei commerci di tutti i giorni) e in lettere sacerdotali. Queste erano usate nei sacri uffici e, benché leggibili dal popolo, non erano comprensibili per due motivi: l'inserimento di parole apparentemente inesistenti nel linguaggio volgare; il fatto che essi raccontassero favole che erano allegorie dall'inizio alla fine, e che richiedevano dunque un'iniziazione. Questi erano i due modi che permettevano, all'interno della distinzione operata da Clemente Alessandrino, di interpretare una seconda modalità di scrittura, quella sacerdotale. La scrittura sacerdotale e quella geroglifica erano unite dal fatto di parlare *per figuram*, in senso metaforico la prima e in senso letterale la seconda. Questo velame figurato viene riproposto nella scrittura geroglifica: la prima modalità non aggiungeva la figurazione metaforica alle figure geroglifiche (il disegno di un cerchio rappresentava il sole), mentre la simbolica "si occultava sotto

⁴²⁰ *Ibidem*

⁴²¹ *Ibidem*

due coperte”.⁴²² La distinzione tra scrittura simbolica e curiologica, dunque, si risolve grazie a questa differenza di prospettiva, a questa lettura figurata di primo o di secondo livello. La scrittura geroglifica simbolica invece ha tre distinzioni al suo interno, delle quali la prima è corrispondente alla scrittura curiologica. La seconda modalità segue i principi della retorica, in particolare della metafora. Come visto nei paragrafi precedenti, nel tentativo di classificare in modo retorico i geroglifici di Orapollo, l'utilizzo di una tipologia retorica ha il pregio di rendere evidente l'utilizzo di un simbolo rispetto ad un altro.

La terza specie, infine, è quella puramente geroglifica, in cui il significato è coperto da un velo iniziato e dunque non ricavabile se non per trasmissione diretta della chiave decifrante il codice criptato. Questa può essere scritta per figure semplici o composte. Le figure semplici, come dice il nome, non hanno alcun attributo e sono invece la raffigurazione dell'oggetto rappresentato. Queste figure semplici sono la chiave per comprendere il linguaggio delle popolazioni che non hanno avuto accesso alla scrittura e che non hanno così potuto concepire significati complessi. Essi, infatti, hanno dovuto utilizzare questo tipo di geroglifici dalla significazione impropria per significare concetti non mimetici la realtà, con il risultato di non poter esplicitare in alcuna maniera il vero significato del geroglifico. Mercati riporta qui un esempio importante, che troverà in Vico la sua massima espressione, quello di Idantura:

Non potendo essi rappresentare ogni cosa per la propria figura loro, furono costretti a ritrovare e mettere in uso simili figure improprie, quantunque cagionassero molte volte un segno ambiguo [...]. Essendo Dario, re di Persia, co'l suo essercito passato il fiume Danubio, gli furono mandate da Idantura, re degli Sciti, invece di una scrittura queste figure: di un topo, di una rana, di un uccello, d'un dardo e d'un aratro [...] E così l'interpretazione di queste figure rimase dubbia tra gli Persiani.⁴²³

Infine, i geroglifici allegorici possono essere composti da più figure (la categoria dei “sintagmi di geroglifici” sopra proposta), interpretabili sia leggendo in maniera consequenziale la somma dei geroglifici, sia prendendo la composizione come una figura unica dal significato singolo, sia utilizzando entrambe le interpretazioni allo stesso tempo. Mercati, in questo modo, riesce a convogliare le varie tradizioni sui geroglifici in una visione conciliante anche nei rispetti dell'autorità ecclesiastica. Il testo del Mercati, nella sua digressione sulla scrittura geroglifica, si dimostra pertanto come una finestra sullo stato di avanzamento del pensiero sui geroglifici, da simboli mistici a simboli storicizzati con una forte valenza linguistico-comunicativa.

Quanto scritto da Mercati nel suo trattato può essere interpretato, vista anche l'utilizzazione di fonti classiche largamente in uso in tutto il Cinquecento, di una nuova modalità di comprensione del tema dei geroglifici. La necessità di storicizzazione che guida il Mercati porta a comprendere come, dietro

⁴²² Ivi, p. 120

⁴²³ Ivi, p. 126

il mito dei geroglifici, non fossero rintracciabili rivelazioni mistiche o sovranaturali, quanto una serie di cause storiche, politiche e fisiche. Il linguaggio figurale dei geroglifici viene infatti riportato al livello di comunicazione primitiva, che solo in momenti successivi della storia viene a rivestirsi di particolari valenze misteriche. *Gli obelischi di Roma*, come si è potuto notare, affidano inoltre al Trimegisto non l'invenzione dei geroglifici, ma quella delle lettere volgari. Questo passaggio – e la successiva complicazione di questa ipotesi con la proposta di un'origine divina della scrittura *tout court* – implica un ridimensionamento della figura di Ermete, la quale subirà nel giro di pochi anni, in ambito protestante, una definitiva smentita. È ancora Frances Yates a indicare la cronologia di questo evento, indicando la fine dell'Ermete rinascimentale nel 1614.

Quest'anno indica la pubblicazione, incompleta per via della morte dell'autore, del *De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes XVI* di Isaac Casaubon,⁴²⁴ opera scritta per demistificare l'opera di Cesare Baronio comparsa fra il 1588 e il 1607, gli *Annales ecclesiastici*, che fornivano una confutazione dell'interpretazione protestante della storia della Chiesa. Casaubon, considerato spesso l'uomo più dotto d'Europa, esperto in tutti i campi, iniziò il lavoro di demistificazione del testo di Baronio nel 1610, quando fu invitato in Inghilterra alla corte di Giacomo I. Il legame tra il nome di Casaubon e la sapienza ermetica e geroglifica viene a crearsi all'altezza della confutazione del primo libro degli *Annales* di Baronio, in cui l'autore ripercorre le profezie dell'avvento del Cristo riprendendo Lattanzio e ripetendo ancora la nota serie di profeti, tra cui fa la sua comparsa Ermete. In questo passaggio, utilizzando a fondo tutti gli strumenti della filologia che il Rinascimento aveva messo a punto, il Casaubon compie un'operazione filologicamente ammirabile, mostrando punto per punto come gli scritti ermetici non fossero altro che invenzioni del primo cristianesimo per facilitare la conversione dei pagani. Il nome di Ermete non compare, secondo Casaubon, negli autori pagani; quando lo fa negli scritti ermetici, questi non rispettano i tratti linguistici e stilistici del tempo antico cui sono attribuiti ma, semmai, quelli del secondo o terzo secolo dopo Cristo. Unito al fatto che dell'*Asclepius* non esistesse una versione greca, anche il *Pimander* e gli altri scritti vengono a mano a mano ridotti allo stato di raccolte di frammenti platonici e biblici mirati a conciliare esigenze pagane e cristiane. L'effetto dirompente di queste scoperte, e del coraggio della loro enunciazione, è lodato da Yates in un passaggio molto efficace:

Nessuno parla di «era precasauboniana» o di «era postcasauboniana», eppure la datazione, fatta da Isaac Casaubon nel 1614, degli scritti ermetici come opera non di un antichissimo sacerdote egiziano ma di epoca postcristiana, è uno spartiacque che separa il Rinascimento dal mondo moderno. Tale datazione demolì in un sol colpo la costruzione del neoplatonismo rinascimentale con alla base il culto per i *prisci theologi*, il principale dei quali era Ermete Trimegisto. Essa demolì completamente la posizione del mago e della magia rinascimentali con il relativo fondamento ermetico-cabalistico, basato sull'antica filosofia e sull'antico cabalismo «egiziano». Essa demolì persino il movimento ermetico cristiano non magico del XVI secolo. Essa demolì la posizione di un ermetico estremista, quale era stato Giordano Bruno, i cui presupposti di un ritorno

⁴²⁴ ISAAC CASAUBON, *De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes XVI*, Ex Office Nortoniana, apud J. Billium, 1614

ad una migliore filosofia e ad una migliore religione magica «egiziane», pregiudaiche e precristiane, furono fatti completamente saltare dalla scoperta che gli scritti del santo e antico egiziano dovevano essere datati non solo molto dopo Mosè ma anche molto dopo Cristo. Essa demolì, inoltre, alla base tutti i tentativi di costruire una teologia naturale sull'ermetismo, come quello in cui Campanella aveva riposto le sue speranze.⁴²⁵

Anche se gli effetti della demistificazione di Ermete, nascosti fra le pagine di quella di Baronio, non furono immediati,⁴²⁶ la data del 1614 è fondamentale per storicizzare un momento che, come visto anche nell'analisi del testo del Mercati, aveva già da tempo una forte connotazione climaterica riguardo la concezione del rapporto tra passato e presente e l'eventuale comunicabilità tra le due epoche. L'«incidente semiotico» di cui Eco ha raccontato le dinamiche stava venendo riportato sotto un principio di razionalità, e con esso anche il linguaggio dei geroglifici subì un ridimensionamento essenziale. Sempre in area inglese, e negli stessi anni della demistificazione casauboniana, la figura di Francis Bacon (quanto mai cara al Vico e considerato dal napoletano uno dei suoi quattro autori insieme a Platone, Tacito e Grozio) compì ulteriori passi avanti nella concezione di un linguaggio geroglifico slegato da istanze sapienziali.

Il passaggio del mito dei geroglifici da un terreno sapienziale a uno di una prodromica scienza del linguaggio e dei segni, pur nella sua non immediata risoluzione in questi termini, vede Bacon ricoprire un ruolo fondamentale. In particolare, questo passaggio è preparato dal concetto di favola, intesa come il velo allegorico che copre un evento storico, proposto da Bacon del *De sapientia veterum* del 1609. I miti, infatti, non sono favole fantastiche inventate per occultare i misteri di un'antica sapienza, ma delle narrazioni che, per via di una primitività del linguaggio, non potevano venire espresse se non per metafore e tramite un linguaggio che, a posteriori, sarebbe stato riconosciuto come poetico. Con Bellini, «la funzione allegorica del mito è evidente: esso traduce in un linguaggio visivo ciò che le menti primitive possono cogliere solo sotto forma di favola, di pittura, di geroglifico».⁴²⁷

Questa visione del mito si lega infatti alle problematiche linguistiche sollevate nel *De dignitate et augmentis scientiarum* del 1623, in cui all'età della passione e della sensibilità viene fatto coincidere una comunicazione non verbale. Le parole, infatti, fanno parte di una comunicazione che richiede un alto livello di astrazione, nonché una capacità di utilizzare un linguaggio mediato. Il modello di riferimento per una modalità alternativa è dato, in Bacone, dagli ideogrammi cinesi, una scrittura fatta di «caratteri reali, che non esprimono né lettere né parole intere, ma cose o idee».⁴²⁸ I caratteri sono convenzionali, ma non esprimendo il suono della lettera ma il significato della cosa o del concetto raggiungono un livello di comunicabilità maggiore. Bacon indica poi dei caratteri che, invece, non

⁴²⁵ FRANCES A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, cit., p. 429

⁴²⁶ JAN ASSMAN, *Mosè l'egizio*, Milano, Adelphi, 2000, p. 130

⁴²⁷ MANUELE BELLINI, *L'enigma dei geroglifici*, cit., p. 92

⁴²⁸ FRANCESCO BACONE, *La dignità e il progresso del sapere divino e umano*, in IDEM, *Scritti filosofici*, a cura di Paolo Rossi, Torino, UTET, 1975, p. 270

sono convenzionali, e che hanno dunque un rapporto di continuità con la cosa rappresentata (*ex congruo*), ovvero i geroglifici egiziani.

Questi vengono paragonati, per la loro durata, a dei gesti perpetuati nel supporto in cui sono stati incisi: “I gesti sono come geroglifici transitori, e stanno ai geroglifici come le parole dette stanno alle parole scritte”.⁴²⁹ Il gesto è un’azione che è legata al significato espresso per qualche legame corporeo, per sensazioni affettive e appartenenti a uno stadio pre-logico dell’espressione. Essendo connaturate ad ogni uomo, che è tale per avere un corpo e per sentire sensazione con esso, i geroglifici si allineano alle posizioni di una lingua universale, arrivando a conclusioni simili a quelle di Hermann Hugo nel suo *De origine scribendi* (1617) e preparando il terreno per le opere di Dalgarno (*Ars Signorum*, 1661) e di Wilkins (*An essay Towards a Real Character and a Philosophical Language*, 1668).

In ambito italiano, prima di questi due tentativi di concepire una lingua universale, un ex avvocato, stanco dello strepito del foro,⁴³⁰ aveva pubblicato un trattato sui gesti con l’obiettivo di proporre una muta eloquenza che rendesse possibile la comunicazione anche senza l’uso della parola. Aperta da un esergo dal decimo canto del *Purgatorio* (“Colui, che mai non vide cosa nuova / produsse esto visibile parlare, / novello a noi, perché qui non si trova”), l’opera di Giovanni Bonifacio denominata *l’Arte de’ Cenni*, edita a Vicenza nel 1616, si articola in due parti. La prima sezione, divisa in quarantanove capitoli, indica il significato legato al gesto del corpo, dalla testa ai vestimenti; la seconda invece, in ventuno capitoli, analizza il significato di particolari gesti in varie situazioni (nella politica, nella poetica, nella caccia, nelle occasioni oratorie). Questa curiosa opera, inserita nel contesto di demistificazione dei geroglifici sapienziali, si pone in linea diretta con gli studi di Mercati, di Paleotti e dei primi studiosi delle lingue degli amerindi. Bonifacio, infatti, introducendo la sua opera, divide in quattro tipi di linguaggio la comunicazione umana:

I concetti de gli animi nostri in quattro maniere si possono esprimere; con i cenni, co’l parlare, con lo scrivere e con i simboli. Del parlare e dello scrivere molti valent’huomini hanno accuratamente trattato, e insegnato come in tutte le favelle potiamo rettamente e ornatamente con la lingua e con la penna farci intendere.

⁴²⁹ Ivi, pp. 270-271

⁴³⁰ “Havendo io gran parte della mia vita ne gli strepiti forensi travagliato, hora Avvocato cause civili e criminali trattando e hora Giudice l’altrui controversie e querele terminando, del parlare e dell’udire tanto più satio, e stanco, quanto il mio genio è stato sempre a queste attioni strepitose meno accomodato, tal’hora in me stesso raccolto, per mitigare alquanto questa acerbità dell’animo mio, imitando quell’infermo che ardendo di desiderio di bere, non essendogli ciò permesso, con l’imaginatione d’acque freschissime e di saporotissimi vini cercando d’ingannar se stesso, procura al meglio che può, d’alleviare il suo dolore; quando alcun poco di tempo alle confusioni del foro io poteva sottrarre, andava la dolcezza d’un virtuoso silentio contemplando e ogni odiodo cianciume e garralità abhorrendo, per opportuno medicamento di questa noia, mi diedi a scriver quest’opera della muta eloquenza” (GIOVANNI BONIFACIO, *L’arte de’ cenni*, in Vicenza, presso Francesco Grossi, 1616, p. 2). Esiste anche una moderna edizione del testo: GIOVANNI BONIFACIO, *L’arte de’ cenni*, a cura di Silvia Gazzola, Ponzano Veneto (TV), Zel Edizioni, 2018. Le citazioni, comunque, sono da riferirsi all’edizione seicentesca

De' Simboli, con i quali l'huomo, celando i suoi pensieri al volgo, quelli eruditamente e misteriosamente scuopre a gli intendenti, è stato da alcuni scritto.⁴³¹

La comunicazione per simboli (di cui non viene chiarita la natura mediale, se iconici o verbali o altro), rivestita di un velo esoterico e sapienziale in questa introduzione, viene però a scontrarsi con la successiva affermazione riguardante i geroglifici. Essi, infatti, sono considerati dei simboli figurali, ossia degli ideogrammi. Anche se la tradizione ha loro associato una sapienza arcana, essi non sono altro che il primo e più semplice modo, insieme ai gesti, di comunicazione. Evidenziando la similarità con le pitture messicane e con le persone non istruite, Bonifacio conclude affermando che la comunicazione umana nasce con i cenni e con le figure, prima che con le parole e dei simboli mistici: “in che come cosa naturale in tutte le età essere avvenuto chiaramente si vede”.⁴³² La completa messa in disparte del significato sapienziale dei geroglifici avviene con una naturalezza impensabile qualche decennio prima. Bonifacio procede, a questo punto, a una ricognizione storica dell'importanza del gesto, ritenuto anch'esso in grado di significare – forse più del simbolo dipinto – il segreto religioso: “Ne i sacrifici e divini misteri è stato sempre adoperato, e quelli del vecchio testamento tutti erano pieni di misteriosi gesti e moltissime habbiamo nella nostra christiana religione, come nel capo della Metafisica particolarmente si dimostrerà”.⁴³³ Prima di iniziare la trattazione di una vera e propria grammatica gestuale, l'autore del trattato amplia la sua introduzione facendo riferimento alla possibilità del linguaggio gestuale di manifestarsi come un linguaggio universale. A differenza delle parole, infatti, i gesti sono una comunicazione che non varia da un popolo all'altro:

E veramente il nostro parlare è tanto vario e diverso e tante sorti di linguaggi si ritruovano al mondo che con grande incommodo spesse volte non intendiamo la favella de' nostri vicini, non che degli stranieri e de' lontano, è avvenuto perché tralasciando gli huomini questa visibile natural favella sono andati inventando vari artificiosi modi di favellare [...] bisogna necessariamente dire che sicome quella muta e gestuosa favella è naturale, così questa vocale sia artificiosa e per conseguenza quella molto più esser utile, nobile e dilettevole, che questa non è [...]. E tanto più tralasciando questa inestricabil confusione di parlari, dobbiamo abbracciar questa cognition de' cenni con la quale si forma una immutabil favella, che naturalmente è da tutte le genti egualmente intesa. Il che massimamente si scorge nella pittura, il cui artificio versando in rappresentar i gesti e i moti e per conseguenza gli affetti de gli huomini è perciò da tutte le genti con diletto egualmente intesa.⁴³⁴

Il linguaggio dei cenni, allora, può essere considerato una via per una comunicazione universalmente riconoscibile. Il trattato, però, si snoda in una lunga e complessa lista di vari cenni, mostrandosi (come prevedibile) un sistema poco economico, così come era stato considerato non economico quello dei geroglifici. Le molteplici citazioni classiche (specie nella seconda parte dell'opera) danno conto di un tentativo universalistico da parte di Bonifacio, un tentativo che sarà, un secolo più avanti, ripreso e ricodificato dal pensiero vichiano. In particolare, compaiono alcuni esempi che, ricontestualizzati

⁴³¹ Ivi, p. 3

⁴³² *Ibidem*

⁴³³ Ivi, p. 9

⁴³⁴ Ivi, pp. 11-12

da Vico, saranno alla base della sua concezione del geroglifico. Nel capitolo ottavo della seconda parte si legge infatti di Tarquinio il Superbo:

Sesto, figliuolo di Tarquinio superbo, mandò un messo a Roma a suo padre, per intender che cosa egli doveva far de' Gabini, la cui città con fraude aveva ottenuta; dice Livio *patrem non voce, sed signo respondisse*. Perciò che fingendosi pensoso e irresoluto, camminando per lo giardino e con una bacchetta troncando la sommità de' più alti papaveri, senza dar altra risposta al messo, la cui fede havea dubbiosa, lo licenziò. Il che havendo egli al figliuolo riferito, inteso il cenno paterno, fece troncare le teste a' primarij Gabini.⁴³⁵

Se l'opera di Bonifacio non ha un gran seguito (non ci sono altre edizioni oltre quella del 1616), il tema dei gesti in correlazione ai geroglifici resterà perpetuo nella letteratura sul genere e ben oltre il Seicento. È infatti il Settecento il secolo che porta a compimento le direttive che si sono brevemente accennate poco sopra, e che riceve i frutti delle ricerche secentesche. Il tema del linguaggio universale fatto di gesti e di immagini, sempre più approfondito, venne a svilupparsi in contemporanea alle ricerche filologiche mirate alla demistificazione dell'ermetismo. Oltre a Casubon, infatti, altri autori come Hermann Conring (*De hermetica Aegyptiorum paracelsiorum medicina*, 1648), Bianchini (*Istoria universale provata con monumenti e figurata con simboli degli antichi*, 1697) e infine Mountfaçon (*L'antiquité expliquée et représentée en figure*, 1724) avevano continuato a dimostrare la fallacia filologica del *Corpus Hermeticum*. Il 1744, in particolare, si afferma come un anno particolarmente importante per lo sviluppo della tematica: negli stessi mesi furono infatti pubblicate l'ultima edizione della *Scienza Nuova* e la traduzione francese della monumentale opera di William Warburton, *The Divine Legation of Moses demonstrated* (1738-1741),⁴³⁶ sintomaticamente intitolata *Essai sur les hiéroglyphiques égyptiens*. La coincidenza è sicuramente causale (non si hanno infatti notizie di un influsso di Vico su Warburton e viceversa),⁴³⁷ ma dimostra un singolare fermento degli studi sulla nuova interpretazione dei geroglifici e della sottrazione di questi all'ambito ermetico. *The Divine Legation of Moses* è una coraggiosa opera in cui Warburton risponde alle accuse dei deisti sulla mancanza, nei testi giudaici, di un riferimento all'aldilà. Nella mole di questo libro, diviso in due tomi e raggiungendo la fama grazie ad alcuni excerpta, un ruolo particolare è svolto dai geroglifici, che occupano tutto un capitolo del secondo tomo.⁴³⁸ Il tema è introdotto da Warburton per provare l'antica origine degli Egiziani, con la dovuta premessa che un tema così complesso e su cui tante opinioni sono state emesse ha bisogno di una netta riorganizzazione:

Ma, per trattare con precisione questo argomento, sarà necessario rintracciare l'originario scrittura geroglifica: compito reso estremamente difficile da un errore generale circa il suo *uso* primitivo. L'errore cui mi riferisco

⁴³⁵ Ivi, p. 580

⁴³⁶ WILLIAM WARBURTON, *The Divine Legation of Moses*, London, Fletcher Gills, 1744.

⁴³⁷ Questa ipotesi è stata più volte vagliata e rifiutata da PAOLO ROSSI, *Le sterminate antichità*, cit., pp. 333-347.

⁴³⁸ WILLIAM WARBURTON, *The Divine Legation of Moses*, cit., vol. 2, pp. 66-210. Un'edizione italiana del volume, che verrà utilizzata per le seguenti citazioni, è WILLIAM WARBURTON, *Linguaggio e civiltà. Saggio sulla scrittura degli egizi*, a cura di Antonio Verri, Ravenna, Longo, 1986

è dato dalla tesi secondo cui i geroglifici furono inventati dai sacerdoti egiziani al fine di occultare la loro sapienza al volgo: un errore che ha avvolto questa parte della cultura antica in un'oscurità impenetrabile.⁴³⁹

L'errore viene esplicitato non partendo, come nel secolo precedente, da una dimostrazione filologica, bensì da una prospettiva antropologica e pragmatica. Warburton, infatti, inizia la sua disanima partendo dall'assunto che comunicare per figure, oltre che essere garanzia di permanenza dell'espressione, è anche più semplice e naturale. Per designare un'idea, il modo più semplice è quello di disegnare la forma della stessa. Warburton, in questo caso, si riferisce alla Pittura per indicare questo fatto. La dimostrazione dell'origine rozza di questa modalità comunicativa passa per il testo di Joseph Acosta sulle pitture dei messicani; come già in Mercati e contemporaneamente in Vico, l'apporto delle conoscenze sugli amerindi è fondamentale per la conferma dell'ipotesi figurale del linguaggio. Il teologo inglese, stabilito il punto di partenza con le Pitture dei Messicani, crea una progressione verso l'utilizzo delle lettere che passa per i geroglifici egiziani e termina con le pitture ideogrammatiche dei cinesi. I geroglifici sono considerati da Warburton come pitture che tentano di aggirare il problema dell'impossibilità del primo linguaggio di scolpire o dipingere tutto. La mancata economicità di queste viene risolta, dalla parte opposta dello spettro delle possibilità, con gli ideogrammi, ovvero con la possibilità di abbreviare in un carattere solo un concetto che avrebbe richiesto molte pitture.

L'abbreviazione può essere di tre tipi, di grado e intensità crescente e progressiva. La prima fu quella di *"considerare l'aspetto principale dell'oggetto per esprimere il tutto"*,⁴⁴⁰ ovvero, come nel trattato di Orapollo (che Warburton cita a più riprese), si può rappresentare un assedio con una scala. La seconda modalità *"fu di porre lo strumento della cosa, fosse esso reale o metaforico, in luogo della cosa stessa"*,⁴⁴¹ ovvero rappresentando l'Onniscienza di Dio con un occhio. Il terzo metodo, infine, *"fu di porre una cosa al posto o in rappresentanza di un'altra, dove una caratteristica di somiglianza o analogia, poteva essere ricavata dall'osservazione della natura o dalle superstizioni tradizionali"*.⁴⁴² I principi di organizzazione che Warburton esplica sono, evidentemente, di natura retorica. Il primo modo si articola intorno alle strutture della sineddoche, il secondo su quelle della metonimia e il terzo su quelle della metafora. A differenza dei geroglifici egiziani, gli ideogrammi cinesi non abbreviano le pitture, ma direttamente le schematizzazioni di queste, in un modo tale da approssimare (almeno a livello visivo) le lettere alfabetiche.

Secondo Warburton, il passaggio da ideogramma a lettera avvenne in Egitto, e fu poi portato in Grecia con la mediazione dei Fenici. Considerate queste variazioni nello spettro della scrittura, Warburton

⁴³⁹ Ivi, p. 67

⁴⁴⁰ Ivi, p. 68

⁴⁴¹ Ivi, p. 69

⁴⁴² *Ibidem*

conclude affermando la naturalezza della scrittura per immagini: questa coincidente emersione della scrittura per immagini in popoli distantissimi fra di loro “si deve reputare come la voce uniforme della Natura che parla alle rozze concezioni dell’Umanità”.⁴⁴³ I tre tipi di linguaggi vengono infine correlati a tre corrispettivi modalità di discorso; le pitture corrispondono al linguaggio dei gesti (di cui sono, in qualche modo, la rappresentazione durabile), i geroglifici alle favole o agli apologhi e, infine, il parlare metaforico corrisponde ai caratteri cinesi. Da notare, in ottica vichiana, la citazione della storia di Idantura per quanto riguarda la prima forma di linguaggio:

Vi è, nella storia antica, un caso notevole che partecipa parimenti della natura della *parola per atti e della scrittura pittorica*, tanto che possiamo ben considerarlo l’anello di congiunzione fra queste due forme di espressione e la prova della loro strettissima relazione. [...] Dovendo questo messaggio sostituire in tal modo tanto la *parola* quanto la *scrittura*, il suo significato era espresso da una composizione di *azione e pittura*.⁴⁴⁴

Chiarito questo punto, il saggio di Warburton torna sul tema dei geroglifici propriamente detti. Resa evidente l’impossibilità dell’invenzione del geroglifico da parte degli Egizi, e riconosciuta l’effettivo uso di questi da parte di quel popolo, Warburton procede con una esplicazione dei tipi di scrittura utilizzata dagli Egiziani, utilizzando come fonti Porfirio e Clemente Alessandrino (che già Mercati aveva citato nella sua opera sugli obelischi). Esistono quattro tipi di scrittura, due utilizzando segni grafici per indicare cose, due che utilizzano lettere per indicare suoni. Questi ultimi sono definiti dal teologo “epistolico” e “ierogrammatico”, differenziati dal contesto di utilizzo (commerciale il primo, sacro il secondo). I primi due metodi di scrittura sono invece il “geroglifico” e il “simbolico”. Il primo si divide in “curiologico” e in “tropico”; il secondo in “tropico” e in “allegorico”. Questi due linguaggi andavano sotto il nome di geroglifici, di cui il primo è indicato come geroglifico *proprio*.

Questo schema nasce dalla combinazione del testo di Porfirio e di quello di Clemente Alessandrino. Porfirio, infatti, aveva parlato di tre tipi di scrittura, l’epistolica, la geroglifica e la simbolica. Warburton nota come, per epistolico, Porfirio indichi la scrittura per lettere, senza distinguere tra epistolica in senso stretto e ierogrammatica. Clemente Alessandrino, invece, propone la classificazione in epistolico, sacerdotale e geroglifico, struttura che, come Mercati, anche Warburton critica. Il teologo ellenista infatti utilizza i termini “sacerdotale” ed “epistolico” per indicare la scrittura per lettere, esplicitando una divisione che era implicita in Porfirio. Per quanto riguarda la scrittura geroglifica (divisa in curiologia, tropica e allegorica) anche Warburton nota il contrasto fra l’essenza non simbolica del geroglifico curiologico e la sua definizione di simbolo. A questo punto, Warburton allarga la definizione di geroglifico per Clemente Alessandrino per risolvere l’impasso terminologico: “Perciò pensiamo che Clemente avrebbe dovuto dire che i geroglifici erano scritti in

⁴⁴³ Ivi, p. 71

⁴⁴⁴ Ivi, pp. 73-74

maniera *curiologica* e *simbolica*: che i geroglifici *curiologici* erano per *imitazione*, quelle *simbolici* per *inversione*; che vi erano due tipi di *inversione*: *tropica* e *allegorica*".⁴⁴⁵

L'ultimo passaggio di questa complessa (e lenta) trattazione è la spiegazione dell'origine del mito dei geroglifici come linguaggio occulto. Warburton procede in ordine cronologico. Dapprima gli Egizi utilizzarono la semplice pittura per esprimersi (come testimoniano i geroglifici orapolliani); in un secondo momento inventarono i geroglifici propriamente detti, utilizzando prima quello curiologico e poi quello tropico. Se infatti all'inizio rappresentarono la Luna con un semicerchio, successivamente la rappresentarono come un cinocefalo, animale che svolgeva la sua vita in accordo alle fasi lunari. A differenza di Mercati, Warburton porta avanti la tesi dell'impiego di questi geroglifici per le iscrizioni pubbliche e per quelle sugli obelischi.

La spiegazione del mito dell'occultamento dei geroglifici, giunta a questo punto, passa per una motivazione di tipo "politico", ovvero con la chiusura delle caste sacerdotali egiziane. Dietro al simbolo tropico (che "venivano formati adoperando le più sconosciute proprietà delle cose" e che spesso venivano ad avere gli stessi significati dei geroglifici tropici)⁴⁴⁶ e ai simboli allegorici (ovvero delle combinazioni di simboli tropici) non vi era altro che un conflitto per il potere e per la conservazione dello stesso. Una dinamica identica guida lo sviluppo della scrittura tramite lettere; l'alfabeto ierogrammatico altro non era che una codificazione criptata dello stesso alfabeto utilizzato per altri usi. Per Warburton, la grande misteriosità del geroglifico mistico si risolve in occultismo terminologico. Con una sentenza definitiva sul mito ermetico e su quello dei geroglifici, Warburton segna il passaggio a un altro tipo di visione, in cui la *caligo* del velame simbolico si risolve in una *logica* sempre più chiara:

Essi tennero per certo che il *geroglifico*, come il *simbolo*, fosse una rappresentazione *misteriosa* e, ancor peggio, una rappresentazione di *nozioni speculative* di filosofia e teologia: laddove esso era usato solo in scritti pubblici e aperti per registrare la politica e la storia civile. Questi errori hanno impantanato tutto l'argomento in una confusione infinita.⁴⁴⁷

⁴⁴⁵ Ivi, p. 79

⁴⁴⁶ Ivi, p. 83

⁴⁴⁷ Ivi, p. 85

2. Gli emblemi

All'interno del clivaggio tra immagine e parola nel Cinquecento e nel Seicento, clivaggio che arriverà a metà Settecento a essere il centro delle riflessioni vichiane sulla natura del linguaggio primitivo e sulle sue relazioni con le strutture antropologiche dell'umanità, un ruolo capitale è rivestito dagli emblemi. Anche se nelle riflessioni di Vico l'emblema non trova nessuna occorrenza (almeno a livello di enunciazione terminologica), molte delle teorie del filosofo napoletano attorno al rapporto tra immagini e parole, tra linguaggio iconico e linguaggio verbale, tra segno e senso, passano per il canale di questa forma "iconotestuale" prettamente rinascimentale. Estesa anche nel barocco, essa viene progressivamente accantonata fra fine Seicento e Settecento e ridotta, nelle parole (ironiche) del Praz nel suo studio capitale sugli emblemi, a un "van[o] passatemp[o] di cervelli oziosi".⁴⁴⁸ L'emblema, fin dalle sue origini, ricopre infatti un'importanza capitale nella configurazione della cultura rinascimentale, operando in particolar modo sull'asse della ri-funzionalizzazione degli immaginari classico e medievale e dell'iconografia che ad essi si legava. Gli emblemi possono essere definibili, utilizzando una formula di supporto presa in prestito da Schopenhauer, "dei disegni allegorici semplici, accompagnati da un motto esplicativo, e destinati ad insegnare in forma intuitiva una verità morale. Il dato si risolve sempre in un concetto che si cerca di rendere intuitivo mediante una immagine".⁴⁴⁹ La particolare giunzione di immagine e parola che costituisce l'emblema è infatti il punto d'avvio di una strutturazione culturale che ruota attorno ai concetti di riuso, di associazione e di attualizzazione di una cerchia ristretta e cortigiana, e che finisce per porsi come motivo espressivo privilegiato per l'intera cultura rinascimentale, italiana ed europea, diventando così "a peephole into the cultural assumption of the period".⁴⁵⁰

Più dei geroglifici, gli emblemi riescono a farsi veicolo di un codice e di un immaginario condiviso. Il loro uso viene ben presto ad esondare dalla cerchia degli eruditi e dei possessori di una cultura classica e manifestandosi come un'espressione di un sentimento epocale. L'emblematica viene messa a punto come il codice perfetto della scienza del segno che l'umanesimo rinascimentale aveva messo al centro della ristrutturazione culturale che stavano operando.⁴⁵¹ A questo fattore, di natura filologica, si aggiunge il particolare interesse per la strutturazione epistemologica e gnoseologica dello statuto dell'immagine in relazione al testo. È infatti il dialogo tra l'immagine e la parola che, nell'emblema,

⁴⁴⁸ MARIO PRAZ, *Studi sul concettismo. Emblema, impresa, epigramma, concetto*, Milano, Abscondita, 2014 (che traduce IDEM, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, London, Warburg Institute of the University of London, 1946) p. 13

⁴⁴⁹ Ivi, p. 16

⁴⁵⁰ JOHN MANNING, *The Emblem*, cit., p. 9

⁴⁵¹ ANNE-ELISABETH SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique*, cit., p. 15

viene a ricoprire la quasi totalità della dinamica ermeneutica necessaria a comprendere questa forma iconotestuale. La particolare storia editoriale del primo libro del genere emblematico può essere un punto di vista interessante, *in medias res*, per comprendere il posizionamento di questa forma all'interno dello spettro semiotico che porta dall'immagine al testo, dal simbolo alla parola che lo esplica. Questa porta d'ingresso privilegiata permette anche di posizionare l'emblema in un punto preciso di quella che Spica ha chiamato la crisi del segno in era umanistica e rinascimentale, e la brevissima sinossi che si farà della storia di questa forma iconotestuale mirerà a evidenziare gli spostamenti e le rotture all'interno di questo campo durante il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, fungendo così da volano per le riflessioni vichiane sull'immagine e sulla parola verbale.

La nascita del genere emblematico, pur essendo legata alla temperie simbolica rinascimentale ruotante intorno al geroglifico, non si identifica però con una mistagogia esoterica dalle confuse ascendenze neoplatoniche. L'emblema, infatti, è da tutti i trattatisti di ogni epoca fatto risalire ad Andrea Alciato, una figura centrale della giurisprudenza del Cinquecento. Alciato, allievo a Bologna del traduttore del trattato orapolliano, Filippo Fasanini, è infatti l'autore di una raccolta di epigrammi intitolata *Emblemata* che, pubblicata nel 1531 senza l'autorizzazione dell'autore, ha il suo ipotesto in una lettera data 1522 dell'autore all'amico Francesco Calvo: "Durante questi Saturnali, compiacendo all'illustre Ambrogio Visconti, ho composto un libretto di epigrammi intitolato *Emblemata*, in ciascuno dei quali descrivo qualcosa, tale che significhi con eleganza qualche cosa tratto dalla storia naturale e dal mondo naturale, donde pittori, orefici, fonditori possano realizzare quel genere di oggetti che chiamiamo scudi e attacchiamo ai cappelli [...]".⁴⁵² Gli emblemi, dunque, sembrano nascere (come poi in seguito l'*Iconografia* del Ripa) come dei testi descrittivi oggetti, eventi, personaggi naturali o storici che potranno essere, a partire da questa descrizione, incisi su medaglie o sulle monete celebrative. La scelta del termine "emblema" (dal greco ἐμβάλλω, "tarsia, mosaico, ciò che si introduce in un'altra cosa") rimanda, nella sua ampia valenza semantica, all'idea alciatiana della creazione di oggetti decorativi a partire da queste poesie. Il dato testuale sembra infatti essere l'unico parametro utilizzabile per la comprensione degli emblemi, combacianti fin dall'inizio con la forma poetica dell'epigramma. Nella lettura di questa epistola, la componente scritta dell'emblema è in netta predominanza sull'immagine reale che viene, semmai, ad essere prodotta in un momento successivo al testo, in posizione dipendente e subordinata.

⁴⁵² ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2015, p. xv. Il testo latino originale è il seguente "His saturnalibus ut illustri Ambrosio Vicecomiti morem generem, libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex historia, vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet, unde pictores, aurifices, fusores, id genus conficere possint, qua escuta appellamus et petasis figimus [...]". Questa edizione moderna ristampa le originali ANDREA ALCIATI, *Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Emblematum liber*, Augustae Vindelicorum, per Heynricum Steynerum, 1531 e ANDREA ALCIATI, *Emblematum libellus, vigilanter rcognitus, & ab ipso iam autore locupletatus*, Parisiis, Excudebat Christianus Wechelius, 1534

Questo aspetto, che si oppone frontalmente alla forma definitiva che gli emblemi verranno ad avere a partire dalla prima edizione degli *Emblemata*, rivela l'ambigua posizione in cui gli epigrammi di Alciato si trovano all'interno del rapporto tra testo e immagine. Nella lettera del 1522, infatti, il fine del testo è quello della creazione di un'immagine, di una tessera di un mosaico, di cui il testo è il modello mentale, una riflessione che Alciato avrebbe continuato a intrattenere anche negli anni successivi. In una famosa opera giuridica sul commento del *Digestum*, il *De verborum significatione* del 1530, il raffronto tra immagini (e le immagini geroglifiche) e testo è ancor più evidente: "Le parole significano e le cose sono significate. Sebbene talora anche le cose significano, come i geroglifici in Orapollo e Cheremone; e su questo soggetto anch'io ho composto un libretto di poesia, intitolato *Emblemi*".⁴⁵³ Benassi ha sottolineato come il contesto dell'apparizione, nel testo, dell'opera di Alciato sia fondamentale per evitare fraintendimenti o sovrapposizioni troppo nette tra il testo alciatiano e la tradizione geroglifica. Il *De verborum significatione* è infatti un'opera in cui il giurista riflette sulle innumerevoli prospettive da cui un discorso (in sede tribunizia) può essere compreso, ovvero le intenzioni retoriche, proverbiali, figurate in senso lato. Il fine di Alciato è quello di arrivare al nucleo semantico dell'espressione verbale, alla sua *sententia*, al significato nascosto sotto il velo retorico delle espressioni (il che, in termini giuridici, riveste un ruolo fondamentale). La sovrapposizione tra prospettiva iconico-simbolica e linguistica sarà, a partire da questo momento, una costante del genere emblematico.⁴⁵⁴ Nell'affermare che anche le cose possano significare e non solamente essere significate, come nel caso dei geroglifici, in cui l'immagine di un oggetto è significante di un significato mistico e segreto, l'inserimento dell'opera alciatiana degli *Emblemata* problematizza lo statuto esclusivamente testuale della stessa:

[...] il geroglifico, sebbene oggetto visibile, privo di articolazione verbale e linguistica, riesce a significare, così come scopo dell'epigramma emblematico è di significare qualcosa di elegante, che ispiri gli artisti: la significazione dell'emblema passa però attraverso la descrizione ovvero le parole. Il corto circuito così stabilito lascia una sola via d'uscita percorribile: l'emblema descrive una cosa o meglio l'immagine decifrabile della cosa, il suo pensiero, la sua *sententia*, e non importa tanto la sua sostanza verbale quanto, appunto, il suo nucleo semantico che, come nel caso del geroglifico, è tanto un'immagine quanto una parabola.⁴⁵⁵

Questa ambivalenza nello statuto dell'emblema, epigramma mirante a fornire l'immagine poetica e mentale di un oggetto ricavabile dalla descrizione in versi che ne viene fatta, è d'altronde evidente nella dedica a Conrad Peutinger, il famoso umanista di Augusta, del libro degli emblemi di Alciato: "Io nelle ore di festa conio questi Emblemi / e figure simboliche di illustre mano di artisti, / affinché

⁴⁵³ ANDREA ALCIATI, *De verborum significatione libri quator*, Lugduni. Sed. Gryphius excudebat, 1530, p. 97 (la traduzione è di ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 87. Il testo latino è il seguente: "Verba significant, res significatur. Tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus, cui titulus est *Emblemata*")

⁴⁵⁴ ANNE-ELISABETH SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique*, cit., pp. 72-78

⁴⁵⁵ ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 89

chiunque sia in grado di applicare fregi alle vesti / e scudi ai cappelli, o di scrivere muti segni”.⁴⁵⁶ Se in questa dedica si riconosce il fine ornamentale degli emblemi, così come affermato nella lettera a Calvo, l’ultimo verso citato rimanda, quasi inequivocabilmente, ai geroglifici, ovvero a quelle “tacitae notae” che erano diventate il segno iconico e arcaico della visione divina.

Questa serie di oscillazioni può in parte spiegare la nascita dell’emblema, tradizionalmente inteso come l’unione di un’immagine e di un testo poetico sotto il giogo della figurazione morale. Singolarmente, come nel caso del mito dei geroglifici, l’emblema nasce per via di un ulteriore incidente, ma questa volta non semiotico, bensì tipografico ed editoriale. La raccolta di epigrammi di Alciato composta già intorno al 1522 fu il frutto di una sorta di *certamen* lirico fra vari esponenti della cultura umanistica della corte viscontea (tra cui Ambrogio Visconti e Aurelio Albuizi)⁴⁵⁷ e non conteneva alcuna immagine. Probabilmente inviato ad Augusta a Peutinger, il manoscritto del *certamen* trovò la prima edizione a stampa del 1531 per i tipi di Steyner, con le immagini insieme ai testi degli emblemi. Questa edizione non fu autorizzata dall’autore, che nella successiva (e stavolta accettata e sorvegliata) edizione per Wechel del 1534, non indugia a indignarsi per la pessima qualità dell’edizione dello Steyner. Il dibattito sulla questione delle immagini nella prima edizione degli *Emblemata* è lungo e articolato nella storia della critica,⁴⁵⁸ ed è fondamentale per la comprensione della concezione alciatiana dello statuto dell’emblema. Questo è una composizione testuale o iconotestuale? Che ruolo gioca l’immagine nella dinamica emblematica? Che tipo di rapporto esiste tra testo e immagine nell’emblema?

Se da un lato il testo epigrammatico sembra essere autosufficiente nella descrizione che Alciato ne fa nelle varie lettere di dedica e se questi appaiono “nudi” (ovvero senza immagini ad accompagnarli) nell’edizione dell’opera omnia di Alciato – avvenuta prima della sua morte – nel 1548 a Lione,⁴⁵⁹ dall’altro la fortuna di edizioni con le immagini (cinque stampe per l’edizione “pirata” dello Steyner) e la pubblicazione nel 1534 di un volume contenente delle xilografie di qualità migliore rispetto a quelle apparse tre anni prima sembra in qualche modo caldeggiare l’intuizione del tipografo di Augusta. La prefazione del secondo editore, infatti, si limita soltanto a recriminare a Steyner la pessima qualità delle immagini, non la libertà con cui aveva aggiunto agli epigrammi un’immagine spesso non corrispondente al contenuto dello stesso:

⁴⁵⁶ ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., p. 17. Segue il testo latino: “Haec nos festivis Emblemata cudimus horis, / artificium illustri signaque facta manu. / Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas, / et valeat tacitis scribere quisque notis”

⁴⁵⁷ Si veda, per questa ipotesi, il fondamentale commento di MINO GABRIELE, *Introduzione*, in ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., p. XIX

⁴⁵⁸ Si rimanda alle ricerche dello stesso Gabriele per una presentazione e una discussione della bibliografia emblematica, in Ivi, p. XVIII

⁴⁵⁹ *Ibidem*

poiché era quasi impossibile distruggere l'opera già stampata una volta dall'avventatezza degli altri, ho facilmente ottenuto da lui di riprenderla in mano per correggerla e, leccando come fa l'orsa, dare miglior forma a quel parto immaturo e deforme. [...] mi sono adoperato con tutte le forze affinché nessuno possa obiettare a buon diritto che mi sono sottratto alla fatica, oppure alle spese per la realizzazione delle immagini che senza dubbio, in questo libretto, sono moltissime.⁴⁶⁰

La fortuna dell'opera emblematica di Alciato diventa immensa, e decisamente superiore alle sue fatiche giuridiche, confinate a un contesto più ristretto e tecnico rispetto al vasto pubblico degli emblemi. Tra Cinquecento e Seicento si contano almeno centocinquanta edizioni degli emblemi alciatiani e tutte, tranne l'edizione nell'opera omnia e un'altra, stampata nel 1546 a Basilea, sono accompagnate da immagini sempre più raffinate, culminante nell'edizione padovana del 1621.⁴⁶¹ In alcuni casi, queste immagini vanno a coprire i vuoti lasciati da Steyner nella prima edizione,⁴⁶² in cui due emblemi si danno soltanto nella versione nuda. Come già rimproverava Wechel, la realizzazione del tipografo di Augusta non si limitava ad essere di pessima qualità, ma anche a creare delle discordanze tra testo e immagine, tra epigramma e realizzazione iconica del testo poetico.

Le differenze fra le due edizioni, a livello iconico, sono lampanti e lasciano intravedere il fermento editoriale degli anni Trenta del Cinquecento, legando a doppio filo editoria ed emblematica. Ad esempio, l'emblema LIII "In astrologos" rivela la completa discordanza del testo dell'epigramma con l'immagine dello Steyner: "O Icaro, rapito per l'aria dei più alti cieli fin quando / la cera liquefatta ti ha precipitato in mare, / ora è la stessa cera che ti fa rivivere e il fuoco ardente, / affinché con il tuo esempio tu insegni precetti sicuri. / Si guardi l'astrologo dal predire cosa alcuna, perché cadrà / a precipizio l'impostore mentre vola sopra le stelle".⁴⁶³ La poesia alciatiana si rifà al modello epigrammatico di Giuliano Egizio, in cui si descrive una statua di cera raffigurante Icaro durante la sua caduta. Ironicamente e ossimoricamente, la cera sciolta dal sole è la causa della morte del figlio di Dedalo e, nella creazione della statua, causa della sua resurrezione- A questo sarcasmo si aggiunge, in coda, la chiusa morale della poesia, che traccia un parallelismo tra il volo di Icaro sopra le stelle e quello dell'astrologo che, scrutandole, rischia di fare la stessa fine del fanciullo. Anche se entambe non raffigurano la statua, l'edizione del 1531 [Figura 19a], a dispetto di quella di tre anni dopo [Figura 19b], non tiene conto del dato testuale. Infatti, l'incisione rappresenta soltanto un astrologo che indica il cielo stellato. L'altra immagine, invece, rappresenta Icaro mentre cade in mare, i pescatori che, secondo il mito, assistono alla sua caduta e il sole che scioglie la cera. La carica metaforica dell'epigramma viene pertanto persa nella prima edizione, che si limita a illustrare la figura

⁴⁶⁰ ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., p. 15

⁴⁶¹ ANDREA ALCIATI, *Emblemata cum commentariis Claudii Minois I.C. Francisci Sanctii Brocensis*, Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium, 1621

⁴⁶² Come per l'emblema LXXXVIII e il CII

⁴⁶³ ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., p. 298. Segue il testo latino: "Icare per superos qui raptus per aera, donec / in mare praecipitem cera liquata daret. / Nunc te cera eadem fervensque resuscitat ignis, / exemplo ut doceas dogmata certa tuo. / Astrologus caveat quicquam praedicere, praeceps / nam cadet impostor dum super astra vehit

dell'astrologo, mentre nell'immagine del 1534 l'immagine ricalca la prima parte del testo, creando, grazie alla giustapposizione del motto "contro gli astrologi" e dell'immagine, un rinforzo dell'ironia critica di Alciato.



Figura 19a - Emblema "In astrologos" nell'edizione degli *Emblemata* del 1531, c. 7r

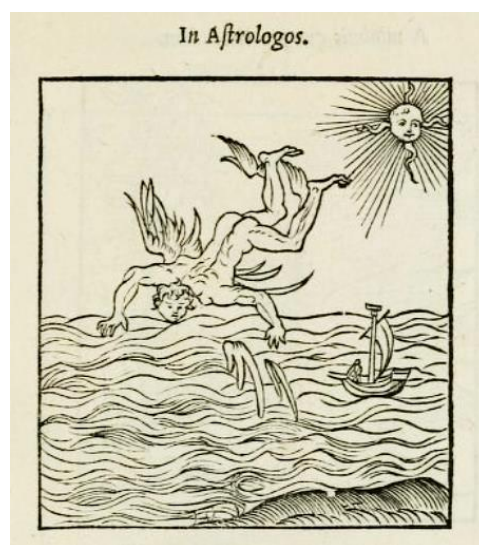


Figura 19b – Emblema "In astrologos" nell'edizione degli *Emblemata* del 1534, p. 57

Pur con le differenze che intercorrono tra la prima edizione del libro degli emblemi di Alciato e le seguenti, le potenzialità dell'unione di immagini e parole non sfuggono all'attenzione degli editori e degli autori, che iniziano a vedere nella componente iconica degli emblemi un supporto fondamentale alla meditazione morale che gli epigrammi di Alciato suscitano. Non tardano, a questo proposito, le prime tipologie emblematiche, che suddividono gli *Emblemata* secondo categorie ben definite e indicate negli indici. Già nell'edizione del 1548, pubblicata a Lione, queste rispecchiano un canone morale – *Deus sive religio, Virtutes (Fides, Prudentia, Iustitia, Fortitudo, Concorda, Spes), Vitia (Perfidia, Stultitia, Superbia, Lussuria, Desidia, Avaritia, Gula)* –, naturale – *Natura, Astrologia Scientia, Arbores, Vita, Mors* – amoroso – *Amor, Matrimonium* – politico-valoriale – *Fortuna, Honor, Princeps, Respublica, Amicitia, Hostilitas, Vindicta, Pax, Ignorantia*. Gli indici dei "luoghi comuni"⁴⁶⁴ sono, oltre alla giunzione di parole e immagini, una delle motivazioni che giustifica la fortuna degli emblemi nel Rinascimento e oltre. La peculiare valenza morale degli stessi, unita alla forte impronta mnemotecnica del messaggio morale condensato nell'immagine emblematica⁴⁶⁵ permette alla cultura dell'epoca di organizzare intorno agli epigrammi di Alciato una nuova forma espressiva, in grado di rendere evidente il sistema di riferimento valoriale e scientifico, l'episteme,

⁴⁶⁴ ANDREA ALCIATI, *Emblemata*, apud Gulielmum Rouillium, Lugduni, 1548, f. 3r-4r

⁴⁶⁵ L'aspetto è al centro di alcuni passaggi del volume di GIORGIO FORNI, *Forme brevi della poesia*, Pisa, Pacini, 2001, pp. 24-53

da cui essi erano stati composti. Gli emblemi di Alciato uniscono la ricerca di un linguaggio simbolico alla necessità di costruire una struttura gnoseologica ed epistemologica in grado di essere enunciata elegantemente ma con sprezzatura, l'efficacia di un discorso *per imagines* al valore pedagogico o poetico espresso nei versi. La *levitas* della forma si contrappone alla *gravitas* di un contenuto meditativo. Gli emblemi, allora, si fanno tramite per una ristrutturazione della cultura dell'epoca, utilizzando la nuova forma come veicolo per la messa in risalto degli elementi fondanti del nuovo momento storico, per una nuova costruzione enciclopedica.

Al primo esempio alciatiano, non nato *a priori* come un tentativo di operare una divisione per tipi e per luoghi comuni ben definiti, seguono altri libri di emblemi che, nel rispetto della giustapposizione tra testo e immagine, perseguono un preciso tipo di discorso o di tema. Ad esempio, nei Paesi Bassi si svilupperà una forte tradizione di emblemi amorosi, con una divisione tra amore sacro e amore profano. In quest'ultima categoria esempi famosi sono quelli – il cui archetipo si può rintracciare nella *Délie* di Maurice Scève del 1544, apparsa a Lione – di Otto Vaenius, *Amorum Emblemata*, e di Daniel Heins, *Quaeris quid sit amor?*, entrambi del 1608, mentre nella prima importanti sono i casi dello stesso Vaenius, che pubblica nel 1615 gli *Amoris Divini Emblemata* dedicati a Isabella di Spagna, di Hermann Hugo, che pubblica nel 1624 i *Pia desideria*, o quello del primo libro di emblemi di ispirazione cristiana (e non, come nel caso di Alciato, classica o pagana), ovvero gli *Emblemes, ou Devises Chrestiennes* di Georgette di Montenay del 1567 così come, con un marcato stacco dall'organizzazione visiva degli emblemi alciatiani e tendenti verso la resa pittorica degli episodi biblici,⁴⁶⁶ gli *Humanae salutis monumenta* di Benito Arias Montano, edito ad Anversa, nella tipografia plantiniana, nel 1567. Al tema amoroso si accompagna il tema militare e politico, e raccolte di emblemi dedicati alla formazione pedagogica del principe vengono stampate frequentemente. Il trattato più famoso è quello di Diego De Saavedra Fajardo, intitolato *Idea de un Principe politico Christiano representada en cien Empresas* del 1640, dove la riflessione emblematica (nella sua variante impresistica) fa da volano per la caratterizzazione ideale di un principe cattolico. La prima raccolta del genere è, invece, di Giulio Cesare Capaccio e dedicata a Federico II di Montefeltro, intitolata *Il principe* e pubblicata nel 1622.⁴⁶⁷ Quest'opera, fornita di un grande apparato didascalico e di un imponente commento, si presenta come una traduzione e un adattamento – o come una vera e propria riscrittura – degli *Emblemata* di Alciato verso fini politici.⁴⁶⁸ Ad ogni emblema alciatiano, il Capaccio fa seguire un *avvertimento* che funge da commento politico al testo, piegando verso la tematica dell'*institutio principis* il testo del giurista milanese. L'opera, non illustrata, insiste nella

⁴⁶⁶ AGNÈS GUIDERDONI, *Figures de l'âme pèlerine: la méditation emblématique aux XVI^e et XVII^e siècles*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», 41, 2004, p. 697

⁴⁶⁷ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Il principe*, in Venetia, appresso Barezzo Barezzi, 1590

⁴⁶⁸ GUIDO ARBIZZONI, *Imagines loquentes*, Rimini, Raffaelli, 2013, pp. 61 e segg.

dedica al principe sull'utilità delle immagini per l'apprendimento dell'insegnamento morale, confermando l'efficacia iconotestuale del genere emblematico:

mi sono accorto che con molto suo gusto ragiona talvolta dell'imprese e degli emblemi, materia degna di Cavaliere ch'havendo avuto diletto nei libri etici e politici dei più ingegnosi filosofi [...], quasi in un bel quadro voglia poi veder dipinto in figure significatrici di tutta la moral filosofia tutto ciò che può in un medesimo tempo pascere l'intelletto e dilettar l'occhio che vagamente rimiri espresso quello che con qualche oscurità fu dagli scrittori esplicitato.⁴⁶⁹

Il fatto che la pittura dell'emblema sia paragonata a un "bel quadro" evidenzia il rapporto mediale che lega parola a immagine, anche se, non essendo questo testo illustrato, questo sembra, a quasi cent'anni dalla sua prima pubblicazione, non aver trovato ancora un equilibrio.

L'oscillazione fra testo e immagine, tra medium verbale e medium pittorico, è particolarmente osservabile prendendo come punto di ingresso entro questo campo l'immensa produzione emblematica sviluppata in seno all'ordine gesuitico. La possibilità di utilizzare i simboli delle pitture emblematiche come un rafforzamento didascalico del contenuto morale del messaggio scritto o, ancora di più, come una presentificazione del messaggio religioso di cui l'epigramma rappresentava l'espressione, è il maggiore elemento che permette alla Compagnia di Gesù di sfruttare in maniera peculiare il genere emblematico. Senza entrare nella particolare etica ed estetica gesuitica, è sufficiente ricordare come la capacità immaginativa, negli *Esercizi spirituali* di padre Loyola, si presentasse come il volano privilegiato di una meditazione in grado di rafforzare il lato concreto delle riflessioni spirituali, di imprimere con più efficacia preghiere e pratiche penitenziali.⁴⁷⁰ Mario Praz esplica in questo modo il collegamento tra questa capacità immaginativa e sensoriale e le possibilità offerte dal genere dell'emblema:

[Gli emblemi] sembravano fatti apposta per secondare la tecnica ignaziana dell'applicazione dei sensi, per aiutare la fantasia a rappresentarsi, nei più minuti particolari, circostanze di portata religiosa, l'orrore del peccato e dei tormenti infernali, le delizie della vita devota. Materializzando il soprannaturale, lo rendevano comprensibile a tutti. Anziché mortificare i sensi per concentrare tutta l'energia in una tensione inafferrabile dello spirito, secondo la via purgativa dei mistici, i gesuiti volevano che ogni senso fosse portato all'estremo del suo acume per creare di concetto uno stato psicologico docile al comando divino. La fissità del quadro emblematico era infinitamente suggestiva; il contemplante, se ne lasciava a poco a poco intaccare l'immaginativa, come la lastra da un acido. L'immagine finiva per vivere di un'intensità distaccata dalla pagina, allucinatória. Non eran più solo gli occhi ad afferrarla; gli oggetti rappresentati assumevano corpo, odore, suono: il contemplante non si trovava più dinanzi ad essi, ma in mezzo a loro. Non era più soltanto impressionato, ne era ossessionato.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Il principe*, cit., a 2

⁴⁷⁰ Questo aspetto è stato affrontato da CORRADO BOLOGNA, *Esercizi di memoria. Dal 'teatro della sapientia' di Giulio Camillo agli "esercizi spirituali" di Ignazio di Loyola*, in *La cultura della memoria*, Bologna, a cura di Lina Bolzoni e Pietro Corsi, Bologna, il Mulino, pp. 169-221

⁴⁷¹ MARIO PRAZ, *Studi sul concettismo*, cit., p. 160

La produzione gesuitica di emblemi è vasta e mirante alla conversione religiosa e devozionale degli emblemi “pagani” o classici. La funzione didascalica è al centro di queste opere, che assumono la forma di enciclopedie emblematiche e simboliche in grado, a lungo termine, di influenzare anche la definizione stessa del termine “emblema”. L’esempio migliore di questo fenomeno è la pubblicazione, nel 1640, del libro commemorante i primi cento anni della vita della Compagnia di Gesù, l’*Imago primi saeculi*,⁴⁷² edita ad Anversa dal più influente editore dell’epoca, Plantin. Rinforzando la tendenza che vedeva i Paesi Bassi e il Belgio in testa alla produzione emblematica,⁴⁷³ i gesuiti fiammingo-belgi produssero uno dei più bei libri di emblemi nel XVII secolo. L’opera comprende 127 emblemi a tutta pagina distribuiti in un totale di 956 pagine in folio che raccontano e illustrano in modo emblematico e teatrale⁴⁷⁴ la fondazione, lo sviluppo, le vicissitudini e i risultati della Compagnia nella sua missione evangelica e pedagogica. L’imponente frontespizio [Figura 20] si pone, alla maniera di quello vichiano, come una rappresentazione sinottica del contenuto dell’opera. Intorno alla rappresentazione allegorica della Compagnia che tiene nella sinistra un crocifisso e nella destra una penna, sei medaglioni contenenti un’immagine e un motto si dispongono su due colonne, a sinistra numerati con numeri dispari e a destra con numeri pari, indicando uno snodo narrativo e cronologico che ripercorre quello descritto all’interno del volume.



Figura 20 – Frontespizio dell’*Imago primi saeculi societatis Iesu a provincia Flandro-Belgica ejusdem societatis representata*, Antverpiae, ex officina Plantiniana, MDCXL

⁴⁷² Per uno studio sulla genesi e la figurazione dell’*Imago* si rimanda a PEDRO F. CAMPA, *The Imago Primi Saeculi Societatis Iesu (1640). Devotion, politics and the emblem* «IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual» IX, 2017, pp. 55-71, oltre a LYDIA SALVIUCCI INSOLERA, *L’imago primi saeculi (1640) e il significato dell’immagine allegorica nella compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro*, in *Miscellanea Historiae Pontificiae*, 66, 2004, p. 39-51

⁴⁷³ Si veda, per una panoramica che attesti l’importanza degli studi emblematici per i Paesi Bassi, *The Jesuits and the Emblem Tradition. Selected papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August 1996*, edited by John Manning and Marc van Vaecck, Brepols, Turnhout, 1999

⁴⁷⁴ ANNE-ELISABETH SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique*, cit., p. 168

Ogni medaglione compendia, iconicamente, le sei parti in cui il volume è diviso: *Societas nasciendi* (rappresentata da un sole che si leva dall'orizzonte), *Societas crescens* (il sole occupa una posizione sempre più alta nel cielo), *Societas agens* (i raggi del sole si spandono sulla terra), *Societas patiens* (rappresentato con un'eclissi solare), *Societas honorata* (la fine dell'eclissi), e infine *Societas Franco-Belgica* (la storia della Compagnia nelle provincie dei Paesi Bassi, rappresentata con il leone delle Fiandre). A questi emblemi si accompagnano poi quelli in apertura di ogni sezione, dal numero variabile, che sintetizzano la storia e l'evoluzione della Compagnia di Gesù con varie forme metaforiche (ad esempio, con il motto dal *Salmo* 91 "In senectas uberi", la palma che si arricchisce di frutti quando è più avanti con gli anni, simbolo della Compagnia stessa che cresce di prestigio sempre più)⁴⁷⁵ e facendo seguire, alla rubrica indicante il momento della storia, l'immagine simbolica, il motto e infine il testo.

Altre raccolte emblematiche dei gesuiti sono quelle del padre fondatore della scienza "iconomastica" ovvero la scienza di "ritrovare imprese ed emblemi arguti",⁴⁷⁶ Jakob Masen, autore dell'*Ars nova argutiarum* (del 1649), nonché dell'enciclopedia simbolica *Speculum imaginum veritatis occultae* (del 1650); la raccolta di imprese di Paolo Aresi, le *Imprese sacre* del 1625 –⁴⁷⁷ in cui l'impresa e l'emblema si sovrapponevano a favore di una fruizione predicativa messa al centro dall'autore –⁴⁷⁸ e le *Imprese pastorali* di Carlo Labia, del 1685. La mancata distinzione fra impresa ed emblema, separazione tanto affermata nel Cinquecento quanto labile nel Seicento, si rispecchia anche nell'opera di Silvestro Pietrasanta del 1634, il *De symbolis heroicis libri novem*, un'imponente raccolta di imprese commentate che costituisce una *summa* delle riflessioni fino a quel tempo prodotte. L'opera di Pietrasanta è importante, per il presente studio, in quanto è l'unica trattazione emblematica che viene esplicitamente citata dal Vico, in relazione a delle questioni di ordine araldico.⁴⁷⁹ Infine, tutta l'opera di padre Menestrier è di fondamentale importanza in ambito emblematico,⁴⁸⁰ in particolare *L'Art des Emblèmes*, pubblicata a Lione⁴⁸¹ nel 1662, poi ripubblicata verso la fine del secolo, nel 1684. Questo testo, una sorta di riflessione conclusiva dell'autore dopo le meditazioni iniziate anni

⁴⁷⁵ *Imago primi saeculi societatis Jesu a provincia Flandro-Belgica ejusdem societatis representata*, Antverpiae, ex officina Plantiniana, MDCXL, p. 50

⁴⁷⁶ MARIO PRAZ, *Studi sul concettismo*, cit., p. 163

⁴⁷⁷ PAOLO ARESI, *Imprese Sacre*, in Venetia, presso Giacomo Sarzina, 1625

⁴⁷⁸ È utile richiamare la nota di GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 166: "Aresi rispondeva richiamando implicitamente una caratteristica della predicazione, di rivolgersi cioè a una collettività come somma di individualità ciascuna delle quali è sollecitata a riconoscersi personalmente nelle parole del predicatore". Per l'edizione moderna del testo di Aresi si veda ERMINIA ARDISSINO, *Il barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001

⁴⁷⁹ S. N. III, § 239, p. 1009

⁴⁸⁰ Per una efficace sintesi delle tesi esposte da Menestrier nel corso della sua opera è utile il contributo, anche se didascalico di MARIA CRISTINA TRINDADE GUERREIRO OSSWALD, *The theory of emblem by Claude-François Menestrier*, «Infinitum», I, 1, 2018, pp. 125-145

⁴⁸¹ Per una descrizione del contesto gesuitico lionese e dell'attività di Menestrier si rimanda alle pagine di JUDI LOACH, *Body and Soul: A Transfer of Theological Terminology into the Aesthetic Realm*, «Emblematica», 12, 2002, pp. 31-35

prima, nel libro *L'idée de l'Etude de l'honnête homme* del 1658, nonché una tappa fondamentale per l'opera maggiore del padre, la *Philosophie de l'image* del 1682, mira a fornire un saggio di quella scienza iconomistica che il Maser aveva inaugurato pochi anni prima. L'attività dell'autore, infatti, si concentrava intorno alle festività del collegio gesuitico di Lione, e la fervente attività di rappresentazioni sacre e di feste necessitava di un protocollo in grado di produrre emblemi effimeri e festosi adeguati a tutte le occasioni.⁴⁸²

La diffusione di questi testi, la loro importanza nella pratica pedagogica e la crescente influenza della Compagnia di Gesù negli ingranaggi politici e religiosi dell'era controriformistica, sono alcuni dei motivi per cui gli emblemi giunsero ad avere il ruolo centrale che ricoprono all'interno della società rinascimentale e barocca. Quella degli emblemi è sia una moda diffusa in tutta Europa che una forma di pensiero, il processo tramite cui – insieme all'eredità dei geroglifici – si articola la transizione da una riflessione testocentrica a una riflessione incentrata sul simbolo e sulla grammatica definita e universale concepita in opposizione alla crisi del linguaggio verbale.⁴⁸³ La moda degli emblemi è rintracciabile nelle decorazioni di case e palazzi, di camere o stanze.⁴⁸⁴ Manning fa notare che “Even the smallest room in the house and the humble chamberpot did not lack of appropriate emblematic adornment”,⁴⁸⁵ facendo così coincidere il nome greco di emblema con l'utilizzo che se ne faceva, ovvero quello di tessera intarsiata, mosaico da costruire intorno a un modello da seguire. Inoltre, come testimonia la trattatistica iconomistica e l'attenzione di Menestrier (così come di Tesauro)⁴⁸⁶ alle feste di corte o alle feste pubbliche, gli emblemi erano parte della coreografia festiva, sia aristocratica che popolare. Ad esempio, nel *Trattato degli Emblemi* che segue la lunga trattazione sulle imprese nel *Cannocchiale Aristotelico*, Emanuele Tesauro insiste proprio su questo aspetto popolare dell'emblema (esso non era, cioè, di esclusiva competenza di una cerchia di intellettuali *stricto sensu*), contrapponendolo alla più ricercata e lambiccata impresa. L'emblema è un prodotto fabbrile, tessile, parte dell'ingranaggio politico e coreografico della società del tempo:

dopo l'Impresa niun Simbolo è più gradito nelle Academie, dell'EMBLEMA, anzi appresso al Popolo negli *Apparati festivi*, ne'fregi delle Sale, negli ornamenti degli *Archi* e in mille altre pubbliche apparenze, gli

⁴⁸² La pratica della festa barocca è stata al centro, negli ultimi decenni, di un sempre più manifesta attenzione. In particolare, di recente pubblicazione, meritano di essere annoverati gli studi di ALESSANDRO METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Matino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, il Mulino, 2020 e il più recente IDEM, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022

⁴⁸³ ANNE-ELISABETH SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique*, cit., p. 33

⁴⁸⁴ La presenza di emblemi “da camera” è riscontrabile, pur come vezzo stilistico che come pratica comune, ancora in figure del secolo diciannovesimo come Gabriele d'Annunzio (si rimanda per questo caso particolare a ALESSANDRO GIAMMEI, *D'Annunzio emblematista*, in *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, a cura di Maria Pia Ellero, Matteo Residori, Massimiliano Rossi, Andrea Torre, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2017, pp. 41-56)

⁴⁸⁵ JOHN MANNING, *The Emblem*, cit., p. 23

⁴⁸⁶ Chiara Gauna offre, in un suo articolo, una prospettiva interessante sull'arte dell'“iconomantia” in relazione alle feste di corte. Si rimanda perciò a CHIARA GAUNA, *L'«Iconomantia» d'Emanuele Tesauro: paroles et images à la cour de Savoie*, «XVII^e siècle», CCLXI, 4, 2013, pp. 125-138

Emblemi ricevono maggiori applausi che le Imprese [...] Ma per EMBLEMA, propriamente s'intende hoggidi dagli Humanisti [...] *Un Simbolo Popolare composto di Figura e Parole, significante per modo di Argomento, alcun Documento appartenente alla vita humana, e perciò esposto per fregio e ornamento né Quadri, nelle Sale, negli Apparati, nelle Academie overo impresso nei libri con Imagini e spiegationi per publico Insegnamento del Popolo*.⁴⁸⁷

Evoluzione della xenia di Marziale, l'emblema può essere un presente da porgere a notabili in una singola occasione. L'emblema, allora, può rivestire la forma di dono effimero, così come effimero era l'apparato delle feste in cui essi andavano ad inserirsi.⁴⁸⁸ Sotto questa moda, però, è da rintracciare un mutamento essenziale all'interno della concezione culturale del tempo, uno spostamento verso un polo semiotico in cui, come per i geroglifici, tutto si apriva a una significazione ulteriore, morale, politica, mistica. Anche il più piccolo elemento della quotidianità andava a inserirsi – ancora un altro ritorno etimologico del termine “emblema” – in un sistema di significati, in una rete simbolica: “Life was essentially emblematic because, to some degree, many aspects of daily experience were self consciously presented as part of an emblematic theatre, in which no event could be presented without an accompanying gloss”.⁴⁸⁹ L'emblema, nato come forma poetica e ludica, viene così a rivestire un ruolo cardine nella trasformazione della cultura tra Rinascimento e Barocco, passando da un tentativo di appropriazione di una classicità lontana a una normalizzazione e canonizzazione di questa sul corpo di una riflessione religiosa e morale nuovamente sistematizzata.

Fino a questo momento si è data, più che una descrizione della modalità di funzionamento semiotico dell'emblema, una sommaria e non completa fenomenologia di alcuni sviluppi dello stesso da Alciato fino alla fine del Seicento. Seguendo un adagio del Praz, questa ricognizione ha l'aria di ridursi a una bibliografia⁴⁹⁰ più che a uno studio sul rapporto fra immagine e parola nella forma emblematica. Una definizione dell'emblema che vada oltre la ricerca etimologica sembra infatti incorrere in evidenti fallimenti, teorici e filologici. Alciato, utilizzando un termine estremamente largo per designare i suoi epigrammi, è il primo a riconoscere – mantenendo nell'edizione del 1534 le immagini – la molteplicità di sensi collegabili al termine, tanto da rendere difficile utilizzare dei modelli interpretativi validi al giorno d'oggi.

⁴⁸⁷ EMANUELE TESAURO, *Il canocchiale aristotelico. Quinta impressione*, Torino, Zavatta, 1670, pp. 693-694

⁴⁸⁸ Le feste, con i loro apparati e le loro installazioni, tornei e giostre, erano frequentemente descritte in documenti che prendevano il nome di “feste di carta”. Un campione di questi testi è il seguente: *Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle Nozze de' Serenissimi don Ferdinando Medici, e madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana*, in Firenze, per Anton Padovani, 1589; GIUSEPPE PAVONI, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, in Bologna, nella stamperia di Giovanni Rossi, 1589; SIMONE CAVALLINO, *Raccolta di tutte le solennissime feste nel Sposalitio della serenissima Gran Duchessa di Toscana fatte in Fiorenza il Mese di Maggio 1589 Con brevità raccolte da Simone Cavallino da Viterbo*, in Roma, appresso Paolo Blando Stampatore camerale, 1589; POMPEO BRAMBILLA, *Relazione delle feste, torneo e giostra ecc. fatte nella corte del Serenissimo di Savoia*, Torino, Fratelli de Cavaleris, 1608. Per lo studio critico di questa pratica si rimanda a BENOIT BOLDOC, *Le Fête imprimée. Spectacles et cérémonies politiques (1549-1662)*, Paris, Garnier, 2016 oltre che ad ALESSANDRO METLICA, *Le seduzioni della pace*, cit.

⁴⁸⁹ JOHN MANNING, *The Emblem*, cit., p. 29

⁴⁹⁰ MARIO PRAZ, *Studi sul concettismo*, cit., p. 37

Peter Daly, ad esempio, si chiede se l’emblema sia il testo, l’immagine, o l’insieme delle due: a questa prima difficoltà, visto poi l’enorme uso che degli emblemi venne fatto nei secoli successivi, lo studioso si pone la questione della differenziazione tra autore degli emblemi ed effettivo utilizzo degli stessi.⁴⁹¹ L’emblema è la forma iconotestuale stampata nei libri editi da Plantin o l’utilizzazione che di questi testi venne fatta? Esiste un autore dell’emblema o, essendo esso una collaborazione tra scrittore del testo e autore dell’immagine, coordinati a loro volta dalla figura dell’editore,⁴⁹² il concetto stesso di emblema sfugge dalle griglie della concettualizzazione riguardante l’autore e il fruitore? L’emblema sembra approssimare, nella sua pervasiva diffusione e riutilizzazione, il concetto di opera aperta,⁴⁹³ in cui creatore e fruitore della stessa si sovrappongono. È il caso di Steyner e di Alciato, dove il primo, modificando e aggiungendo alla forma di partenza (il testo dell’epigramma) caratteristiche e nuove forme (le immagini) aumenta esponenzialmente la duttilità e la potenzialità ermeneutica iniziale. È anche il caso di Capaccio, che compie un’operazione che, pur meno eclatante di quella dell’editore di Augusta, volge verso la palese ammissione di un’iperfetazione di possibilità interpretative degli emblemi d parte dei lettori/osservatori. Inoltre, le immagini emblematiche, così come i testi, possono essere riprese e ri-funzionalizzate in maniera non controllabile da parte di editori, commentatori o poligrafi. Un parallelo con la forma – iconotestuale anch’essa, ma figlia della rivoluzione digitale del ventunesimo secolo – del meme, caratterizzata dalla concezione del tema proposto in sede iniziale e del motivo della fuga semiotica nelle riproduzioni seguenti, è certamente possibile.⁴⁹⁴ L’ideatore del testo epigrammatico fornisce l’impulso semiotico che si dipana, con differenze sostanziali, nei centri di riproduzione editoriale, che aggiungeranno immagini diverse e quindi diverse interpretazioni dell’epigramma, così come la comunità digitale ri-funzionalizza l’immagine del meme tramite l’inserimento di “bottom texts” sempre diversi. La metafora utilizzata da Wechel nella presentazione del volume del 1534, l’orsa che leccando il feto lo plasma e lo rende riconoscibile per indicare l’operazione di pulizia editoriale svolta a partire dall’edizione pirata, che è,

⁴⁹¹ PETER DALY, *The Emblem in Early Modern Europe*, cit., pp. 3, 6

⁴⁹² GUIDO ARBIZZONI, *Pictura gravium ostenduntur. Per le immagini degli emblemi*, in IDEM, *Imagines loquentes*, cit., p. 41

⁴⁹³ UMBERTO ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1976

⁴⁹⁴ Il meme è definito, nelle parole dell’inventore del termine, come la variante culturale del gene darwiniano, ossia come “l’unità di senso minima [...] la cui caratteristica è replicarsi, sempre uguale ma in complessi sempre diversi”. Come il gene, replicatore, così anche il meme tende alla sua riproduzione in varie forme nell’ambito della cultura, fungendo da cornice interpretativa della stessa. (RICHARD DAWKINS, *Il gene egoista*, Milano, Mondadori, 2016, p. 206). L’accoppiamento della forma memetica e di quella emblematica è stata tentata, con successo, da RAYMOND DRAINVILLE, *Memetic Superposition. Evaluating the parallels between memes and Renaissance Emblems*, «Inquiries into Art, History, and the Visual», XXI, 4, 2023, pp. 713-744. La ricerca di Drainville si focalizza, però, meno sulla somiglianza funzionale degli emblemi e dei meme che su quella strutturale. Per una prospettiva anche storiografica e semiotica del meme, utile per ulteriori ricerche in merito alla loro relazione con l’emblema, si rimanda a ALESSANDRO LOLLI, *La guerra dei meme. Fenomenologia di uno scherzo infinito*, Firenze, effequ, 2020, mentre per l’idea dell’emblema come fuga del significato nei suoi significanti il riferimento principale è JOHN MANNING, *The Emblem*, cit., p. 31

d'altronde, anche l'impresa di Tiziano [Figura 21] si presta a essere l'immagine simbolica del processo di fruizione degli emblemi.

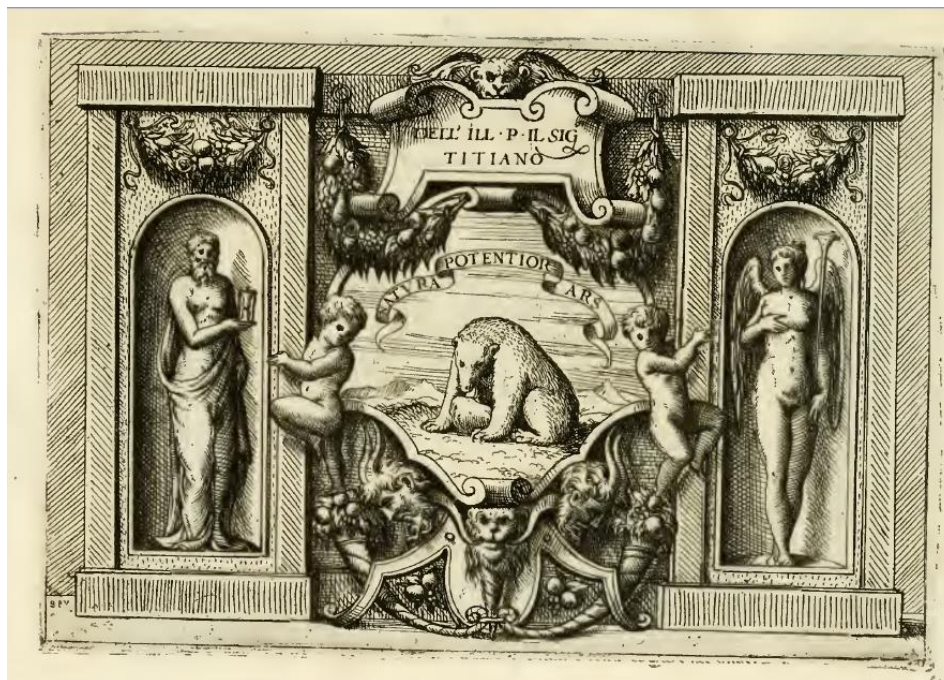


Figura 21 – Impresa di Tiziano in BATTISTA PITTONI, *Imprese di diversi prencipi, duchi, signori e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri. Con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*, in Venetia, s.n., 1562,

Infine, nella definizione dell'emblema, come nota Daly, anche la sede editoriale gioca un ruolo:⁴⁹⁵ le edizioni olandesi non presentano la stessa concezione emblematica delle edizioni francesi, mentre in area italiana l'emblema viene spesso sovrapposto, per funzionamento semiotico, all'impresa. Anche a livello genetico, l'emblema non è facilmente riconoscibile: è il caso di quelle che Manning chiama "emblemizzazioni retrospettive",⁴⁹⁶ per cui al testo classico (che può essere, fra gli altri, l'*Etica* di Aristotele o le *Metamorfosi* ovidiane) vengono aggiunte delle immagini che erano già state utilizzate in tipografia per altri testi, giustapponendo di fatto due forme mediali che non rispondono, a livello originario, allo stesso progetto. L'emblema, allora, più che una forma o un genere può essere definito come una "forma simbolica", una ristrutturazione del pensiero intorno al nodo della parola e dell'immagine e al tema della figura (e della figurazione).

La potenzialità del dispositivo iconotestuale inaugurato da Alciato risiede nella resa della correlazione tra testo e immagine non una sterile opposizione tra medium iconico e medium verbale sul piano del contenuto, ma una continua e dinamica traduzione intersemiotica fra il primo e il secondo in cui il lettore/osservatore partecipa attivamente nella ricognizione degli scarti. Quest'ultima innesca una

⁴⁹⁵ JOHN MANNING, *The Emblem*, cit., p. 24

⁴⁹⁶ Ivi, p. 89

dinamica in cui le varie ri-funzionalizzazioni operate dai due media cooptano il lettore verso una meditazione morale sempre più profonda, in una sorta di “circolo ermeneutico” potenzialmente infinito (soggiacente solo in parte all’intenzione iniziale dell’autore dell’emblema). Appare evidente che, a questo livello, la configurazione ternaria dell’emblema sia soltanto il punto di partenza verso la comprensione del funzionamento semiotico dello stesso. L’emblema, nella sua giustapposizione tra testo e immagine, è infatti strutturato intorno a un nucleo figurale, ovvero intorno all’esigenza di esprimere un concetto in maniera indiretta tramite analogia e somiglianza, in modo tale che ogni elemento sia legato, grazie a questo investimento semantico, di un valore ulteriore. La distinzione ternaria sembra dunque essere la prima *facies* di una figurazione metaforica:

Au lieu d’être regardé comme un composé de trois éléments hétérogènes – dont deux sémiotiquement irréconciliables –, l’emblème est d’abord la mise en mouvement d’une dynamique signifiante et figurative. Il s’agit alors d’envisager le système sémantique au-delà des unités sémiotiques disparates. Au lieu de prendre pour point de départ tour à tour le titre, la gravure ou le texte, la dynamique prend son mouvement à l’intérieur de la hiérarchie des niveaux signifiants induite par la qualité symbolique de l’emblème, et s’enracine dans la métaphore, explicite ou non, *in praesentia* et *in absentia*, à partir de laquelle l’emblème tout entier est conçu, et dont chacun de ses éléments est une déclinaison.⁴⁹⁷

Intendere l’emblema come questa dinamica vuol dire separarlo, a livello concettuale, dai prodotti definiti “emblemi”. Esso è definibile (come lo è stato) un processo,⁴⁹⁸ la corrispondenza intersemiotica tra testo e immagine che rende possibile la significazione e la figurazione:⁴⁹⁹

Ce processus définit un mode de penser [...] dont l’utilisation dépasse largement les limites génériques des recueils d’emblèmes. C’est certainement ce qui a permis la dénomination «emblématique» à un nombre non négligeable d’ouvrages dont la structure et l’apparence étaient fort éloignées des recueils de type alciatique, mais dont la production de sens correspondait précisément à ce fonctionnement figuratif.⁵⁰⁰

Queste acquisizioni permettono di ricalibrare il rapporto fra immagine e parola all’interno dell’emblema. Nel corso della riflessione, molta trattatistica gesuitica ha dato spazio a questioni teoriche di notevole rilievo, che esulano dall’ambito tecnico per offrire un *aperçu* sull’oscillazione, tra Rinascimento e Barocco, del rapporto tra medium visuale e medium verbale:

En dépit de leur appartenance au même ordre religieux, les jésuites n’offrent pas une vue homogène de l’emblème : s’ils s’accordent sur la nature composite du genre, ils se révèlent bien en peine d’en fixer précisément les éléments constitutifs, dont le nombre varie entre deux et quatre. La situation toutefois semble se simplifier lorsque les jésuites définissent l’emblème comme la combinaison de deux modes d’expression complémentaires : la peinture et la poésie.⁵⁰¹

⁴⁹⁷ AGNÈS GUIDERDONI, *Figures de l’âme pèlerine*, cit., pp. 699-700

⁴⁹⁸ DANIEL RUSSELL, *The Emblematic process*, in IDEM, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, Toronto, Toronto University Press, 1995, pp. 161-181

⁴⁹⁹ PETER DALY, *The Emblem in Early Modern Europe*, cit., p. 7

⁵⁰⁰ AGNÈS GUIDERDONI, *Figures de l’âme pèlerine*, cit., p. 702

⁵⁰¹ GRÉGORY EMS, *Poétique de l’emblème. Enjeux de la théorisation d’un genre nouveau par les jésuites aux XVI^e et XVII^e siècles*, *GEMCA : Papers in Progress*, t. 4, no 1, 2017, pp. 95-96. Lo studio di Ems fornisce anche una ricca bibliografia sul tema che sembra utile riportare: RICHARD DIMLER, *Imitatio, Innovatio* and Jesuit Emblem Theory, in György E.

L'emblema, da un composto di motto, immagine e testo, si riduce a una composizione di immagine e parola, poesia e pittura. L'esempio di Masen e di Menestrier è particolarmente calzante. Il primo, utilizzando per la spiegazione dell'epigramma il modello della *protasi* e dell'*epitasi*, estende all'emblema questa struttura binaria: la protasi, ovvero la parte preparatoria che crea una tensione da risolvere, è l'immagine, mentre l'epitasi, la chiusa risoltrice, è interpretata come il testo dell'emblema.⁵⁰² Menestrier, nel suo *L'art des Emblemes*, riflette sulla particolare dinamica che vige all'interno della composizione emblematica, distinguendo la tripartizione formale da una bipartizione semantica:

On les [le parti dell'emblema] peut [...] communement reduire à trois qui sont *la peinture, la sentence, & les vers*. Les deux parties essentielles de ce beau composé, sont les figures, & leur signification, ou leur sens moral, qui est l'ame de ces corps, & la forme, qui leur donne toute leur beauté. La sentence & les vers ne servent qu'à cette signification dont ils sont les interpretes. I'appelle ces deux parties essentielles, pource qu'elles sont absolument nécessaires à l'Embleme, au contraire la sentence & les vers ne sont que des parties accidentelles, pource qu'on en peut faire de simples figures, comme i'ay remarqué ailleurs, & pour lors le sens depend de l'application de celuy, qui void ces figures.⁵⁰³

La bipartizione operata dal gesuita tra la figurazione e l'espressione figurata, tra la significazione di portata morale (simbolica) e la forma del simbolo, mette al centro l'immagine simbolica, investita di un potere semantico tanto grande quanto necessario di interpretazioni fornite dalle parole e dai versi. Menestrier compie, come Tesauro, una distinzione che riprende (anche, come si vedrà, a livello lessicale), la riflessione sviluppata in ambito impresistico, distinguendo fra *corpo* dell'emblema (la forma, l'immagine dipinta) e *anima* dello stesso (ovvero la figurazione, l'intento metaforico e concettistico che rende semplici illustrazioni immagini simboliche):

intendendo per *Corpo* la Figura visibile, con le Parole, che sono l'Anima materiale della Figura, e per *Anima spirituale* e quasi ragionevole il Concetto significato [...]. Quindi è, che riguardano la nuda essenza, così l'Emblema come l'Impresa potrebbero sussistere senza le Parole; bastando per Corpo la Figura e per Anima Spirituale il Concetto mentale di chi l'intende: ma l'una e l'altra saria imperfetta, si perché una Figura può ricevere di molti significati de'quali non sapresti 'ndovinare qual che'io intendo, e in oltre, perché mancherebbono di una gran lode d'ingegno, dovendo l'una e l'altra contenere il fiore di due gratiosissime Arti, SIMBOLICA e LAPIDARIA, con la Figura e con l'Iscrittione [...].⁵⁰⁴

L'emblema, nella riflessione del Barocco maturo, sembra smettere di oscillare tra il polo del testo e quello dell'immagine. Il rapporto, in questo caso, appare addirittura rovesciato rispetto al testo di

Szònyi (ed.), *European Iconography East and West. Selected Papers of the Szeged International Conference. June 9-12, 1993*, Leyde/New-York/Köln, Brill, 1996, pp. 209-222; IDEM, *The Jesuit Emblem*, in *Companion to Emblem Studies*, edited by Peter Daly, New York, AMS press, 2008, pp. 99-127; BRUNA FILIPPI, *Le théâtre des emblèmes. Rhétorique et scène jésuite*, « *Diogène* », 175, 1996, pp. 63-78 ; FLORENCE VUILLEUMIER, *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique. Études sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève, Droz, 2000

⁵⁰² GRÉGORIE EMS, *Poétique de l'emblème*, cit., p. 92

⁵⁰³ Ivi, p. 99

⁵⁰⁴ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 695

Alciato, concepito come forma di scrittura poetica mirante a suggerire delle immagini mentali, a descriverle per poi inciderle su capi ornamentali. Nelle teorizzazioni di Menestrier e di Tesauro, infatti, l’emblema può essere, a livello ipotetico e speculativo, rappresentato da un geroglifico simbolico senza alcuna forma di corredo verbale, che però viene soltanto riabilitato come elemento sussidiario per la corretta interpretazione dell’emblema. L’emblema è veramente, secondo queste ipotesi, “il rovescio dell’epigramma”, per cui “gli Emblemi sono [...] cose (rappresentazioni di oggetti) che contrassegnano un concetto, epigrammi sono parole (un concetto) che contrassegnano oggetti (quali un’opera d’arte, un ex voto, una tomba)”.⁵⁰⁵ Quello che conta è riconoscere, nella possibilità di concepire l’emblema come una singola immagine, l’essenza metaforica che è al cuore del fenomeno. In questo passaggio alla codificazione (che avviene nell’ultimo terzo del diciassettesimo secolo)⁵⁰⁶ si può intravedere il sostanziale declino dell’equilibrio tra segno e senso che aveva reso l’emblema rinascimentale la perfetta grammatica di un linguaggio svincolato dal verbale e che ora, paradossalmente, viene ad essere fagocitato nuovamente da esso.⁵⁰⁷

Liberando l’emblema da una formalizzazione tanto comoda pragmaticamente quanto teoricamente non rilevante – quella passata alla storia sotto il nome di *emblema triplex* –,⁵⁰⁸ la riflessione durata un secolo su questa forma iconotestuale ha apparentemente ribaltato la gerarchia che, almeno secondo Alciato, vedeva l’emblema come una forma prettamente testuale. La fuga sull’asse metaforico dell’emblematica, però, è indice di una diversa concezione dell’immagine che si produce nel corso del Seicento. In primo luogo, il progressivo sviluppo del discorso emblematico, la sua diffusione “popolare” e pervasiva all’interno della cultura del tempo hanno favorito un’organizzazione del pensiero simbolico rinascimentale tale da rendere l’apertura del simbolo emblematico il primo momento verso una compatta allegorizzazione dello stesso. Da un momento emblematico e simbolico della cultura rinascimentale (dominata, nel secondo terzo del *Cinquecento*, dalla corrente neoplatonica del simbolismo) si passa a un momento in cui il modello dell’*Iconologia* del Ripa, fondata sulla logica aristotelica, si impone.⁵⁰⁹

In secondo luogo, le immagini che potevano da sole rappresentare un emblema, inserite in un contesto ove l’emblema rappresentava per estensione una figura (metaforica o altro), venivano inserite in un

⁵⁰⁵ MARIO PRAZ, *Studi sul concettismo*, cit., p. 22

⁵⁰⁶ ANNE-ELISABETH SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique*, cit., p. 405

⁵⁰⁷ Ivi, p. 403

⁵⁰⁸ La bibliografia sulla nomenclatura dell’emblema è vasta e complessa. Si indicano qui alcuni titoli esemplari: per la storiografia di questa formula si rimanda a JEAN-MARC CHATELAIN, *Lire pour croire. Mise en texte de l’emblème et art de méditer au XVII^e siècle*, «Bibliothèque de l’École des Chartes», 150, 1992, p. 321-351, IDEM, *Livres d’emblèmes et de devises*, Paris, Klincksieck 1993 e a GRÉGORY EMS, *Poétique de l’emblème*, cit.; per la teorizzazione della formula si rimanda a WILLIAM HECKSCHER, KARL-AUGUST WIRTH, *Emblem, Emblembuch*, «Reallexicon zur Deutschen Kunstgeschichte», 5, 1959, pp. 85-222; per la critica a questa si rimanda a CLAUDIE BALAVOINE, *‘Emblème’ et ‘emblématique’, du terme à la discipline, et retour*, «Le Français préclassique», X, 2007, pp. 37-46

⁵⁰⁹ Ivi, pp. 270, 405

processo di rimediazione:⁵¹⁰ da essere un medium iconico puro, le immagini trasformate in allegorie (e per questo necessitanti di griglie verbali per una corretta interpretazione) e in metafore perdevano la loro essenza di immagini dotate di esistenza reale. Il passaggio, in altri termini, è quello da immagine a metafora, da favola a illustrazione.⁵¹¹ Ma illustrazione non del testo (come poteva magari essere stato in prima sede, nel 1531), bensì del discorso in cui gli emblemi venivano a trovarsi come rimando metaforico. La crescente riflessione dell'immagine come concetto (evidente in Menestrier e in Tesaurus)⁵¹² pone la figura (e l'immagine) sotto il dominio della logica; la metaforizzazione e l'allegorizzazione dell'immagine avevano contemporaneamente reso quest'ultima una figura retorica e linguistica. Il pensiero visivo che si era sviluppato durante il Rinascimento sembra, proprio nel momento di affermazione dell'autonomia dell'immagine simbolica, tornare sotto il controllo di un pensiero linguistico. Se la figura dell'emblema è una metafora, l'immagine è entrata nel territorio della retorica e l'emblema diventa, nella sua applicabilità al discorso del tempo, un geroglifico, una *tacita nota* che segna solo il disincanto del Settecento che sta annunciandosi.⁵¹³

⁵¹⁰ Il concetto di ri-mediazione è utilizzato nel senso mediologico conferito a questo termine da JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation: understanding new media*, Cambridge, MA and London, The MIT Press, 1999 (traduzione italiana IDEM, *Remediazione: competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, Firenze, Guerini, 2003)

⁵¹¹ ANNE-ELISABETH SPICA, *Symbolique humaniste et emblématique*, cit., p. 407

⁵¹² Ivi, p. 436

⁵¹³ Si veda l'ultimo capitolo del lavoro della Spica, intitolato *A métamorphose, prolongement: symbolique et emblématique à l'orée du XVIIIe siècle*, ivi, pp. 483-505, che si chiude con una riflessione sulla nostalgia vichiana per le favole antiche (p. 503)

3. Le imprese

La riflessione sulla letteratura delle immagini simboliche nel Rinascimento e nel Barocco arriva al suo apice nei trattati di imprese che, nel corso dei decenni, si moltiplicano e si affollano nelle accademie e nei circoli intellettuali. Considerata come la principale derivazione moderna del geroglifico egiziano e, allo stesso tempo, come la versione esoterica⁵¹⁴ e nobiliare del più comune emblema, l'impresa ricopre un ruolo centrale nell'evoluzione della scienza della simbolica. Anche se il fulcro della produzione dei trattati impresistici italiani, siano essi raccolte antologiche oppure opere di vera e propria teoria, è da situare a cavallo fra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, l'ampia disamina che Vico compie di questa forma di espressione e il ruolo cardine che esse ricoprono nella teoria filosofica del napoletano le rende un dispositivo di pensiero, oltre che di comunicazione e di espressione, di interesse particolare.

A differenza dell'emblema, che ha il suo maggior polo produttivo nell'Europa centrosettentrionale (i Paesi Bassi in particolare) e una delle maggiori tendenze speculative e pragmatiche nell'opera della Società di Gesù, l'impresa ha caratteristiche differenti, in diretta conseguenza del loro polo geografico e culturale, ossia la penisola italiana. L'emblema viene considerato dalla maggior parte dei trattatisti che ne accennano come la resa iconica di un valore morale, la giunzione di un'immagine simbolica ad un testo moraleggiante in grado di farsi veicolo di un messaggio etico o religioso. L'impresa, al contrario, viene caricata di significati enigmatici, analizzata tramite le varie lenti della filosofia scolastica, aristotelica, platonica, neoplatonica, tramite gli strumenti della retorica, della dialettica e della poetica, investita di significati mistici o iniziatici. Essa, prima ancora di essere il terreno ove il quadro epistemologico relativo al clivaggio tra testo e immagine viene a spostarsi e a conquistare un'importanza non marginale nella cultura del tempo, si presenta come la congiunzione di un breve motto e di un'immagine simbolica (di solito molto meno articolata di quella presente negli emblemi) tesa a significare un'intenzione o un proposito eroico o amoroso di un singolo individuo. Questo breve riassunto dei rapporti tra impresa ed emblema enuclea almeno tre tipi di centri possibili di focalizzazione.

Il primo riguarda la centralità del singolo nella teoria delle imprese, il fatto, cioè, che esse siano l'espressione della volontà dell'individuo che si relaziona a un'esteriorità tramite il mezzo dell'immagine e dell'espressione simbolica. A differenza dell'emblema, ove ad essere comunicata è l'istanza morale o religiosa che guida il singolo alla contemplazione delle cose terrene o celesti, nell'impresa l'uomo che espone il suo desiderio, la sua passione o la sua volontà si smarca dal resto

⁵¹⁴ GIANCARLO INNOCENTI, *L'immagine significante*, cit., p. 27

della comunità per entrare nella dimensione eroica dell'auto-ostentazione della propria essenza. Non è un caso che Vico, allora, utilizzi l'impresa per donare un esempio di linguaggio della seconda era degli uomini, quella degli eroi. L'eroe che prende l'impresa è tale non perché comunichi con la divinità, ma perché esponendo il suo volere si proietta in una dimensione di potere garante della sua superiorità sugli altri uomini. La concezione vichiana dell'impresa, richiudibile sotto il sintagma di "lingua d'armi", rivela dei forti parallelismi con la realtà storica dell'origine della stessa, in particolare con la compressione simbolica dell'apparato semiotico delle armature medievali – il Medioevo è, nella teoria del Vico, un ricorso della barbarie primigenia⁵¹⁵ nel sintagma iconotestuale dell'impresa.

Per limitarsi a un solo caso paradigmatico, le analisi di Quondam sul mutamento delle armature cavalleresche dal Quattrocento al Cinquecento, nonché le testimonianze del *Furioso* e del *Rinaldo*,⁵¹⁶ mostrano infatti una decisa mutazione dell'apparato simbolico concernente il *bellator*, il cavaliere o – che è uguale, in termini vichiani – l'eroe. Se l'espressione del proprio rango sociale avveniva, in tempi precedenti, con la manifestazione esteriore della propria singolarità simboleggiata tramite l'armatura, nel Rinascimento, con l'istituzione della cavalleria e con la progressiva trasformazione del cavaliere a cortigiano, questa espressione passa per l'esposizione, *pars pro toto*, della propria anima, ossia dell'impresa:

Se per le sue caratteristiche (tutte iconografiche: cioè, artistiche) questa seconda pelle non riguarda, né può riguardare, la natura, ne serve soltanto a proteggere (come in ogni catafratto antico e medievale) il corpo esposto alle insidie delle armi da offesa, vecchie e nuove ma si trasforma organicamente in una seconda natura connotata in termini esclusivamente estetici e culturali (iconici, narrativi e simbolici), riguarda allora il secondo corpo del principe sovrano, in quanto primo (*princeps*) tra tutti i cavalieri diventati gentiluomini. Solo che, rispetto a tradizioni della sovranità che vengono da molto lontano, questo secondo corpo si definisce e comunica, ora, mediante un codice di gesti e di comportamenti del tutto nuovo: è il codice dell'arte e della cultura, della grazia mondana e della civile conversazione, nella sua doppia, biunivoca, economia di virtù e bellezza. Questo secondo corpo acquista e diffonde un nuovo valore simbolico: attraverso la seconda pelle della sua seconda natura rinasce, infatti, il corpo degli Antichi, la loro *pristina forma*, bella e buona. In termini esemplari per tutti i cavalieri antichi che vogliono farsi gentiluomini moderni: mutando pelle, natura, forma. [...] Da secoli il cavaliere autocertifica la propria dignità e il proprio rango indossando un'armatura e salendo a cavallo: a metà Cinquecento [...] risulta evidentissima quanto profonda sia stata la mutazione, se l'armatura di sempre è diventata una superficie da rendere bella, solo perché la modernità richiede l'omologazione di ogni oggetto quotidiano, di ogni segmento dell'esperienza ordinaria, a una più generale, pervasiva, pregiudiziale estetica. L'armatura è diventato un ritratto di pittura: iconico e simbolico; partecipa al processo di estetizzazione generalizzata degli oggetti ordinari, che connota la storia della cultura aristocratica europea in "Antico regime". Perché il cavaliere si è trasformato nel gentiluomo.⁵¹⁷

⁵¹⁵ Si veda S.N. III, §439, p. 749, e § 443, p. 753 (*infra*, capitolo III, § 3, c, p. 343)

⁵¹⁶ Si legga il datato ma ancora ottimo contributo di ABD-EL-KADER SALZA, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'Orlando Furioso*, 1901

⁵¹⁷ AMEDEO QUONDAM, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 9-10. Il legame tra impresa e armatura è messo in risalto anche da ALESSANDRO DELLA LATTA, *Dar forma alle imprese: epica, parole e immagini per gli scudi del Cinquecento*, in *Con parola breve e con figura. Emblemata e imprese fra antico e moderno*, cit., pp. 230-260

La complessa mutazione sociale che investe la cavalleria e l'espressione della propria singolarità viene ri-mediata, ossia viene manifestata nuovamente tramite nuovi supporti significanti, dall'impresa, una forma che concilia l'esoterismo del geroglifico, le potenzialità semiotiche dell'emblema e lo spirito di emersione tipico dell'epoca. Già il Warburg, in uno studio pionieristico, aveva legato la nascita dell'impresa a un momento nuovo a livello sociale ed economico, quello della nascita della borghesia rinascimentale:

In questo genere artistico del simbolismo applicato [...] la civiltà delle corti aveva prodotto un temine intermedio fra segno e immagine per illustrare simbolicamente la vita intima dell'individuo. Vi intervenne in modo caratteristico il primo Rinascimento ridestando nelle lettere e nelle arti, l'antichità alla quale allora toccò il nuovo compito di esprimere, nello stile eroico dell'antichità pagana, la posizione del singolo individuo in lotta con il mondo.⁵¹⁸

L'impresa diventa così l'immagine della propria identità, il fulcro iconico intorno al quale si concentra il lavoro dell'individualità, la costruzione della stessa.⁵¹⁹ Il Vico sembra, pertanto, condensare e sovrapporre i piani evolutivi dell'espressione del sé nell'armatura e nell'impresa, equiparando le funzioni semiotiche di quest'ultima nella "lingua d'armi" della prima.

È in quest'ottica che l'impresa, forse anche più dell'emblema, riesce in qualche modo a captare e a rendere evidente il profondo mutamento in atto nella società dell'epoca, a livello sicuramente sociale (come appena dimostrato) ma anche, spostando l'attenzione sugli aspetti più propriamente intellettuali e filosofici, a livello di riflessione epistemologica. I trattati sulle imprese, a partire dai primi commentatori dell'opera prima di questo nuovo genere, insistono sulla valenza comunicativa e filosofica della stessa. Essa incarna, con le parole di Klein, il punto centrale dell'antropologia filosofica del manierismo, ossia il problema dell'espressione,⁵²⁰ e il ricorso a lunghe liste ed elenchi di problemi sulla natura iconica o gestuale, verbale o fonetica, del linguaggio nei trattati delle imprese tenta di riconnetterle con forza a una più generale problematizzazione linguistica. A partire dal Ruscelli fino, appunto, al Vico, le imprese vengono correlate con una molteplicità di tipologie espressive che tangono tutto lo spettro delle possibilità umane, dai cenni alle parole, dalla pittura alla scrittura ideogrammatica. Esse vengono, in quasi tutti i trattatisti, poste all'apice di queste gradazioni semiotiche del linguaggio umano, considerate cioè come il vertice di perfezione comunicativa sia per capacità estetiche che per raffinatezza. Allo stesso tempo, insistendo sull'antichità delle stesse, è ipotesi condivisa che la comunicazione impresistica (ipotesi messa al centro dal Vico stesso) sia da rintracciarsi nelle remote origini della comunicazione umana, in un cortocircuito fra modernità e

⁵¹⁸ ABY WARBURG, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, in IDEM, *La Rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, p. 232. Per il tema, si vedano anche le pagine dedicate da Warburg alle imprese amorose (Ivi, *Delle imprese amorose nelle più antiche incisioni fiorentine*, pp. 179-192)

⁵¹⁹ Per la questione della costruzione dell'identità si rimanda allo studio di ARMANDO MAGGI, *Identità e impresa rinascimentale*, Ravenna, Longo Angelo, 1999 (in particolare pp. 10-11)

⁵²⁰ ROBERT KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 126

antichità che rende l'impresa il volano di una riflessione filogenetica che soltanto nella *Scienza Nuova*, per via del particolare approccio filosofico ed epistemologico, troverà una completa espressione.

All'interno di queste dinamiche di enorme portata, è possibile distinguere un duplice atteggiamento da parte dei trattatisti, sintomo chiaro di una identità rinascimentale e manierista, prima che barocca, ossia l'oscillazione tra una tradizione teorica di matrice platonica o neoplatonica e una, invece, di tradizione aristotelica e scolastica. I volumi che verranno analizzati nel presente capitolo sono infatti pregni di lessico filosofico: un esempio chiaro è l'utilizzo dei termini scolastici di "anima" e di "corpo" da parte del primo teorico di imprese, Paolo Giovio. Pur rintracciando, grazie alle analisi del Klein, un sostanziale slittamento verso le teorie aristoteliche dell'espressione poetica e retorica anche nei trattati più manifestamente e arditamente neoplatonici, è possibile osservare, con Gombrich, come queste due tradizioni confluiscono alla fine del Cinquecento entro il concetto di impresa come metafora del Bargagli.⁵²¹

Il lato anti-logocentrico delle imprese, proveniente dalla tradizione platonica dell'immagine, è presente in molti trattati, che presentano un'oscillazione non determinabile tra predominio del testo o dell'immagine nell'impresa. Come ha notato Innocenti:

Il motto è parte integrante della figura così come la figura, l'immagine, si completa amalgamandosi col motto. La struttura logocentrica dell'episteme occidentale si rivela chiaramente in questa impostazione del rapporto "anima-corpo" nell'impresa, dove l'anima consiste nella parte verbale di essa (in quanto più immateriale, più prossima alla voce e quindi "parlante") ed il corpo nella parte iconica, più prossima alla grafia e quindi alla materialità e all'esteriorità. Ma proprio la crisi della compattezza logocentrica si rivela nella discussione sulle diverse identificazioni dell'"anima" e del "corpo". Una corrente tende a smaterializzare interamente l'"anima" facendola consistere non nel "motto" bensì nel "concetto" o "intenzione" dell'autore dell'impresa. Così il Ruscelli, seguito da Girolamo Bargagli, propone di chiamare "anima" l'intenzione dell'autore e "corpo" la figura, la sentenza, la cui funzione è proprio quella di legare la figura e l'intenzione, diverrà, secondo il Capaccio, lo "spirito dell'icona", lo "spirito del figurante [...]". Il piano iconico e quello linguistico compenetrati nell'emblema-impresa ("res significans") mettono in moto una complessa struttura semiotica, una rete di immagini-segni con analogie e polisemi che presiedono alla grande "messa in scena" della significazione. Al di là della tradizionale polemica se sia più alta dignità la parola (poesia) o la pittura e delle varie risposte che sono state date a tale "quaestio" [...] in quasi tutti i trattati si nota la tendenza ad equiparare "pittura" e "poesia".⁵²²

A queste riflessioni vanno aggiunte quelle del Klein sullo sviluppo della logica e della retorica aristotelica in seno alle riletture cinquecentesche della *Poetica* di Aristotele. Lo studioso nota, infatti, come il concettismo di matrice aristotelica sia la marca di distinzione fra l'impresa e le altre raffigurazioni simboliche, e che questa concezione della figura come "fonte comune del discorso e dell'immagine"⁵²³ trova nelle imprese una fondamentale conferma. Il passaggio dell'impresa dal

⁵²¹ ERNST GOMBRICH, *Immagini simboliche*, cit., p. 232

⁵²² GIANCARLO INNOCENTI, *L'immagine significante*, cit., p. 54

⁵²³ ROBERT KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 131

campo dell'*inventio* a quello dell'*elocutio*⁵²⁴ sembra sancire, negli anni finali del Cinquecento e in tutto il Seicento, una concezione nuova dell'impresa, figlia di una più libera e articolata lettura delle postille aristoteliche.

Il quadro che in queste pagine si è brevemente delineato troverà nell'analisi puntuale dei trattati sulle imprese una conferma e una complicazione. La scrupolosa disamina delle varie opere teoriche che si compirà, il percorso attraverso di esse, metterà infatti in luce una situazione molto complessa e non facilmente catalogabile. Le particolarità di ogni opera verranno messe in dialogo con le novità proposte da altri trattatisti, in una panoramica storiografica che permetterà una visione panottica dell'evoluzione della teoria delle imprese dal trattato del Giovio fino agli anni della *Nuova Scienza* vichiana (il trattato del Moles, che chiude il capitolo, è del 1731). L'analisi si svolgerà in cinque momenti storici definiti: le prime teorizzazioni degli anni Cinquanta e Sessanta del Cinquecento in ambito veneziano (i trattati di Giovio, di Domenichi e di Ruscelli); la recezione di queste teorizzazioni in ambito napoletano ad inizio degli anni Sessanta (il dialogo *Il Rota* di Scipione Ammirato); l'evoluzione del dibattito, in seno alle accademie, negli anni Settanta (i trattati di Palazzi, Farra e Contile) e la stabilizzazione del *ductus probandi* in alcuni trattati di inizio anni Novanta del secolo (il trattato del Capaccio e del Tasso); il fondamentale passaggio a cavallo dei due secoli tra concezione topica dell'impresa a concezione poetica e retorica della stessa nella sua equiparazione a metafora (i trattati di Bargagli e di Tesauro, con annesso l'exkursus sul concettismo in Pellegrino e Peregrini); un esempio di trattazione della prima metà del Settecento (il trattato del Trivulzio Moles).

Queste cinque tappe della riflessione impresistica permetteranno di mettere in evidenza alcuni snodi problematici del pensiero su questa forma iconotestuale e, in generale, sull'importanza di esse nella filosofia linguistica di Vico. Gli aspetti di maggiore vicinanza tra la concezione semiotica del linguaggio vichiano e i nuclei potenzialmente seminali di questa nei trattati delle imprese verranno sistematicamente analizzati nei seguenti capitoli. La selva delle imprese offre infatti una intricata rete di possibili appigli con la tenebrosa selva vichiana dell'origine della comunicazione umana, e la presentazione di un quadro panoramico della prima sembra un necessario prodromo per la comprensione della seconda.

⁵²⁴ DONATO MANSUETO, *The Impossible Proportion. Body and Soul in Some Theories of the Imprese*, «Emblematica: An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies», 12, 2002, p. 21

a. Il *Dialogo delle imprese militari e amoroze*: Giovio come fondatore di discorsività⁵²⁵

È opinione condivisa dall'intera comunità di teorici dell'impresa che la prima trattazione compiuta di questo genere iconotestuale e simbolico appaia nelle pagine del *Dialogo delle imprese militari et amoroze* di Paolo Giovio, il celeberrimo storico umanista dei *Sui temporis historiarum libri*⁵²⁶ nonché autore del progetto del Museo nella sua villa di Como, un mirabile esempio di combinazione storica e mnemonica sotto il segno dell'immagine e della galleria di ritratti.⁵²⁷ Se è vero che il Giovio fu il primo a dedicare un trattato a questo particolare genere, pur sempre ricollegabile, a livello epistemologico e di genere, al campo dell'emblematica,⁵²⁸ molte sono le prove della sua esistenza in ambito italiano prima della data indicata da Giovio come spartiacque, ovvero la discesa delle truppe di Carlo VIII nel 1489.

Sono infatti eloquenti a riguardo le testimonianze del Sannazzaro, dell'Epicuro, del Caro e, soprattutto, del Poliziano, che lamentano un vero e proprio assedio da parte dei gentiluomini alla ricerca di versi per la loro impresa: “Quello vuole un motto per il pomo della spada o per l'emblema dell'anello; questo un'impresa, non dico per la sua argenteria, ma pei cocci di casa. E tutti, via subito dal Poliziano! Che mi trovo avere ormai allumacato de' miei pitaffi tutte le pareti delle case.”⁵²⁹ Questa forma simbolica, ancora prima dell'emblema nella sua codificazione alcianiana, era quindi diventata velocemente parte dell'arredamento rinascimentale, trasformato così in una sorta di ambiente visuale perennemente caricato di valore semiotico. Non più limitata all'insegna araldica o militare posta – ad esempio – sugli scudi dei guerrieri del *Furioso*, l'impresa si prestava a divenire il modo più utilizzato di comunicare un'intenzione del proprio animo, fosse esso eroico, amoroso, fino a simboleggiare – precorrendo una certa deriva pubblicitaria del logo o del marchio – la propria attività commerciale.⁵³⁰

⁵²⁵ MICHEL FOUCAULT, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, « Bulletin de la Société française de philosophie », LXIII, 3, 1969, pp. 73-104 ora in IDEM, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, vol. I, 2001, pp. 817-849, in particolare pp. 832: “Ces auteurs ont ceci de particulier qu'ils ne sont pas seulement les auteurs de leurs œuvres, de leurs livres. Ils ont produit quelque chose de plus : la possibilité et la règle de formation d'autres textes”

⁵²⁶ PAULUS IOVIUS, *Historiarum sui temporis*, Florentiae, in officina Laurentii Torrentini, 1550-1552

⁵²⁷ Si veda, per il rapporto con la villa gioviana di Como, PAOLO GIOVIO, *Scritti d'arte. Lessico ed ekphrasi*, a cura di Sonia Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999 e l'articolo di SONIA MAFFEI, «*Iucundissimi emblemi di pitture*». *Le imprese del Museo di Paolo Giovio*, in Con parola breve e con figura. *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, cit., pp. 135-180

⁵²⁸ La prospettiva di inclusione di emblemi e imprese sotto il campo dell'emblematica è già stata discussa nell'*Introduzione* di questa tesi

⁵²⁹ ABD-EL-KADER SALZA, *Luca Contile. Uomo di lettere e di negozi del secolo XVI*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2007, p. 208

⁵³⁰ L'aspetto “commerciale” delle imprese è messo in risalto da SILVIA VOLTERRANI, *Al doloroso albergo. Imprese, insegne osterie tra Cinquecento e Seicento*, in Con parola breve e con figura. *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, cit., pp. 261-294. Per l'utilizzo dell'emblematica come fonte di marchi, loghi ed altre attività propriamente commerciali si rimanda ai contributi di ANTHONY HARPER et alii (eds.), *Emblematic Tendencies in the Art and Literature of the Twentieth Century*, Glasgow, Droz, 2005

Il trattato di Giovio si inserisce pertanto in un contesto già saturo di imprese, in un mondo ormai abituato alla visione simbolica del segno e alla configurazione iconotestuale del pensiero. A questo riguardo, con Maria Luisa Doglio, è utile ricordare come il libretto gioviano si ponesse, contemporaneamente e parallelamente all'ambito del "costume", in un ambiente intellettuale molto attento alle questioni teoriche riguardanti la compresenza di immagine e parola nello stesso mezzo espressivo:

Il postulato iniziale di un'arte delle imprese, oltre a orientare la lettura in una prospettiva di ordine estetico, colloca a priori la composizione in un ambito specifico, nell'area che comprende i numerosi trattati di poetica e di retorica, codificati lungo la parabola di quasi mezzo secolo, e le dispute sul primato delle arti nella moderna accezione dell'antica uguaglianza dell'oraziana *ut pictura poesis*, appena avviate negli anni 1547-48 con l'inchiesta del Varchi sulla nobiltà delle arti e l'analisi di Paolo Pino della pittura come "propria poesia, cioè invenzione", raffigurazione mentale, idea staccata da questioni di realizzazione pratica.⁵³¹

La storia editoriale del trattato gioviano sembra confermare la compresenza di queste due dinamiche, quella della valenza sociale dell'impresa e quella della riflessione teorica. Il Giovio, infatti, scrisse il trattato intorno al 1550, donandolo poi alle cure di Ludovico Domenichi, suo compagno e fido collaboratore (nonché traduttore in italiano della sua opera storiografica),⁵³² che ne fece trarre alcune copie. La prima edizione a stampa, molto scorretta e in tiratura limitata, fu quella del Barre a Roma, nel 1555,⁵³³ sotto la cura di Girolamo Fenaruolo ma priva delle revisioni del Domenichi. A distanza di pochi mesi, nel 1556, il *Dialogo* venne ristampato a Venezia da due editori diversi, lo Ziletti e il Giolito: quest'ultimo fece curare l'edizione dal Domenichi stesso, che aggiunse in coda al dialogo del mentore un suo *Ragionamento* sullo stesso tema. Il Ruscelli fece seguire al testo gioviano un *Discorso* dall'alto tasso teorico. Il testo di riferimento, secondo il viterbese nella dedica a Antonio Calco, si basa su un manoscritto di provenienza veneziana sempre di mano del Giovio: tuttavia il Ruscelli, confrontando le varie edizioni, non lesina correzioni e importanti aggiunte al testo dello storico.⁵³⁴ La prima edizione illustrata dell'operetta verrà stampata soltanto nel 1559 a Lione presso l'editore Roviglio, con una dedica dell'editore a Domenichi stesso.⁵³⁵

La lezione del Ruscelli è filologicamente infida: come nota Arbizzoni,⁵³⁶ oltre alla manomissione di alcune imprese presenti nella versione romana del trattato, nella successiva edizione di quattro anni

⁵³¹ MARIA LUISA DOGLIO, *Introduzione*, in PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militare e amoroze*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 9

⁵³² PAOLO GIOVIO, *Delle istorie del suo tempo [...] tradotte per M. Lodovico Domenichi*, in Fiorenza, appresso L. Torrentino, 1551-1553

⁵³³ Questa edizione (PAOLO GIOVIO, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze di Monsignor Paolo Giovio Vescovo di Nucera*, in Roma, appresso Antonio Barre, 1555) ha fornito il testo di riferimento al testo pubblicato e curato dalla Doglio nel 1978

⁵³⁴ PAOLO GIOVIO, *Ragionamento sopra i motti e disegni d'amore che comunemente chiamiamo imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli sullo stesso soggetto*, in Venetia, appresso Giordano Ziletti, 1556

⁵³⁵ PAOLO GIOVIO, *Discorso dell'imprese militari e amoroze [...]. Con un ragionamento di Messer Ludovico Domenichi sullo stesso soggetto*, in Lione, appresso Guglielmo Roviglio, 1559

⁵³⁶ GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 14

successiva del *Dialogo* e del *Discorso* ad esso annesso, il Ruscelli dedica l'opera gioviana non più a Giovan Antonio Calco, come nel 1556, ma a Pietro Folliero, ringraziato allo stesso modo del Calco per aver consegnato a Ruscelli il manoscritto gioviano.⁵³⁷ Se, come accennato, il dettato di Ruscelli si direziona verso un impegno teorico partendo dalla manipolazione libera del testo di partenza, il *Dialogo delle imprese militare et amoroze*, nella sua versione originaria rispettata dal Domenichi, non ambisce invece alle stesse finalità. Questo dato, ovvero l'oscillazione del testo gioviano in mano al Ruscelli, è utile per capire come, già all'inizio della trattazione del genere, le imprese vengano utilizzate come un portale d'ingresso verso una riflessione teorica e intellettuale sulla natura del linguaggio e sull'utilizzo del simbolo in epoca rinascimentale. Come per le imprese vichiane, quelle rinascimentali si pongono dunque a metà tra la speculazione linguistica e l'estetica dell'uso popolare. Il testo gioviano del 1555 è, sicuramente, direzionato verso il secondo polo, e la scelta del genere dialogico è sintomatica di una trattazione del tema non rigorosa, bensì piacevole e rilassata. Gli interlocutori, lo stesso Giovio e il fedele Domenichi, passano il pomeriggio a parlare di imprese mentre si riparano dalla calura, rispettando così il *topos* platonico dello scambio dialettico tenuto all'ombra.⁵³⁸ Il Giovio, nel dedicare il dialogo a Cosimo de' Medici, utilizza una comparazione tesa a sminuire il tenore argomentativo della sua opera, presentandola come un semplice dono spontaneo del suo cortigiano: "in ciò ho imitato il vostro semplice ortolano, che spesse volte sopra la vostra tavola, ricca di varie e preziose vivande, s'arrischia di presentare un panierino de' suoi freschi fiori di ramerino e di borana per servire a uno intermesso d'una saporita insalatuccia."⁵³⁹ Questa comparazione, inoltre, riflette le modalità di creazione dell'impresa e, allo stesso tempo dell'emblema, ovvero la commistione di materiale differente (testo e immagine) provenienti da sedi originariamente differenti (fatto che, in alcuni studiosi, ha permesso la formulazione dell'ipotesi di un legame tra emblema ed estetica postmoderna o comunque contemporanea).⁵⁴⁰

La scelta dei personaggi del dialogo, ovvero lo storico e il suo segretario e traduttore, è strettamente legata al tema delle imprese. Esse, infatti, sono raffigurate sugli elmi o sulle armature dei grandi principi, dei grandi cavalieri e delle personalità più importanti che vivificano le *Historiae*, e trattare delle imprese è, in qualche maniera, continuare l'approfondimento di episodi narrati in sede storiografica. Il Domenichi inizia il dialogo, rintracciando l'esistenza ai suoi giorni di questa usanza, chiedendo a Giovio quando l'arte delle imprese fosse stata inventata. La risposta del vescovo di

⁵³⁷ Ivi, p. 15

⁵³⁸ Il *topos* ha ricevuto ampie riflessioni critiche in ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., pp. 159-165

⁵³⁹ PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militare e amoroze*, p. 33

⁵⁴⁰ Ci si riferisce, per un approccio diretto al tema a HEIDRUN FÜHRER *et alii*, *The Anchor and the Dolphin*, cit., ma anche alle interpretazioni di MICHELE COMETA, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Roberta Coglitore, Macerata, Quodlibet, p. 77, che ha rintracciato la presenza della forma emblematica in oggetti culturali assai disparati e contemporanei.

Nocera è doppia: da una parte era usanza antichissima quella di ornare cimieri e armature, scudi e sopravvesti, risalente almeno ai guerrieri della classicità e del mito, così come per i guerrieri della Tavola Rotonda di Artù o dei paladini di Francia durante le guerre contro gli arabi a Roncisvalle, dall'altra è solo dopo l'uso stravagante che Federico Barbarossa fece delle insegne e degli scudi che la moda delle imprese cominciò a diffondersi. In particolare, il più importante momento di sviluppo del genere è da rintracciarsi intorno alla fine del quindicesimo secolo: "Ma a questi nostri tempi, dopo la venuta del re Carlo VIII e di Lodovico XII in Italia, ognuno che seguiva la milizia, imitando i capitani francesi, cercò di adornarsi di belle e pompose imprese, delle quali rilucevano i cavalieri, appartati compagnia da compagnia con diverse livree."⁵⁴¹ Quello che, in altra sede, è raccontato come un evento tragico per il destino dell'Italia, terribile a vedersi per le enormi e catastrofiche conseguenze,⁵⁴² in quest'operetta viene invece descritto come l'inizio di una nuova era di splendore e di eleganza, un momento iniziale di un nuovo ordine simbolico.

Prima, però, della rassegna e di una parziale classificazione delle imprese dei principi, dei capitani e dei notabili, Giovio accenna a una pragmatica lista di condizioni generali che l'impresa, per essere ben formata, deve rispettare. Intorno a queste regole tutta la trattatistica successiva si soffermerà a lungo, in un crescendo di riflessioni e di speculazioni teoriche che, in Giovio, non sono che accennate. Le cinque condizioni sono le seguenti: l'impresa deve avere "giusta proporzione d'anima e di corpo"; non deve essere "oscura di sorte ch'abbia mestiero della sibilla per interprete a volerla intendere, né tanto chiara ch'ogni plebeo l'intenda"; deve avere "bella vista, la qual si fa riuscire molto allegra entrandovi stelle, soli, lune, fuoco, acqua, arbori verdeggianti, instrumenti meccanici, animali bizzarri, uccelli fantastici"; l'impresa non deve contenere "alcuna forma umana" e, infine;

richiede il motto che è l'anima del corpo e vuole essere comunemente di una lingua diversa dall'idioma di colui che fa l'impresa perché il sentimento sia alquanto più coperto. Vuole anche essere breve, ma non tanto che si faccia dubbioso, di sorte che di due o tre parole quadra benissimo, eccetto se fusse in forma di verso o integro o spezzato. Anima e corpo s'intende per il motto e per il soggetto; e si stima che mancando o il soggetto all'anima o l'anima al soggetto, l'impresa non riesca perfetta.⁵⁴³

Le cinque condizioni che, è utile ripeterlo, il Giovio non chiarisce oltre nella sua opera, sono il primo esempio di una grammatica delle imprese, l'insieme delle norme morfologiche che questo iconotesto particolare deve avere. Alcune precisazioni sono necessarie, pertanto. In primo luogo, l'analisi dell'impresa viene investita – conseguenza fondamentale per la sua storia teorica – di una terminologia aristotelica o, meglio, scolastica. I termini di "anima" e "corpo" (corrispettivo degli aristotelici "materia" e "forma"),⁵⁴⁴ infatti, si presentano sulla pagina senza un'esegesi in grado di

⁵⁴¹ PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militare e amorose*, cit., p. 36

⁵⁴² ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 133

⁵⁴³ PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militare e amorose*, cit., p. 37

⁵⁴⁴ Si rimanda, per una estesa trattazione del tema, a JUDY LOACH, *Body and Soul: A Transfer of Theological Terminology*

giustificare la scelta delle parole. Alla prima corrisponde il motto dell'impresa, mentre al secondo corrisponde l'immagine dipinta, il simbolo figurato. La complessità semiotica dell'iconotesto-impresa viene pertanto ridotta a una diade che ricorda la coppia significante/ significato fondante il segno: il corpo-immagine è il significante, mentre l'anima-testo è il significato che dà senso al segno. Un'analisi meno superficiale, però, mette in crisi questa corrispondenza.

L'impresa è l'espressione figurale di un proposito o di una volontà, la dichiarazione di un disegno o di un'azione da intraprendere in futuro: il significato dell'impresa è una proposizione dichiarativa, l'espressione di una volontà, e il significante deve essere dunque l'insieme di immagine e parola che lo espone. Il significante dell'impresa, pertanto, è formato da una coppia di significanti, appartenenti a due ordini semiotici differenti. La distinzione di anima e corpo rivela la propria imprecisione in questo passaggio, ovvero nel riconoscimento del senso dell'impresa in un'azione e nella corrispondenza di essa al personaggio che la prende come espressione della sua volontà, non nei significanti che la esprimono. Che anima e corpo, ovvero immagine e parola, siano strumenti di questa espressione è adombrato nella prima regola del dialogo di Giovio, ovvero la proporzionalità tra le due parti. La "giusta proporzione" tra i componenti l'impresa è da intendersi come la rispondenza dell'una e dell'altra al proposito esposto dall'impresa: sia motto che immagine devono convergere verso la dichiarazione della volontà che il portatore dell'impresa vuole manifestare. Non è pertanto possibile instaurare una proporzione tra due entità ontologicamente, linguisticamente e cognitivamente diverse: anima e corpo non possono essere reciprocamente rapportate e non può esistere una proporzione giusta tra l'una e l'altra parte.

Queste riflessioni non sono presenti nel trattato del Giovio, che non vede l'impasse nominalistica della sua scelta terminologica. Non a caso, nella quinta regola, egli ripropone la stessa nomenclatura di anima e di corpo ad indicare la necessità del motto per la comprensione dell'impresa e per la sua perfezione. Questo fatto sembra essere il discrimine – scavalcato, in vista del differente punto di vista storico, dal Vico nella sua concezione di impresa – fra le imprese antiche e quelle moderne, e di conseguenza l'ammissione di una differenza fra le une e le altre per cause meramente formali. Il motto, inoltre, viene ad essere specificato ulteriormente nella quinta regola, che nei trattati successivi verrà divisa in ulteriori precetti. Esso deve essere infatti in lingua diversa dall'italiano o dalla lingua madre del portatore dell'impresa, e deve inoltre rispettare i canoni della *brevitas*. Se l'ultima caratteristica si collega alla ricerca della chiusa epigrammatica e alla possibilità di mostrare la creatività dell'autore, in un legame brevità-inventività espressiva tutto rinascimentale⁵⁴⁵ e con la

into the Aesthetic Realm, cit., p. 38, DONATO MANSUETO, *The Impossible Proportion*, cit., p. 12 e ALESSANDRO BENASSI, «La filosofia del cavaliere», cit., p. 226

⁵⁴⁵ Il tema è trattato con esaustività – anche se con un focus sul primo Rinascimento – da GIORGIO FORNI, *Forme brevi della poesia*, cit.

deroga di poter raggiungere al massimo a un verso o a un emistichio di un verso classico, la prima rimanda alla seconda regola del Giovio, ovvero all'esigenza, per l'impresa, di non essere né eccessivamente chiara né eccessivamente oscura per la decifrazione. Il latino, infatti, permette di manifestare il proprio proposito soltanto a una cerchia ristretta di persone, permettendo rendere l'impresa una manifestazione non banale bensì raffinata ed elegante. Ovviamente, l'eccesso opposto è da fuggire, ovvero quello di risultare eccessivamente criptica al momento dell'utilizzo di una figura non abbastanza nota o di proporre un legame tra anima e corpo non decifrabile.

Il quarto precetto è invece relativo all'impossibilità di adottare la figura del corpo umano nell'impresa. Esso, infatti, tipicamente usato nelle medaglie antiche o nei rovesci di medaglia,⁵⁴⁶ non può figurare nell'impresa per via della sua equivalenza specifica con il portatore o autore della stessa. Per significare un'intenzione della propria volontà, suggerisce Giovio, non è possibile scegliere un corpo che assomigli o che appartenga alla stessa specie del portatore dell'impresa, in quanto essa, a questo punto, sarebbe un ritratto e non una dichiarazione di un proposito. Anche se il trattato gioviano, nella sua sfilata di personaggi storici e delle loro imprese, sembra essere un adattamento del museo dello stesso Giovio, ove lo storico aveva disposto i ritratti dei grandi personaggi con un elogio sottostante di carattere encomiastico, questa apparente coincidenza tra ritratto della fisionomia del personaggio e corpo dell'impresa, e tra elogio della sua magnificenza morale e anima della stessa, l'impresa si svincola da questa equivalenza, mantenendo una sua identità simbolica e un'autonomia all'interno delle varie possibilità di rappresentazione dell'epoca.

L'ultima regola risponde a un carattere prettamente estetico, in quanto le imprese debbono essere "di bella vista", gradevoli all'aspetto e non eccessivamente bizzarre. Il *decorum* è il cardine attorno cui ruota la proposizione gioviana, in questa regola come nelle altre. È sottinteso, ovviamente, che questo decoro deve anche essere rispettato a livello gerarchico: le immagini celesti delle stelle o dei pianeti non possono infatti essere prese se non da principi o da cardinali, in un rispetto della *convenientia rerum* che rispecchia la separazione di rango della società dell'epoca. Un passaggio del *Dialogo* è particolarmente esplicito a riguardo, evidenziando inoltre la difficoltà della formazione dell'impresa e l'abilità di chi fosse in grado di riuscirci:

il formar dell'impresa è quasi come una ventura d'un capriccioso cervello e non è in nostra mano col lungo pensare trovar cosa degna del concetto e del padrone che la vuol portare e anco dell'autore che la compone, perché vi si mette dell'onore, quando per altro è stimato degno del nome letterario. E in effetto, altro è il ben dire in narrare un concetto e altro è esprimerlo con anima e corpo che abbia del buono e niente dello sciocco.⁵⁴⁷

⁵⁴⁶ Esiste uno studio sulla relazione tra emblematica e scienza delle medaglie ad opera di KRISTEN LIPPINGTOP, *Un gran pelago; the imprese and the medal reverse in fifteen Century*, in *Perspectives on the Renaissance medal*, edited by Stephen K. Scher, 2000, pp. 75-96

⁵⁴⁷ PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militare e amorose*, cit., p. 90

La breve parentesi teorica presente nel dialogo di Giovio non ha pretese dogmatiche o catalogatrici e nel dettato del testo non è raro trovare imprese che, pur considerate dall'autore come tali a tutti gli effetti, non rispettano le regole che poco prima l'autore aveva fissato. È il caso, ad esempio, della prima impresa evocata dopo lo stabilimento dei principi, il motto di Cesare Borgia AUT CAESAR AUT NIHIL oppure quella, la terza in ordine di apparizione, di Cesare Borgia, un cervo alato. Queste imprese non rispecchiano la quinta regola, essendo la prima mancante di corpo e la seconda di anima. Altre imprese, come quella fatta dal Giovio stesso per un signore, raffigurante un carro guidato da un imperatore con uno schiavo dietro che sopra il capo gli teneva il lauro con il motto SERVUS CURRU PORTATUR EODEM⁵⁴⁸ [Figura 22] presentano all'interno dell'immagine la figura umana. Altre imprese, specialmente nei motti, eccedono di parecchio la misura del verso o dell'emistichio.



Figura 22 – Impresa con il motto SERVUS CURRU PORTATUR EODEM fatta da Paolo Giovio, nell'edizione Roviglio del 1559 del *Dialogo delle imprese militari e amorose*, p. 113

Non sembra, in definitiva, che il concetto di impresa risponda a delle chiare direttive teoriche né, tantomeno, a una netta limitazione terminologica. Seguendo infatti il *Dialogo di pittura* di Paolo Pino già evocato da Maria Luisa Doglio, è possibile vedere come il termine impresa approssimi il più labile “invenzione” che, nel dialogo del 1548, era accomunato alla poesia: “E perché la pittura è propria poesia, cioè invenzione, la qual fa apparere quello che non è, però util sarebbe osservare alcuni ordini eletti dagli altri poeti che scrivono, i quale nelle loro comedie et altre composizioni vi introducono la brevità: il che debbe osservare il pittore nelle sue invenzioni”.⁵⁴⁹ L'oscillazione terminologica fra

⁵⁴⁸ Ivi, p. 121

⁵⁴⁹ PAOLO PINO, *Dialogo di pittura*, in Venetia, per Paolo Gherardo, 1548, p. 115

impresa e invenzione è fortissima nel testo del Giovio,⁵⁵⁰ tanto da far pensare a una sovrapposizione dei due termini e a un'identificazione dell'impresa con la prima parte della retorica, l'*inventio*. Questa vicinanza rafforzerebbe già nel primo trattato sulle imprese la relazione (manierista) fra poesia e impresa eroica, anche se il Giovio non concede la possibilità di approfondire questo aspetto. Il dialogo, infatti, sembra piuttosto fuggire lungo l'asse della rimemorazione delle storie e delle curiosità dei personaggi più che sulle loro imprese. Esse vengono utilizzate come punto di partenza per una narrazione dedicata ai singoli personaggi, ai loro casi, alle loro avventure. Insomma, una "festa della memoria"⁵⁵¹ che assomiglia a una sfilata di personaggi su modello dei *Trionfi* del Petrarca.

Il principio regolatore e ordinatore di questa è il prestigio sociale: i personaggi sfilano dal più importante fino, in ordine decrescente, al meno alto nella gerarchia del potere. Ovviamente questo principio è rivolto non alle imprese ma ai portatori delle stesse. Non vengono inoltre forniti parametri per la comprensione ulteriore delle regole indicate in sede iniziale, come quelli della scelta del corpo (a volte Giovio propone un'impresa che rappresenta un corpo relazionato al nome del portatore, come quella di Muzio Colonna con una mano che brucia col motto FORTIA FACERE ET PATI ROMANUM EST, in relazione all'assonanza del nome Muzio con il romano Muzio Scevola), o della relazione fra motto e immagine, o delle varie possibilità interne al motto stesso (persona verbale, tempo verbale, presenza di avverbi o altro).

Molto presente è invece l'esposizione delle imprese considerate ridicole o superficiali, quelle formate da rebus o approssimate intorno a concetti volgari, a oggetti non nobili, ad espressioni non raffinate. Giovio afferma, utilizzando una preterizione, che "Sarebbe troppo gran cantafavola il voler tassare i difetti dell'impresa che son comparse a questo secolo, composte da sciocchi e portate da cervelli busi"⁵⁵² prima di sanzionare come ridicole molte imprese. Un esempio è fornito da quelle di Bastiano del Mancino, innamorato di una dama chiamata Margherita, e del suo rivale in amore, Pan Molena. Il primo prese come immagine una piccola suola di scarpa con una "T" in mezzo, e "una perla grossa in punta di detta suola" e il motto (o soluzione del rebus) MARGHERITA TE SOLA DI COR AMO. Il secondo, invece, sostituì un oro di martello al posto della suola di cuoio, a significare MARGHERITA TE SOLA ADORO.

Grande spazio viene altresì dedicato ai creatori delle imprese, in un equilibrio tra artisti e mecenati che si manifesta nella presenza delle imprese dei Medici e quelle del Giovio stesso nel dialogo. Una delle imprese del vescovo di Nocera [Figura 23] rappresenta un castoro nell'atto di evirarsi con il motto ANANKE, simboleggiante il fatto che lo stesso dovette accettare di sposarsi in un momento poco

⁵⁵⁰ Al punto da essere considerata quasi sinonimica da ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., pp. 140-141

⁵⁵¹ MARIA LUISA DOGLIO, *Introduzione*, in PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militare e amorose*, cit., p.15

⁵⁵² PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militare e amorose*, cit., p. 43

favorevole: il castoro, come racconta Plinio e legando all'animale l'etimologia di "castrato", predato dai cacciatori per le virtù mediche del suo apparato genitale, si evira per salvarsi la vita. Molte sono le imprese ideate dal Giovio nel testo, sia quelle destinate ai suoi mecenati che ad altri signori, così come sono accennate imprese ideate da altri autori, come l'Ariosto o l'Alciato.



Figura 23 – Impresa di Paolo Giovio, un castoreo che si evira con il motto ANANKE, nell'edizione Roviglio del 1559 del Dialogo delle imprese militari e amorose, p. 137

Il dialogo di Giovio, nella sua disinvoltura teorica e nel suo nucleo encomiastico, perpetua la tradizione dell'elogio dei *vires illustri*, in cui storia, morale e aneddotica vengono preposti alle riflessioni teoriche e gnoseologiche sulla funzione del medium espressivo dell'encomio, ovvero l'impresa. Non esiste, nel Giovio, oltre a una basilare grammatica per la formazione delle imprese, un giudizio sulle imprese dei principi o degli ecclesiastici. Anzi, imprese che palesemente contraddicono le cinque regole vengono trattate ed elogiate alla stessa maniera delle altre. Se questo aspetto sarà il punto d'avvio del *Discorso* di Girolamo Ruscelli, il *Ragionamento* di Ludovico Domenichi resterà fedele invece alle scelte – anche stilistiche – del maestro e compagno.

Il testo che infatti segue il *Dialogo* di Giovio nelle edizioni Ziletti e Roviglio, oltre a ripresentare l'opera in una forma più accessibile e meno scorretta, si inserisce in una strategia elogiativa verso il vescovo di Nocera e verso la sua opera. La ripubblicazione del *Dialogo* promuove la figura dello storico – specie nell'edizione lionese, magnificamente illustrata e corredata di un sonetto encomiastico d'apertura – come inventore della trattatistica impresistica. Il dettato del Domenichi si sforza, sia per modalità di elocuzione che di accettazione dei precetti gioviani, di difendere l'autorità del maestro, oltre che di promuovere la trattazione del Giovio, senza apportare rilevanti modifiche. Il *Ragionamento* mantiene infatti le caratteristiche formali dell'opera cui funge da commento: si svolge secondo i canoni del dialogo, con interlocutori il Domenichi stesso (in veste di guida della conversazione), Pompeo della Barba e Arnoldo Arlieno, in uno stile perfettamente cortigiano e

all'insegna dello scambio intellettuale garbato ed erudito. Quasi a seguito del *Dialogo* gioviano, che si chiudeva con la presentazione, tra le altre, dell'impresa del Domenichi, il *Ragionamento* si apre con l'analisi della medaglia dello stesso: una faccia presenta il ritratto dell'intellettuale, il suo rovescio invece un motto greco (ANADEDOTAI KAI OG KAIEI) e la figura di un vaso di fiori fulminato ma non del tutto bruciato. La significazione metaforica è chiara: anche se la vita è percossa da insidie e da accidenti, essa resiste e fiorisce ancora in parte. Gli interlocutori, discutendo della difficoltà del motto, oscuro ai più per via della lingua, si chiedono il perché di questa scelta e Domenichi afferma: "I motti delle imprese s'hanno da fare in lingua differente da quella che noi favelliamo".⁵⁵³

In questa sentenza, impresa e rovescio di medaglia (due forme iconotestuali diverse e mantenute come tali in tutta la trattatistica sviluppatasi in contemporanea) vengono equiparate, e questo passaggio nato da un equivoco formale permette agli interlocutori di iniziare il vero e proprio dialogo sulle imprese. I nomi di Alciato e Bocchi vengono evocati come quelli di eccellenti creatori d'impresе, in una concezione dell'impresa evidentemente non rigida e in concorrenza o promiscuità con quella di simbolo e di emblema. Questa promiscuità viene – paradossalmente – riconosciuta da Domenichi come il motivo per cui molti personaggi non riescono a concepire una buona impresa, motivo per cui l'autore decide di scrivere il suo *Ragionamento*.

Il dialogo del Domenichi procede esattamente come quello del suo maestro, presentando una rassegna delle imprese dei personaggi nobili del tempo, degli ecclesiastici, di altri uomini notabili, con l'inserimento, a fine ludico, di alcune imprese considerate ridicole. L'unico punto di distacco dal testo del vescovo di Nocera è relativo all'evocazione (più per fini elogiativi che teorici) delle imprese di alcune Accademie, non presenti nel testo gioviano. La sempre maggiore diffusione delle stesse e la consuetudine di creare un'impresa per l'Accademia e una per ogni accademico unitamente al nome dello stesso, si pone come un punto centrale della riflessione del Domenichi. Interrogato su questo punto, lo scrittore ricorda gli Intronati di Siena con la loro zucca accompagnata dal motto MELIORA LATENT, gli Infiammati di Padova con il motto ARSO IL MORTALE AL CIEL SE N'ANDRÀ L'ETERNO con il rogo di Ercole sul monte Oeta, gli Elevati di Ferrara con la lotta tra Ercole e Anteo e il motto SUPERATA TELLUS SIDERA DONAT e altre, fino ad arrivare all'accademia fiorentina simboleggiata da una personificazione dell'Arno circondato da due piante, una d'alloro e una d'ulivo. Il trattato, infine, si chiude con la rassegna delle imprese create dal Domenichi stesso, che rimanda specularmente ai tentativi dello stesso di creare la propria impresa nel *Dialogo* di Giovio. L'arte dell'impresa si tramanda di interlocutore in interlocutore, e l'imitazione sembra essere la via maestra per la costruzione di una perfetta impresa.

⁵⁵³ LUDOVICO DOMENICHI, *Ragionamento*, in PAOLO GIOVIO, *Discorso dell'impresе militari e amorose* [...]. *Con un ragionamento di Messer Ludovico Domenichi*, cit., p. 149

Il primo e fondamentale avanzamento teorico rispetto agli scarni dettami gioviani avviene, come accennato, per opera della riflessione di Ruscelli. Il suo *Discorso intorno all'inventioni dell'Imprese dell'insegne de' motti e delle livree*, pubblicato nel 1556 nell'edizione Ziletti del *Dialogo* del Giovio non si presenta, come il dialogo del Domenichi, come un semplice elogio del vescovo di Nocera, bensì come un primo tentativo di chiarire e mettere ordine nel vasto territorio delle imprese. Il viterbese, parallelamente alla sua disinvoltura filologica, si propone direttamente di seguire la terminologia dello storico e di intervenire con censure e correzioni ove esse siano necessarie. Già nelle prime pagine del trattato – perché l'opera di Ruscelli è un vero e proprio trattato e non più un dialogo – il “letterato tuttofare”⁵⁵⁴ e poligrafo si smarca nettamente dal dettato gioviano, iniziando la sua opera con una densissima premessa sulla possibilità dell'uomo di conoscere e di comunicare. Il discorso sulle imprese si separa decisamente dal semplice ambito di costume, ed entra in un contesto puramente teoretico e gnoseologico di “filosofia del linguaggio”:

Sappiamo adunque, che tutte quelle cose, che sono possibili a capirsi dalla mente nostra, o sono corporee o senza corpo. E qui è meglio spiegar l'intention mia, dirò, ch'elle o sono visibili a gli occhi del corpo nostro, e a quei della mente, e a quei del corpo sono invisibili. Né qui accade di addurre essempro, perché fino a i fanciulli sanno distinguere, quai sono quelle cose, che si possono veder con gli occhi corporali. [...] Ora, perché l'intelletto, del quale sono proprie queste operationi d'intendere e di conoscere giudiciosamente e di contemplare, non può far tali operationi se non riceve da i sensi le forme de gli oggetti da intendersi e da giudicarsi, o almeno se non ne ha prima ricevuta alcuna, della quale per rassomiglianza e col più e meno possa discorrere e giudicar dell'altre, per questa ragione avviene che egli non può ricevere la forma della cosa dalla quale tal'operatione si fa.⁵⁵⁵

Il punto di partenza della trattazione delle imprese è ritrovato nella capacità umana di comprendere le forme che provengono dai sensi all'intelletto: in particolare, si stabilisce una distinzione tra cose corporee ed incorporee da cui procede quella tra visibile e intellegibile, tra concreto e astratto. Senza la forma della cosa, senza la sua visibilità, l'intelletto non può creare astrazioni e giudizi: pertanto, il pensiero non può evolvere in mancanza di immagine. Il primato della vista e della forma sulla cosa vista, il fatto che, cioè, prima di comprendere cosa il fuoco o un altro elemento provochi, si debba avere l'immagine del fuoco o di un altro elemento a cui poi, in un secondo momento, collegare la loro effettività, viene provato da Ruscelli con il richiamo al comportamento dei bambini o degli uomini non istruiti. Questo fatto implica che la prima forma di comunicazione umana, a livello teorico, debba avvenire tramite la mostrazione degli oggetti e delle loro forme, tramite cenni, gesti, azioni mimetiche. Il passo – di forte ascendenza agricoliana e cardaniana –⁵⁵⁶ è di sommo interesse in prospettiva vichiana, in quanto per la prima volta il tema delle imprese viene legato non solo a

⁵⁵⁴ ROBERT KLEIN, *La forma e l'intellegibile*, cit., p. 125

⁵⁵⁵ GIROLAMO RUSCELLI, *Discorso*, in PAOLO GIOVIO, *Ragionamento sopra i motti e disegni d'amore che comunemente chiamiamo imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli sullo stesso soggetto*, cit., pp. 116, 119

⁵⁵⁶ ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 202 ha mostrato la vicinanza tra le prospettive di Agricola e di Cardano nello specifico caso del Ruscelli, che aveva avuto accesso alle opere di entrambi

quello del linguaggio *tout court* ma anche al linguaggio gestuale e preverbale: “Veggiamo similmente che i muti con la forma delle cose si sforzano di far’intender tutto l’intento loro per segni. E questo medesimo (secondo i filosofi, non secondo la Santa Scrittura nostra) conviene dire che facessero i primi huomini avanti che s’havessero tra loro formato il parlare, che dal vedere le cose dovevano muover la lingua in battezzarle a loro stessi o ad altri seco”.⁵⁵⁷ Il poligrafo viterbese apre la strada alla riflessione portata avanti dal Bonifacio qualche decennio dopo con una straordinaria capacità di percezione dei cambiamenti culturali in atto. La forma di comunicazione per gesti e per cenni, una forma di mimesi iconica o indessicale, è alla base della possibilità di scambiare informazioni, ed è la prima modalità utilizzata dagli uomini.

Parlare, inoltre, secondo Ruscelli – che rimanda per una trattazione più dettagliata a un capitolo mai pubblicato dei suoi *Commentari della lingua italiana* –⁵⁵⁸ è naturale *in potenza*, ovvero necessita di una contestualizzazione in grado di fornire all’uomo un apprendistato linguistico prima di esprimersi *per verba*. Il linguaggio per cenni e per figure gestuali è, invece, naturale *in atto*, ovvero istintivo e primordiale come “il camminare, il ridere, il mangiare”.⁵⁵⁹ Da questo deriva, come corollario, che il linguaggio per segni sia più comprensibile perché non mediato da alcuna istanza culturale e, oltre a ciò, più facilmente memorizzabile ed efficace: “la forma delle cose è prima e principale, e così poi più efficace e più durabile nell’impressione dell’intelletto e della memoria”.⁵⁶⁰ Il secondo corollario che discende dalla naturalità in atto del linguaggio segnico è che questo tipo di comunicazione non possa essere la forma più nobile di linguaggio, in quanto il sistema, nella sua economicità, non permette di informare l’interlocutore in maniera chiara e delineata come il linguaggio vocale:

Vengo dunque con tutto questo ad haver detto, o almeno voluto dire, non che il mostrar per segno la forma delle cose sole sia più nobile e più perfetto, che il parlare e lo scrivere, che rappresentano le cose e l’operationi internamente, anzi (come soggiungerò più di sotto, quando parlerò del vero modo di far l’Imprese) i segni delle cose per se soli non possono se non troncamente, o almeno in alcune cose sole informarci dell’intentioni di chi gli fa, per che sieno intesi. Ma dico, che il rappresentare al senso del vedere la figura, o la forma delle cose, è più naturale in atto, e più comune a tutta la generazione degli animanti, che non è quella dell’udito.⁵⁶¹

La chiusa di questo passaggio rimanda a un’affermazione aristotelica rintracciabile, oltre che nella *Poetica* e nella *Metafisica*, nel *De sensu et sensibilibus* e nel *De anima*,⁵⁶² quella del primato della vista nel complesso dell’azione percettiva umana. In particolare, Ruscelli integra questa teoria a una “naturale disposizione” umana che spinge gli individui a disegnare le figure che essi percepiscono con gli occhi, a riprodurle sotto forma di immagine. Quello che Ruscelli sta cercando di compiere, in

⁵⁵⁷ GIROLAMO RUSCELLI, *Discorso*, cit., p. 120

⁵⁵⁸ GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 20

⁵⁵⁹ GIROLAMO RUSCELLI, *Discorso*, cit., p. 121

⁵⁶⁰ *Ibidem*

⁵⁶¹ GIROLAMO RUSCELLI, *Discorso*, cit., p. 122

⁵⁶² Per l’accostamento si veda ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 203

questo passaggio gnoseologico che ha ricordato, in anni recenti, una rivalutazione del visuale simile a quella teorizzata da Arnheim nel suo *Pensiero visuale*,⁵⁶³ è il collegamento tra un dato comportamentale e antropologico alla teoria dell'espressione figurata delle imprese, l'inserimento di una forma relativamente nuova di comunicazione simbolica in una storia cognitiva di lunghissima durata. Subito dopo l'evocazione del disegno, infatti, il letterato rintraccia le prime attestazioni dell'espressione figurata in periodi storici molto lontani, quelli dell'antico Egitto e dei suoi geroglifici, notando poi come addirittura Dio stesso si fosse servito di questa modalità comunicativa nel Tabernacolo.

Questa natural dispositione, e inclinatione, che per le ragioni che si son dette, si ritrova come universalmente in tutti gli uomini, si può credere, che da principio, fin che il mondo era ancor nuovo, inducesse le genti primieramente a figurare animali e piante e segni celesti e si fatte cose, per farne come ricordi a se stessi, secondo la natura, o le qualità, che in quelle riconoscevano. E prima ch'io discenda a ricordar gli Ieroglifici de gli Egitti, ricorderò brevemente sì come Iddio stesso di bocca sua nel far fare il Tabernacolo e l'arca del patto sui, divisò a quei suoi gran sacerdoti le figure, che a questo fine già detto, egli volea che in essi si scolpissero, di che chi ha caro di vedere e considerar più minutamente può ricorrere alla Bibbia nell'Essodo e oltre a ciò la Santissima Chiesa nostra, ammonita dalla sacra rivelatione di san Gio[vanni] nell'Apocalisse, figura i quattro Evangelisti, con quattro animali; l'uno con l'aquila; l'altro col leone; l'altro col bue; e l'altro con l'angelo. Onde si può considerar che degni Autori abbia avito questo bellissimo e utilissimo pensiero e truovamento dell'Imprese. Gli Egizi poi in quelle lor colonne di Mercurio avevano similmente scolpito o intagliate diversissime forme di figure che chiamavano Ieroglifici, come poco di sopra ho toccato. Delle quali è stato scritto da molti, onde non convien ch'io qui mi allarghi più oltre.⁵⁶⁴

Il legame con le imprese viene esplicitato subito dopo, quando Ruscelli ammette che la mancata perfezione dei geroglifici è dovuta al fatto che essi, pur sempre figure, non si distaccino troppo dalla forma comunicativa per gesti, e pertanto siano in grado di significare soltanto troncamente il messaggio da loro celato. La connessione con un altro tipo di linguaggio, quello verbale, è considerata da Ruscelli come il perfezionamento di questa forma. L'impresa, pertanto, viene posta da Ruscelli in fondo a una lunga catena di segni comunicanti che inizia direttamente da Dio e che, seguendo una visione progressiva dell'umanità, si va perfezionando di era in era, giungendo al suo culmine nel periodo rinascimentale. Prima di iniziare la trattazione dell'iconotesto impresistico, Ruscelli si sofferma anche sulla possibilità dei colori di rappresentare cose incorporee, come il nero per la rabbia o il bianco per la purezza. Infine, sia le cose corporee che le cose incorporee sono manifestabili tramite la scrittura, anch'essa posta sotto il dominio della vista. Da queste considerazioni inizia una dettagliata e serrata argomentazione sotto forma di una precettistica ben più complessa e articolata di quella gioviana.

⁵⁶³ Si seguono le suggestive ipotesi di GENNARO SAVARESE, ANDREA GAREFFI (a cura di), *La letteratura delle immagini*, cit., p. 1

⁵⁶⁴ GIROLAMO RUSCELLI, *Discorso*, cit., pp. 123-124

Le prime regole si riferiscono alle espressioni di concetti e intenzioni (quindi rientranti nella categoria dell'“incorporeo”) che si esprimono per mezzo di segni visibili, come la livrea, i geroglifici e le imprese; in un secondo momento Ruscelli passa a trattare invece tre condizioni relative soltanto a imprese, livree ed emblemi. Tutte le espressioni visive devono in prima istanza essere brevi, facilmente interpretabili e non complesse, in modo tale da permettere all'osservatore di ritenere nella memoria senza alcuna difficoltà il segno: in secondo luogo esse devono mantenere un equilibrio tra semplicità della decifrazione e oscurità della stessa. La prima condizione corrisponde parzialmente all'ideale della *brevitas* che già Giovio aveva indicato nella sua quinta regola, mentre la seconda è una riproposizione della seconda regola gioviana: “Nell'imprese, nelle Livree, e ne i motti, è, che elle non sieno in sé stesse né tanto oscure di pensiero, che senza interprete non se ne cavi costrutto, né gusto alcuno. Né all'incontro tanto chiare, che subito da ciascuno s'intendano, per ingnorante e grossolano che egli sia”.⁵⁶⁵ A queste indicazioni generiche, che mostrano, nella sovrapposizione con le regole di Giovio, come questi abbia considerato le imprese in maniera eccessivamente larga senza distinguerle dagli altri segni della cavalleria, Ruscelli propone una prossimità tra livrea ed impresa. Egli, infatti, indica il tempo in cui è possibile esibire la propria impresa o la propria livrea (durante momenti di battaglia, reale o simulata, come in una giostra), dove esibirla (sull'armatura e sul cimiero, ma non sui gambali) e la maniera di indossarla (deve essa essere ben visibile e separata da altri eventuali ornamenti).

Questa acribia precettistica prelude alla prima e, da questo momento in poi, canonica compartimentazione dei vari tipi di segni, una tassonomia mancante del tutto nel dialogo del Giovio e che spiega, secondo Ruscelli, i molti errori da lui compiuti nella presentazione della materia:

La qual distinzione non essendo ancora stata presa da Monsignor Giovio ha fatto che egli nel precedente ragionamento suo ha biasimate molte inventioni di alcuni, come per brutte Imprese, non l'avendo i loro Autori fatte per Imprese, ma o per Insegne, o per Motti, e all'incontro alcune ha laudate e poste per buone e belle, che sono difettose o non buone volendo batezare l'Imprese com'egli ha fatto⁵⁶⁶

Ruscelli divide il campo in otto diverse forme semiotiche: la livrea, che viene usata in italiano con il nome di “divisa”; l'insegna, che è il corrispettivo della bandiera e che trova nel canto X del *Furioso* una grande esemplificazione poetica; il motto, in cui la componente iconica si riduce alla semplice lettera; gli emblemi, che trovano nel volume di Alciato (e nell'opera del Bocchi) il massimo *exploit* del genere; le cifre figurate, che non rappresentano né la sostanza né la qualità delle cose ma soltanto il suono delle parole che le significano (è il principio del rebus); infine le imprese, le più nobili e perfette delle inventioni trattate in questo *Discorso*.⁵⁶⁷

⁵⁶⁵ Ivi, p. 126

⁵⁶⁶ Ivi, p. 148

⁵⁶⁷ Ivi, pp. 151-178

Finalmente il trattato di Ruscelli arriva al nodo teorico della definizione, partendo dall'etimologia del termine: secondo il poligrafo esso deriva da "imprendere" ovvero "pigliare a fare una cosa con ferma e ostinata intenzione di condurla alla fine".⁵⁶⁸ Qualsiasi impresa che non rispetti questa etimologia e che non sia l'espressione della volontà di intraprendere qualcosa, non è degna di questo nome. Il Ruscelli propone una successiva esplicazione del luogo ove portare le imprese, dilungandosi sulle imprese accademiche che vengono messe sulla sommità del portone dell'Accademia. Seguendo inoltre il precetto che lega le imprese alla volontà personale, il trattato prosegue nell'enunciazione della necessaria e obbligatoria regola che lega l'impresa al suo proprietario: essa non può essere ereditata, perché è la presentazione di un proponimento singolare e proprio solo a una persona. Non è pertanto possibile considerare (come fa Giovio e, nella sua concezione particolare, anche il Vico) le armi di famiglia o le figure araldiche come imprese, perché esse sono condivise da un'intera famiglia e non da un singolo componente di esso.

La trattazione sulle imprese, prima di passare alla rassegna delle loro celebri esemplificazioni, arriva al suo punto di massima teorizzazione. Come contrappunto al Giovio, Ruscelli indica anche lui cinque regole, che egli chiama però "perfezioni", poiché rendono l'impresa nobilissima e senza errori. Soltanto l'ultima di queste regole è strettamente necessaria; le altre sono utili riferimenti per innalzare il valore intrinseco delle espressioni figurate.

La prima regola riguarda il colore: le imprese devono essere concepite in bianco e nero, in quanto devono essere riconoscibili in qualsiasi luogo siano esse poste, su uno stemma, sulla sopravveste o, ancora meglio, in una pagina di un libro.⁵⁶⁹ La seconda perfezione fa riferimento al numero di figure presenti nel corpo dell'impresa: esse non devono mai superare le quattro specie diverse, anche se la semplicità e l'economia figurale è un elemento aggiunto al valore dell'impresa. La terza regola si riferisce invece al motto dell'impresa, che, se fatto in lingua latina, deve contenersi tra le due e le tre parole (quattro se una di queste è un monosillabo), mentre se fatto in lingua materna deve essere preso da un autore maggiore della tradizione. La quarta perfezione ricalca la seconda regola di Giovio, ossia la non eccessiva oscurità dell'impresa: essa non deve essere una cifra figurata, non deve dare adito a confusione interpretativa e non deve approssimare il principio del rebus. La quinta perfezione – l'unica veramente necessaria – è relativa all'interrelazione tra motto e immagine:

che le figure senza il motto non vengano in essa, in quanto alla intenzione dell'Autore a dir nulla; e così parimente il motto non venga a dir nulla senza le figure. Ma che ugualmente vi sieno necessarie ambedue queste cose insieme, cioè le figure e il motto; *le quali insieme vengano a rappresentare interamente l'intenzione dell'autore dell'Impresa*. E questa è la più necessaria condizione che in farle vi si riceve e

⁵⁶⁸ Ivi, p. 178

⁵⁶⁹ L'importanza della veste tipografica delle imprese è messa in evidenza con particolare efficacia da GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 28

moltissimi per non saperla vi erano sconciamente col far l'impresa nelle quali le figure per sé sole o le parole per se sole sieno bastanti a farsi intendere; onde o l'uno o l'altro vi sia del tutto soverchio e vano.⁵⁷⁰

Per la prima volta nella storia della trattatistica sulle imprese, il nesso tra corpo e anima viene inteso in maniera così solida. Il Giovio si era limitato a suggerire la necessità dell'una per l'altro nella scelta terminologica di matrice scolastica, e anche a indicare nella prima regola la “giusta proporzione” che doveva intercorrere tra le due. Il precetto del Ruscelli, che insiste sulla necessità dello stesso, aumenta la tensione all'interno del composto iconotestuale, nobilitando al contempo la difficoltà della connessione e l'ingegno che la sottende. L'impresa diventa così un “sintagma di geroglifici”,⁵⁷¹ un composto unitario in cui l'intenzione del soggetto è bipartita egualmente tra le parole e le immagini presenti nell'impresa. Questa conformazione, che incrina la compattezza della diade anima e corpo (il corpo può essere insensato senza l'anima, ma questa – teoricamente – non lo è anche senza il corpo che informa) non è esposta oltre nel trattato del 1556, che prosegue secondo il modello della rassegna delle imprese dei *vires illustri* (il Ruscelli si sofferma lungamente nell'esame delle imprese che egli narra, confrontandole continuamente con le regole che aveva prima enunciato e fornendo dei giudizi di funzionamento non solo estetico delle stesse).

Solo con le *Imprese illustri*,⁵⁷² pubblicate postume a Venezia nel 1566 con le illustrazioni di Enea Vico⁵⁷³ per l'editore Rampazzetto, si dà seguito teorico al primo *Discorso*. Dedicato a Filippo II di Spagna, il trattato è internamente diviso in due libri: il primo è erede delle premesse teoriche alla composizione delle imprese, il secondo invece procede alla presentazione delle imprese dei personaggi illustri fornendo, in maniera molto più ampia di quanto fosse possibile nel *Discorso*, una valutazione e un'interpretazione del funzionamento semiotico dell'iconotesto. In questa bipartizione, l'intento encomiastico si fonde ancor più evidentemente con la ricerca di una teoria filosofica definita e delineata, nel tentativo di rendere l'impresa non soltanto un “gioco serio” ma un vero e proprio campo di avanzamento morale, estetico e filosofico.

Il primo libro del trattato permette a Ruscelli di approfondire la sua personale teoria delle imprese e di distaccarsi con decisione dal modello di Giovio. L'autonomia dell'opera fornisce al Ruscelli l'audacia di evidenziare le palesi contraddizioni in cui il riconosciuto padre dell'impresistica era caduto. Ad esempio, la prima e la quinta regola enunciate nel *Dialogo* “sono quasi una cosa stessa e

⁵⁷⁰ GIROLAMO RUSCELLI, *Discorso*, cit., p. 208 (corsivo nostro)

⁵⁷¹ GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 30

⁵⁷² GIROLAMO RUSCELLI, *Imprese illustri*, in Venetia, appresso Federico Rampazzetto, 1566. un'edizione postuma è quella pubblicata con gli interventi non neutrali – di Francesco Patrizi: GIROLAMO RUSCELLI, *Imprese illustri. Con l'aggiunta di altre imprese tutto riordinato et corretto da Francesco Patrizio*, in Venetia, appresso Comin da Trino di Monferrato, 1572 (si cita dall'edizione originale)

⁵⁷³ Per la biografia dell'importante figura dell'incisore (che attende ancora una trattazione sistematica) si rimanda a FRANCESCO MARIANO, *Enea Vico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2020, volume 99, pp. 175-178

si poteva far'o senza l'una l'altra di esse due",⁵⁷⁴ in quanto annunciare che motto e figura debbano avere una giusta proporzione (prima condizione) implica l'esistenza e la necessaria compresenza di anima e corpo (quinta condizione). Ed è proprio sulla scelta terminologica che il Ruscelli prosegue la sua critica al Giovio. I concetti di anima e di corpo, che equivalevano nell'approssimazione gioviana a quelli di motto e immagine dell'impresa subiscono, in un passaggio dall'importanza capitale per la storia della teoria e che per decenni rimarrà la punta più avanzata della stessa, una rimodulazione sostanziale:

Et chi pur vuole l'anima, dovria tenere che l'anima sua sia l'*intention* dell'Impresa, cioè il *sentimento*, la *significatione*, o *quello che essa con le figure et con le parole vuol dimostrare* et non le parole le quali non vi fanno altro uffizio che si pigliarsi ancor'esse la parte loro per far servizio al lor padrone, cioè all'Autor dell'Imprese. Et perché questa cosa si faccia più chiara a chi n'ha bisogno, dico, che l'*intention* di chi primieramente ritruovò questa bellissima professione di far l'Imprese, è da credere che fosse solo di mandar qualche particolar pensier suo nella mente della sua donna o del suo signore, o d'altri, così in particolare come in universale di ciascuno.⁵⁷⁵

L'anima dell'impresa passa in un campo extratestuale, sganciandosi pertanto dalle parole del motto. L'intenzione dell'autore è ciò che dà vita al sintagma di parole e immagini. Queste, infatti, sarebbero del tutto prive di consistenza semiotica e semantica senza la dichiarazione di una volontà precisa di intraprendere un'azione o di mantenere un proposito. Resterebbero, cioè, meri supporti iconotestuali di un pensiero non produttivo.

La riflessione del Ruscelli, in questo trattato, si esaurisce poco dopo, mostrando la necessità di piegarsi a una forma (quella della rassegna impresistica e, in qualche modo, della manualistica u di essa) che in quegli anni si stava imponendo. I capitoli che infatti formano il primo libro delle *Imprese illustri* sono dedicati ad aspetti meno gnoseologicamente interessanti rispetto alle questioni esposte in apertura del libro, ma sono di importanza fondamentale per comprendere la stratificazione e la casistica sempre più dettagliata dell'uso delle imprese e della modalità di comporle. In questi infatti si tratta degli aspetti che spingono un autore a configurare un'impresa o a prenderla come segno della sua intenzione, come la comodità di poter esporre la propria proposizione in libri, sopravvesti, cimieri, medaglie, sopra le porte e in molti altri luoghi; la sicurezza di essere ben compresi in quanto, a differenza di un segno solamente verbale, l'iconotesto impresistico può vantare la possibilità di bilanciare l'interpretazione del motto con quello dell'immagine e viceversa; l'utilità dell'espressione del proponimento e infine la lode dello stesso da parte degli altri.⁵⁷⁶

Ancora, Ruscelli procede nella definizione del numero massimo di figure che un'impresa può contenere, numero che l'autore fissa ad un massimo di due (e non, come dieci anni prima, a quattro).

⁵⁷⁴ GIROLAMO RUSCELLI, *Imprese illustri*, cit., c. 1v

⁵⁷⁵ *Ibidem*, corsivo nostro

⁵⁷⁶ *Ivi*, c. 3r

Ruscelli intende le figure come generi, non come specie; se nell'impresa, ad esempio, sono presenti molte stelle, il numero di figure equivarrà a uno, perché ogni stella appartiene allo stesso genere. A questa regola si aggiunge il fondamentale richiamo all'esigenza di brevità e chiarezza che è fondamentale condizione di decoro della propria espressione. Sotto questo punto di vista, è interessante notare l'apertura di Ruscelli alla possibilità di utilizzare la figura umana nelle immagini delle imprese, a condizione che essa sia abbigliata in maniera inusuale e che possa dunque distaccarsi dalla mera riproposizione figurale del suo portatore. Il sistema fisso di regole gioviano, che Ruscelli sminuisce dichiarandolo "uno spasso d'ore straordinario" utilizzato per "fuggir il caldo di quei giorni"⁵⁷⁷ si sta, evidentemente, aprendo a nuove interpretazioni e utilizzi.

Prima di passare alla precettistica sui motti, Ruscelli si sofferma sulla distinzione tra imprese ed emblemi, fornendo un punto di vista interessantissimo nell'ottica del rapporto tra immagine e parola nelle forme iconotestuali rinascimentali. Sia emblemi che imprese possono essere formati anche senza le parole, ma quando esse sono presenti, negli emblemi esse si limitano a "essere puramente" la "dichiarazione delle figure",⁵⁷⁸ secondo un principio di ridondanza ekphrastica sconosciuto alla forma delle imprese, tesa verso la creazione di un *tertium* comparatistico. Mentre l'emblema può contenere questa duplicazione semantica, le imprese (è ancora la quinta perfezione del *Discorso* del 1556) devono presentarsi come il risultato dell'interrelazione tra immagine e parola. A questa differenza formale si aggiunge anche la separazione del dominio finale; gli emblemi possono rappresentare concetti generali e universali, mentre le imprese, a costo di cadere in un "vizio grandissimo",⁵⁷⁹ devono mantenersi entro il periplo dell'espressione personale e singolare.

Dopo aver stabilito la differenza tra impresa ed emblema, Ruscelli passa ad analizzare nello specifico la causa di questa differenza, ovvero le parole del motto. Secondo i principi di brevità e chiarezza che regolano il funzionamento dell'impresa, oltre che a quello di nobiltà e raffinatezza, l'autore fissa anche in questo caso a due le parole del motto, per facilitare la sua comprensione a prima vista. Nel motto non deve essere nominata la figura dell'impresa, come in quella presa da Francesco II con il motto NON UNUS SUFFICIT ORBIS e la figura di due mondi [Figura 24]. Infine, concludendo la trattazione, Ruscelli afferma che il motto che non contiene al suo interno dei verbi sia da preferire.

⁵⁷⁷ Ivi, c. 6r

⁵⁷⁸ Ivi, c. 7r

⁵⁷⁹ *Ibidem*



Figura 24 – Impresa di Francesco II con il motto NON UNUM SUFFICIT ORBEM, IN GIROLAMO RUSCELLI, *Imprese illustri*, in Venetia, appresso Federico Rampazzetto, 1566, c. 33r

L'ultimo capitolo del primo libro è dedicato alla relazione che il portatore dell'impresa deve avere sia con le figure che con le parole dell'impresa: la casistica è ampia e dettagliata e comprende sia i casi in cui le figure parlano come prosopopee dell'autore (particolare molto dibattuto dai successivi trattatisti), sia quelli in cui nel motto è presentata la prima persona. Secondo Ruscelli, la soluzione migliore è quella che vede il motto esprimere il concetto dell'autore in terza persona, come una sentenza impersonale.

Questi precetti dettagliati e apparentemente pedanti evidenziano il fermento non solo teorico, ma pragmatico e sociale, del fenomeno delle imprese e di tutto ciò che riguarda l'espressione figurata. La forza dell'impresa viene a inserirsi all'interno di un processo di mutazione della società rinascimentale, in cui all'aspetto particolare della biografia si aggiunge il senso ulteriore dell'esperienza personale, il suo corrispettivo simbolico. Anche nella seconda parte delle *Imprese illustri*, la parte più corposa del trattato, il commento di ogni simbolo rimanda alla creazione di una rete di significati più ampi di quelli storici e politici. "Se per Giovio o per Domenichi, la biografia è la verifica elettiva del senso impresistico, per Ruscelli essa è parte di un'esegesi più articolata, in cui

la storia di ciascun individuo scioglie il suo nodo, per aprirsi in modo logicamente coeso alle molteplici sfumature del messaggio e dell'intenzione".⁵⁸⁰

b. *Vita una duobus*. Poesia, melancolia e imprese nel *Rota* di Scipione Ammirato

I trattati di Ruscelli e la loro vocazione filosofica restano, all'inizio della storia delle imprese, il maggior caso di teorizzazione tentato fino a quel momento. Uscendo dall'area veneziana, il modello ruscelliano viene a trovare un ampio seguito, incrociando però anche altre esigenze letterarie più vicine alle scelte espressive del Giovio. Il caso del dialogo sulle imprese scritto da Scipione Ammirato intitolato *Il Rota o vero delle imprese* edito nel 1562 a Napoli (dunque prima del fondamentale spostamento dell'anima delle imprese in sede extratestuale) è il maggior esempio di commistione dell'aspetto cortigiano dei trattati impresistici e dell'attenzione teorica di cui Ruscelli fu il promotore. L'opera dell'Ammirato è estremamente significativa, in quanto coglie alcuni aspetti centrali dell'espressione figurata della seconda metà del Cinquecento. In particolare, questi aspetti sono quelli concernenti lo slittamento di temi e di pratiche comunemente attribuite ad alcuni ambiti (la riflessione filosofica o teologica) verso altri domini epistemologici (come la poetica e la retorica). La centralità dell'impresa e della riflessione sul rapporto tra immagine e parola viene così a manifestarsi in maniera molto chiara per la cultura dell'epoca, così come il suo ruolo nella ristrutturazione dei domini del sapere. Intrecciando vocazione teorica e genere del dialogo, Ammirato compie un ulteriore avanzamento nella letteratura delle imprese, riconoscendone in maniera distinta la natura poetica. Questa conclusione, di estrema importanza per la teoria vichiana delle espressioni figurate, è frutto di una lunga riflessione intorno al concetto di poesia da parte di Ammirato, che va ben oltre l'episodio della pubblicazione del volume e che trova nel sodalizio con Bernardino Rota la sua costante. Scipione Ammirato, leccese di origine ma napoletano per studi e frequentazioni,⁵⁸¹ fervente accademico (tra l'altro, fu fondatore, a Lecce, dell'Accademia dei Trasformati)⁵⁸² e probabile sodale del Ruscelli, è uno dei molti poligrafi attivo nella metà del Cinquecento. Scrittore di un'opera di commento a Tacito,⁵⁸³ di una commedia rimasta manoscritta intitolata *I Trasformati*,⁵⁸⁴ dei dialoghi *Il Maremonte ovvero dell'Ingiurie* e *Il Dedalione o ver del poeta*, il suo nome circola frequentemente insieme a

⁵⁸⁰ ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 234

⁵⁸¹ Ivi, p. 241 per una breve biografia dell'autore

⁵⁸² MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1930, vol. 5, p. 366

⁵⁸³ SCIPIONE AMMIRATO, *Discorsi del signor Scipione Ammirato sopra Cornelio Tacito*, in Firenze, per Filippo Giunti, MDXCIII

⁵⁸⁴ La commedia ha avuto due edizioni moderne: SCIPIONE AMMIRATO, *Una commedia inedita di Scipione Ammirato: I trasformati*, edizione critica a cura di Clemente Valacca, Trani, Vecchi, 1900 e IDEM, *I trasformati*, edizione critica a cura di Paola Andrioli Nemola, Galatina, Congedo, 2004

quello di Bernardino Rota,⁵⁸⁵ poeta napoletano di cui egli fu a lungo amico e segretario.

Il sodalizio che dà vita al dialogo sulle imprese è legato, in particolare, a un preciso episodio biografico, ovvero la morte, nel 1559, della moglie del Rota, Porzia Capece.⁵⁸⁶ Il lutto per la perdita della compagna è infatti alla base del piccolo canzoniere pubblicato l'anno dopo presso l'editore Cancer e composto di trentasei poesie (corrispondenti agli anni della defunta moglie), i *Sonetti in morte della Signora Porzia Capece*. Questo "canzoniere 'matrimoniale'",⁵⁸⁷ che è solo un primo momento dell'espressione poetica del Rota in relazione al lutto,⁵⁸⁸ è puntualmente annotato dall'Ammirato, che commenta sonetto per sonetto l'evolversi della raccolta, soffermandosi in particolare sull'uso delle metafore e dei traslati, tradendo un chiaro influsso dei "fermenti aristotelici"⁵⁸⁹ del tempo. Il dialogo sulle imprese si sviluppa intorno allo stesso episodio, rendendo i *Sonetti* del Rota una sorta di ipotesto, una matrice generativa del trattato sulle imprese.

Il dialogo è infatti – secondo la dichiarazione del suo autore – la trascrizione delle conversazioni tenutesi in una giornata di sole (il solito *topos* dei dialoghi sulle imprese) fra Bernardino Rota, il vescovo di Potenza Nino Nini, il marchese Alfonso Cambi (poeta e corrispondente di Annibal Caro) e Bartolomeo Maranta (autore del dialogo naturalistico *Lucullianae quaestiones* del 1564, in cui sia Rota che Ammirato compaiono come interlocutori). Questi ultimi sono invitati dal Rota a visitare la sua villa, ormai adibita a museo del suo dolore con le pareti della casa addobbate dalle imprese da lui ideate. Questa "dilatazione architettonica"⁵⁹⁰ del canzoniere *in mortem* è al centro dell'opera, ponendosi come il perno di una riflessione sulla teoria delle imprese distribuita e diluita nel corso del dialogo. L'abbrivio di questa "narrazione di un'assenza"⁵⁹¹ è, singolarmente, fornito dall'assenza di un'impresa, quella che (non) è esibita nel cocchio del Rota con cui la comitiva si dirige verso il mausoleo di Porzia.

La carrozza che il poeta aveva mandato reca infatti un cartiglio con iscritto il motto MORS UNA DUOBUS, riferito chiaramente alla scomparsa, così centrale nella vita del Rota, di Porzia. Questo motto, che espone chiaramente i termini della negazione e della perdita, non è accompagnato da

⁵⁸⁵ Le opere poetiche del Rota sono state recentemente ripubblicate in edizioni moderne: BERARDINO ROTA, *Rime*, a cura di Luca Milite, Parma, Guada, 2000 e IDEM, *Egloghe pescatorie*, a cura di Stefano Bianchi, Roma, Carocci, 2005. La poetica dell'autore è stata analizzata da PASQUALE SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986

⁵⁸⁶ BERARDINO ROTA, *Sonetti del S. Berardino Rota in morte della S. Portia Capece sua moglie, con Annotazioni di Scipione Ammirato*, Napoli, Cancer, 1560. Questi sonetti trovano poi una riedizione e una aggiunta considerevole in IDEM, *Sonetti e canzoni del S. Berardino Rota*, in Napoli, appresso Gio. Maria Scotto, 1560

⁵⁸⁷ FEDERICA PICH, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca. Maria Pacini Fazzi, 2010, p. 48

⁵⁸⁸ Nella prefazione al canzoniere, una dedica ad Annibal Caro, Ammirato racconta infatti della scrittura di molte altre poesie dallo stesso tema durante la stampa delle trentasei liriche funebri (BERARDINO ROTA, *Sonetti del S. Berardino Rota in morte della S. Portia Capece sua moglie*, cit., c. a iv

⁵⁸⁹ PASQUALE SABBATINO, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, cit., p. 93

⁵⁹⁰ ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 254

⁵⁹¹ ARMANDO MAGGI, *Identità e impresa rinascimentale*, cit., p. 18

nessuna figura e, utilizzando (non solo metaforicamente in questo caso) la nomenclatura gioviana, nessun corpo. In assenza della moglie Porzia e, dunque, del suo corpo, nessuna figura sembra essere adatta a esprimere il dolore per questa mancanza, bensì soltanto il motto. La parola, in questo caso, è poco più che una traccia del corpo, il punto di ingresso verso un lamento sopra un corpo perduto. Gli interlocutori, riconosciuta la potenzialità dichiarativa di questo motto (la frase è una espressione di uno stato di lutto e di vedovanza perenne), iniziano a disquisire sulla possibile definizione terminologica di questa sentenza. Si può veramente parlare compiutamente di “impresa” visto l’intento enunciativo? Sembra necessario, per tutti i sodali, iniziare una riflessione incentrata sulle imprese e sulle loro caratteristiche.

Il Cambi inizia la discussione chiedendo una possibile circoscrizione terminologica, e la definizione di supporto fornita dal Maranta diviene il punto di partenza per l’approfondimento della questione: “Impresa per ora non direi che essa fosse altro che una *significazione della mente nostra sotto un nodo di parole e cose*. E però quando una impresa fosse di modo oscura, ch’essa non si potesse intendere, io la chiamarei ENIGMA, piuttosto che impresa”.⁵⁹² In questa definizione compare implicitamente il precetto gioviano dell’equilibrio che deve trovarsi nell’impresa fra oscurità e chiarezza, in particolare la necessità di non proporre enigmi figurativi (in termini ruscelliani le “cifre”). Il termine “nodo”, inoltre, sembra rimandare alla necessità, espressa dalla quinta perfezione del Ruscelli, che sia motto che immagine siano intrinsecamente connessi nell’atto significativo ed espressivo. L’uso dei termini “parole” e “cose” è significativo della visione non limitata alle iscrizioni o alle incisioni delle figure su libri o sopravvesti che trova, nella disposizione museale della villa del Rota, significativi adattamenti e aumenti di possibilità significante.

Se il termine “cose”, che sostituisce il “corpo” gioviano a rappresentante della funzione iconica del sintagma plurimediale dell’impresa, non viene immediatamente commentato dagli interlocutori, è perché l’Ammirato si sofferma sulla messa in discussione di alcuni dei precetti del Giovio, in particolare quelli relativi alle “parole”. Il Cambi infatti domanda quali siano le lingue da utilizzare nella scelta del motto, se fosse il caso di seguire il Giovio nell’esclusione della lingua materna e se il latino fosse l’unica soluzione per la perfetta impresa. A rispondere – e a inaugurare un tema che, carsicamente, riemergerà poco più avanti – è ancora il Maranta. Egli non nega che la lingua latina sia la più elegante, ma non condivide l’opinione che il motto nella lingua originale sia meno ingegnoso e meno utile all’impresa. È infatti più difficile creare un sentimento di novità con un materiale quotidiano come la lingua materna, usando parole correnti e volgari, che non con una lingua marcatamente poetica come il latino. Questo effetto di novità prende il nome di “meraviglia”: “Che

⁵⁹² SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit. p. 10

si come è maggior laude nel parlar ordinario volgare, parlar in modo che si commuova la meraviglia, e per questo conto è più malagevole a fare, così è maggior laude ad un corpo attaccar un'anima paesana".⁵⁹³ La questione, momentaneamente sollevata, non viene però approfondita in quanto il Cambi chiede al Vescovo notizie sulla composizione del motto: quante parole deve avere? Si può arrivare alla lunghezza del verso?

Il Vescovo risponde che tre o quattro parole sono sufficienti e, se si vuole davvero prendere un verso intero, che esso sia almeno di un autore conosciuto. La cosa più importante è che quel "nodo" costituente l'impresa sia effettivamente tale, che parole e immagini siano non una la traduzione dell'altra (come nell'emblema) ma una parte integrante dell'altra. Il brano con cui il Vescovo esprime questo concetto è di estrema importanza, e merita di essere citato nella sua interezza:

Molti con l'anima dichiarano il sentimento del corpo, cioè con le parole esprimono che voglia dire quella cosa che ivi si vede dipinta. Il che a me non piace; che in questo modo par che l'anima non vaglia ad altro se non per un dimostramento, o significazione della pittura. Ed è tanto come se in un quadro, ove fosse la città di Venezia dipinta, altri scrivesse sopra, come si suol già fare, *Vinegia*. Vorrei dunque signori, né so se io mel saprò dire, che l'anima fosse come una proposizion maggiore, e il corpo come una minore. Dalle quali accoppiate insieme si facesse una conchiusione, in modo che colui che vedesse la pittura con quelle parole ivi accoppiate dicesse: Costui veramente vuol dire così. E in questa guisa né l'anima viene ad essere interprete del corpo, né il corpo dell'anima. Ma dall'anima e dal corpo insieme giunti si interpreta da colui che vede e legge l'occulto pensiero dell'autore quasi per hieroglifici sotto il nodo di quelle due cose spiegato.⁵⁹⁴

A livello concettuale si ribadisce e si esplica la necessaria interdipendenza di immagine e di parola nell'impresa, discostandosi da una visione delle parole come esplicazione didascalica delle figure dipinte. Il paragone dell'impresa con il sillogismo, per cui la premessa maggiore (il motto) si unisce alla premessa minore (l'immagine) per giungere alla conclusione della dichiarazione dimostrativa degli intenti del portatore dell'impresa, è centrale, sia per la trattatistica sviluppata da questo paragrafo, sia per il proseguimento dell'opera. Il dialogo continua infatti con una domanda del Cambi sull'origine delle imprese, a cui il Vescovo risponde con un ragionamento che rafforza il legame tra poesia e pensiero, tra impresa, espressione figurata e riflessione filosofica:

L'impresa è una filosofia del cavaliere, come la poesia è una filosofia del filosofo. [...] Fu antica osservanza di tutti i savi di guardarsi con ogni studio e ingegno di non palesare le belle dottrine e scienze a tutte le persone in guisa ch'esse si venissero a profanare dal volgo. E questa fu la cagione del fingimento delle favole: sotto le cui scorze si ricoprivano da quelli antichi savi tutti i segreti delle scienze speculative e delle cose della natura e tutte le utili e necessarie cognitioni che appartengono all'huomo. [...] E perché la poesia e la pittura sono sorelle tutte nate in un parto, si come la poesia con le parole cominciò a spiegare queste fintioni, così come cominciò sussequentemente la pittura a pigner di molte cose che parevano mostruose: le quali però sotto esse rinchiudevano molti belli segreti. [...] Quando dissi io dunque che l'impresa era una filosofia del cavaliere, si come la poesia fu una filosofia del filosofo, fu per dimostrare che si come il filosofo sotto le favole cominciò a spiegare i segreti suoi meravigliosi e divini per farsi intendere da alcuni e non da tutti, così il cavaliere per

⁵⁹³ Ivi, p. 11

⁵⁹⁴ Ivi, p. 14

ispiagare ad alcuni e non a tutti il suo intendimento ricorse alle finzioni dell'impreses. E l'uno adoperò le parole, e l'altro le cose.⁵⁹⁵

Sia impresa che poesia partecipano di una comune natura filosofica, e questo è garantito dalla prima, oracolare frase del passaggio citato. Questa natura non è, però, definita dalla strutturazione dialettica del pensiero che poesia ed impreses manifestano (ovvero la loro conformazione sentenziosa, specie nel caso, per la poesia, dell'epigramma), quanto dalla nozione di "favola", che equipara i due generi sotto il nodo della finzione.

Accettata la necessità del motto nelle moderne impreses, la comitiva comincia a parlare di questi ultimi in relazione alle immagini. I motti devono essere – come da precetti gioviani – brevi e concisi, non necessariamente frutto di una citazione da un autore classico. Il Rota, infatti, ammette di preferire impreses con un motto che provenga direttamente da una sua composizione, senza dare adito a una pratica citazionistica o intertestuale. Dopo una parentesi storica sulla vicinanza tra armi di famiglia e impreses, in cui le prime vengono definite come le impreses dell'antichità e come appartenenti, in origine, al capostipite della famiglia (altro elemento importante nella concezione vichiana delle impreses), si passa a parlare dei corpi delle impreses, ossia delle immagini, per poi esaminare la terza e ultima componente della stessa, ovvero quella comparazione che Ruscelli stava teorizzando come la vera e propria anima dell'impresa.

L'enunciazione di questo passaggio è affidata al Rota, il quale interviene venendo meno alla sua promessa di parlare di impreses solo una volta arrivati alla sua villa: "Diceva l'Epicuro, dannando la dichiarazione, come disse Monsignore del quadro ove fosse dipinta Vinegia, che l'accoppiamento riusciva bellissimo con la comparazione".⁵⁹⁶ Il Rota, in questo momento, rinforza la nozione di "favola" sopra espressa: una perfetta impresa è tale quando essa è basata sulla comparazione, ossia quando la figura del corpo ha qualche tratto o compie qualche azione paragonabile a quella del portatore. Ammirato, però, non arriva a esplicitare la questione metaforica, e vira il discorso sulla tipologia della comparazione seguendo, per la prima volta nella trattatistica impresistica, le categorie della *Retorica* aristotelica.⁵⁹⁷

Un ultimo saggio di impreses fatte dal Rota stesso, in cui si danno alcune indicazioni relative alla comprensibilità delle figure inserite nelle impreses e al *decorum* da mantenere in relazione ai soggetti scelti, conclude la parte di dialogo intrattenutasi nella carrozza del poeta, che invita la comitiva a scendere dal cocchio per entrare nella sua villa-mausoleo di Pizzofalcone. È questo il momento più intenso di tutto il dialogo, quello emotivamente più carico e, sotto un certo punto di vista, il più lirico.

⁵⁹⁵ Ivi, pp. 14-5

⁵⁹⁶ Ivi, p. 35

⁵⁹⁷ Aristotele, *Retorica*, II, 23, 1397a-1400b (l'edizione italiana di riferimento, ARISTOTELE, *Retorica e poetica*, cit., presenta questi paragrafi alle pp. 288-301)

Il Rota accompagna nella sua dimora i suoi interlocutori, passando in mezzo a miriadi di iscrizioni ed epigrammi che rimandano, implicitamente o meno, alla scomparsa della moglie. Come ha notato Armando Maggi, intrecciando l'analisi del testo cinquecentesco a riflessioni teoriche di provenienza derriddiana e post-strutturalista, le sue imprese si concentrano intorno al ruolo irrisolto della sua identità mutilata dal lutto: "L'immagine del soggetto (maschile) è data dalla mancanza dell'oggetto (femminile)".⁵⁹⁸ Il motto del cocchio, quel MORS UNA DUOBUS che già all'inizio del dialogo aveva gettato una luce funebre sull'impresa del Rota, viene in questo luogo rifratto in una pluralità potenzialmente infinita di rimandi e di possibili ampliamenti, come un'eco che riecheggia nelle stanze lasciate vuote dalla scomparsa Porzia. E in questo echeggiare dell'assenza prende forma la sopravvivenza dell'io del poeta lirico, in un congegno mnemotecnico che crea un cortocircuito tra dolore della memoria e liricizzazione narcisistica dello stesso.⁵⁹⁹

La villa di Pizzofalcone è infatti un mausoleo dedicato alla santificazione della memoria della donna del poeta, una struttura in cui il poeta dispone nelle stanze della casa le imprese che raffigurano la sua identità dimezzata dalla morte della moglie. Ogni camera, come spiega il Rota, contiene secondo le possibilità dello spazio, un numero determinato di imprese:

Io ho fatto Monsignore di molte imprese sovra questo mio soggetto di morte e tirato dalla grandezza del dolore le feci in così breve spazio che né voi né altri per avventura il mi potrebbe credere così di leggeri se io non ne avessi assai buon testimoni; come che di questa prestezza non aspetti io però lode veruna, ma ridicolo affine, che voi veramente vediate quel che sa fare la veemenza del dispiacere. Nondimeno di tutte quelle che io feci; che furono pur molte, scelsine al mio proposito quarantasei. E come vedrete l'ho compartite secondo la capacità dei luoghi. Nella loggia ce ne sono sei, sono otto nella sala, quattro per ogni camera.⁶⁰⁰

La compagnia, pertanto, continua il suo dialogo all'interno della villa del Rota, rendendo un momento di contemplazione luttuosa un amicale e sereno *divertissement* intellettuale. A turno, gli interlocutori interpretano le imprese del poeta, i simboli che egli ha fatto dipingere a colori⁶⁰¹ sulle pareti della sua casa. La disposizione architettonica delle imprese, la peregrinazione da una stanza all'altra e il ragionamento peripatetico che gli amici compiono intorno al tema del dolore (tutte le imprese, infatti, sono variazioni sul lamento funebre di Berardino) rendono l'impresa una particolare modalità di meditazione poetica. Le metafore tramite cui il poeta trasforma la moglie e sé stesso in animali o piante, in oggetti frantumati, in templi diroccati e abbandonati, permettono alla compagnia di arrivare a una considerazione ulteriore del dolore, di giungere cioè a un compatimento che è anche una speranza di ricongiungimento. Condiviso con gli amici, il lutto si

⁵⁹⁸ ARMANDO MAGGI, *Identità e impresa rinascimentale*, cit., p. 13

⁵⁹⁹ Per un approccio contemporaneo è utile il richiamo a *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di Damiano Frasca, Caroline Lüderssen e Christine Ot, Firenze, Franco Cesati, 2016

⁶⁰⁰ SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit., p. 95

⁶⁰¹ La presenza dei colori è intuibile grazie alle descrizioni degli interlocutori (Ivi, p. 117)

apre ad altre dimensioni, a una metamorfosi poetica che travalica la realtà misera dell'esistenza umana.

Come un testo poetico, le imprese vengono "lette" e commentate, offerte a un cenacolo intellettuale che ne lodi l'ingegno e la potenza espressiva, che comprenda come l'oscurità dell'impresa, la sua non immediata decifrazione, sia parte integrante della meditazione sulla vita e sulla morte che Rota, nella sua musealizzazione del ricordo di Porzia, tenta di sottrarre all'oblio.

Il dialogo, che dopo questo intenso momento continua la sua erranza dalla villa di Rota alla città di Napoli, si sposta su questioni tecniche, sulla qualità dei motti e sulle figure da utilizzare e, soprattutto, sull'esemplificazione celebrativa di alcune imprese. Svanito il momento di *pathos*, l'Ammirato abbassa il tono lirico, reimmettendo il dolore del Rota sotto un controllo cortigiano del dettato. In qualche modo, l'impresa viene così riconosciuta allo stesso tempo come espressione del sentimento (e per questo legata alla poesia) e come controllo dello stesso, come spostamento e trasferimento verso una sopportazione pacata della sorte che trova la sua risoluzione nella figura. Un modo di ricondurre il *pathema* sotto una forma di *mathesis* poetica, che è forse il pregio maggiore dell'opera di Ammirato e che resterà alla base delle future opere sulle imprese.

c. Vero è che delle imprese ragionar è cosa molto malagevole: i trattati del tardo Cinquecento

Alle prime ricerche sviluppate da Ruscelli e Ammirato, entrambe appartenenti alla prima parte della seconda metà del Cinquecento, segue un periodo intermedio in cui, fra gli anni Sessanta e Settanta del secolo, il tema delle imprese si cristallizza attorno a un nucleo teorico ben stabilito e a una forma espositiva definita. L'impresa viene considerata come un possibile incapsulatore di potenzialità teoriche e filosofiche, la cui interrogazione si fa spesso opera collettiva e lavoro condiviso. Se è vero che, come nota Armando Maggi, l'impresa "è un 'oggetto' su cui si proietta un coacervo di ipotesi culturali" e che essa "è meno ciò che essa davvero fu che ciò che gli intellettuali italiani ipotizzarono che fosse",⁶⁰² gran parte della potenzialità riconosciute a questo iconotesto e della produzione teorica attorno ad esse (fattore specificatamente italiano e sostanzialmente diverso dalla produzione "di consumo" degli emblemi) è da riferire alle accademie.

Le congreghe intellettuali sviluppatesi nel corso del Cinquecento ebbero un ruolo centrale nell'evoluzione e nella fortuna delle imprese; già Domenichi e Ruscelli avevano notato il legame fra impresa e accademia nei loro trattati, e questo legame – come nota Battistini – resta centrale anche

⁶⁰² ARMANDO MAGGI, *Il rapporto tra 'anima' e 'corpo': le connotazioni etiche nell'Impresa rinascimentale*, in *Anima-corpo alla luce dell'etica. Antichi-Moderni*, a cura di Eugenio Canone, Firenze, Olschki, 2015, p. 194

nel Settecento avanzato, specificatamente nella prima versione della *Scienza nuova* che alle imprese dedica così tanto spazio proprio in relazione alla dedica dell'opera alle accademie europee.⁶⁰³ Gli studi sulle accademie italiane, che stanno ricevendo – come quelli sull'emblematica – un nuovo impulso,⁶⁰⁴ hanno messo in risalto l'utilizzo che esse fecero delle imprese: sia come supporto mnemotecnico (come, ad esempio, nell'Accademia della Fama studiata da Lina Bolzoni),⁶⁰⁵ sia come moda e *divertissement* intellettuale,⁶⁰⁶ gli iconotesti impresistici hanno occupato molta della produzione accademica.

Non è infatti un caso che molti dei volumi che trattano di imprese siano, specificatamente nell'ultimo terzo del sedicesimo secolo, destinati a un uso interno delle accademie o, in alternativa, una acuta ed elogiativa presentazione delle stesse. È il caso, ad esempio delle *Rime degli accademici Occulti con le loro imprese e discorso*, edito nel 1568 a Brescia (dove gli Occulti si ritrovavano) per iniziativa dell'Arnigio, che raccolse le rime e le imprese degli accademici (ancora un altro legame fra poesia e impresa) e fornendo un commento alle stesse; oppure – come si avrà modo di approfondire – del *Ragionamento di Luca Contile sopra le proprietà delle imprese con le particolari de gli Accademici Affidati e con le intrerpretazioni e croniche* edito a Pavia nel 1574. In questi libri si riprende il modello delle *Imprese illustri* del Ruscelli, con una prima parte dedicata alla trattazione teorica e con una seconda parte dedicata invece alla presentazione delle imprese dei singoli accademici di cui si esplicano i motivi centrali e le relazioni biografiche.

Un altro tipo di trattato sulle imprese è quello che prevede soltanto la discussione teorica delle stesse. Il primo esempio è quello di Bartolomeo Taegio, che nel 1571 dà alle stampe i due volumi del suo *Liceo*: nel primo libro si parla dell'accademia milanese che dà il titolo al testo, mentre nel secondo si approfondisce il tema, come da titolo, “dell'arte di fabricare le imprese conformi a i concetti

⁶⁰³ ANDREA BATTISTINI, *Vico tra antichi e moderni*, cit., p. 36

⁶⁰⁴ Oltre al classico MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930 e al fondamentale contributo di AMEDEO QUONDAM, *La forma Accademia*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898, sono notevoli gli studi di LAURA RICCÒ, *La miniera accademica*, Roma, Bulzoni, 2002, PIETRO GIULIO RIGA, *Alcune note sulle tendenze letterarie dell'Accademia degli Oziosi di Napoli*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Guerreri e Ilaria Bianchi, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 159-173, IDEM, *G.B. Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Città di castello (PG), I libri di Emil. 2015, e JANE E. EVERSON, *Le accademie italiane del Cinque e Seicento. Nuove ricerche e nuove risorse online*, ivi, pp. 15-37. Quest'ultima, in particolare, mette al centro la possibilità di utilizzare gli strumenti dell'informatica al servizio della difficilmente controllabile mole di dati provenienti dalla storia delle accademie.

⁶⁰⁵ LINA BOLZONI, *L'accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Seicento*, a cura di Laetitia Boehm e Ezio Raimondi, Bologna, il Mulino, 1981, pp. 421-460

⁶⁰⁶ Per l'uso delle imprese nel caso particolare dell'Accademia degli Intronati – che propone una possibilità interpretativa delle imprese come esercizi sociali e intellettuali – si rimanda a LAURA RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni, 1993

dell'animo".⁶⁰⁷ Il dialogo, che procede seguendo la scia di quello di Ammirato e del trattato di Ruscelli, si sofferma sulla valenza storica delle imprese, riconducendole all'antichità e alle espressioni mistiche della Qabbala.⁶⁰⁸ Un trattato pubblicato soltanto nel 1575 a Bologna ma risalente ai primi anni Settanta del secolo adotta invece, per la prima volta, la forma dell'orazione accademica, che rimarrà il paradigma in materia di imprese.

Questo trattato prende il nome – ruscelliano – di *Discorsi sopra l'impresa*⁶⁰⁹ ed è la trascrizione o il riadattamento di quattro discorsi che Andrea Palazzi tenne presso l'accademia di Urbino intorno al 1571. Le uniche notizie rintracciabili sull'autore sono fornite da Guido Arbizzoni, che lo definisce come “un modesto maestro di scuola, che svolge la sua attività d'insegnamento tra Nocera Umbra, Gubbio, Urbino e Imola, dove muore nel 1573 [...] legato quindi a una dimensione sostanzialmente provinciale, che ha al suo centro la società letteraria di Fano”.⁶¹⁰ Lo stesso Arbizzoni, inoltre, ha fornito una limpida analisi filologica dell'opera, riconoscendo nella figura di Pietro Viti, cognato dell'autore, una figura fondamentale (quanto lo fu Ruscelli per il Giovio) nella stampa e nella ricostruzione del testo. Pubblicata due anni dopo la morte del Palazzi, l'opera ha probabilmente subito vari rimaneggiamenti per mano del Viti, che curò l'edizione bolognese non lesinando interventi e aggiunte. Più che di mancato rispetto della volontà autoriale, l'operazione del Viti rispecchia la modalità accademica della riflessione sulle imprese:

I *Discorsi* appaiono come una sorta di opera collettiva nella quale, su un telaio dottrinale piuttosto esile, ma comunque aggiornato sullo stato di avanzamento teorico dell'*ars* si innesta una doviziosa esemplificazione che rinvia non tanto alle elette imprese dei sovrani e dei cavalieri d'alto rango, quanto ad una pratica ampiamente diffusa di produzione e di consumo di imprese nell'ambito di un ambiente circoscritto ed omogeneo.⁶¹¹

Pur nella ristrettezza del contesto, i *Discorsi* del Palazzi sono un'opera importante, sia per estensione che per conoscenza della materia, e resta nella storia della trattatistica un punto d'avvio necessario (e spesso riconosciuto) per gli altri autori. I quattro libri dell'opera hanno ognuno il proprio titolo, ricalcando e riprendendo la “bibliografia” sul tema, che Palazzi cita ampiamente riconoscendo meriti e prerogative:

Vero è che delle imprese ragionar è cosa molto malagevole, perché se M. Giovio, ch'uno fu de' più nobili ingegni d'Italia, già negli scritti suoi si lasciò intendere non haver potuto per se medesimo un'impresa, di cui fosse pienamente soddisfatto, ritrovare, se il Ruscelli parimente, degno di eterna memoria nei libri, che fece sopra quell'onoratissimo soggetto, disse il far dell'imprese esser fatica solamente di elevatissimi ingegni, e di

⁶⁰⁷ BARTOLOMEO TAEGIO, *Il Liceo, dove si ragiona del'arte di fabbricare le imprese conformi a i concetti dell'animo*, in Melano, appresso Paolo Gottardo Pontio, 1571, p.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 194

⁶⁰⁹ MARIA GIOVANNI ANDREA PALAZZI, *I discorsi sopra l'impresa recitati nell'Accademia d'Urbino*, in Bologna, appresso Alessandro Benacci, 1575

⁶¹⁰ Guido Arbizzoni, *Un nodo di parole e cose*, cit., pp. 59-60

⁶¹¹ Ivi, p. 64

perfetti giuditii, e altrove questa esser cosa cercata et desiderata da molti, ma ben posta in opra da pochissimi, non ne segue egli necessariamente che'l trattar di queste in generale (come a voi paruto è, ch'io faccia) a me sia difficilissimo, poi che il maggior sapere e maggiore industria ricerca, che il ritruovarne una perfetta?⁶¹²

Palazzi organizza la materia partendo dall'etimologia della parola impresa e dalla sua storia (primo libro); successivamente (secondo libro) si sofferma sulla definizione dei vari simboli che vengono spesso concepiti come alle imprese. La trattazione procede con le regole per la perfezione dell'impresa, dedicando un libro ai motti (il terzo) e uno alle immagini da prendere nelle imprese (il quarto). Questo modo di procedere ricorda i *Discorsi* del Ruscelli, con la differenza che ogni sezione del trattato di Palazzi si sofferma a lungo su ogni singolo elemento, dedicando un intero libro ad ogni tema. Inoltre, attento lettore del *Rota*, il Palazzi ritiene che la forma argomentativa entimematica e sillogistica che l'Ammirato aveva inaugurato nella definizione dell'impresa come la più adeguata alle imprese.

I *Discorsi* del Palazzi non aggiungono vere innovazioni terminologiche o letture particolarmente innovative, ma si limitano a raccogliere e a fornire una vera e propria grammatica delle imprese, una prima forma di *summa* del tema. Molte affermazioni fatte nel testo, infatti, saranno interpretate in seguito come luoghi comuni, o come premesse da discutere prima di approfondire un determinato soggetto. È il caso, ad esempio, dell'origine delle imprese, che il fanese d'adozione riconduce all'antica e primordiale divisione dei segni di comunicazione dell'uomo. Seguendo il Ruscelli, Palazzi stabilisce una gradazione semiotica, in cui il posto più alto spetta alle imprese: “e con le mani, e con l'altre membra (come dice Platone nel suo Cratilo) ci facciamo bene spesso intendere e sovente e molto più con la favella, con la scrittura alle volte, e col mezzo di queste ch'hoggidi chiamiamo ordinariamente imprese”.⁶¹³ Se la comunicazione gestuale è comune ai muti, quella verbale alle persone comuni, solo le imprese si riferiscono ai dotti. Esse sono il perfezionamento delle figure del Tabernacolo e dell'arca dell'alleanza (è la teoria del Ruscelli) e dei geroglifici egiziani “de'quali Oro Apollo Niliaco e Pierio Valeriano hanno scritto”.⁶¹⁴ In un sincretismo che collega sapienza nilotica e teologia cristiana, ma ripudiando o non interessandosi alle interpretazioni misteriosofiche del neoplatonismo, Palazzi nota la somiglianza tra i geroglifici e le figure delle imprese, determinando un legame di discendenza di esse dai primi. La mancanza del motto nei geroglifici è frutto della mancata perfezione dell'espressione iconotestuale che nel Rinascimento giunge a maturazione con l'aggiunta delle parole. Una lunga e dotta serie di esempi rinforza la tesi dell'antichità dell'espressione figurata, rozza all'inizio ma splendidamente sviluppata nei presenti giorni.

⁶¹² MARIA GIOVANNI ANDREA PALAZZI, *I discorsi sopra l'impresa*, cit., p. 2

⁶¹³ Ivi, p. 4

⁶¹⁴ Ivi, p. 6

Tutta la simbologia antica dei cimieri, delle medaglie, delle armi di famiglia e delle divinità viene evocata sotto il concetto di impresa: Giove ha come impresa il fulmine, Cerere le spighe, Giano le chiavi. La confusione tra geroglifico, allegoria, impresa e simbolo è propedeutica a una visione vichiana dello sviluppo delle stesse, ma Palazzi – privo di una volontà speculativa – si limita a dettagliare quanto più possibile il tema più che investire questi dettagli in uno sforzo teoretico o antropologico.

Tuttavia, un'interessante innovazione è quella della periodizzazione della storia delle imprese. Palazzi adotta un modello di crescita umano (infanzia, fanciullezza e maturità). L'infanzia corrisponde all'epoca dei geroglifici egiziani fino alle guerre troiane, la fanciullezza da queste fino all'epoca Petrarca (il primo inventore delle imprese italiane, secondo il fanese),⁶¹⁵ la maturità invece è rappresentata dai tempi a lui contemporanei. Il primo libro si conclude con alcune delle imprese più famose dei suoi tempi, a dimostrazione della maturazione culturale e artistica raggiunta dopo secoli di sviluppi.

Il secondo libro è un'estensione del dibattito inaugurato da Ruscelli sulle diverse forme simboliche. Partendo dall'assunto aristotelico – contenuto nel settimo libro dell'*Etica Nicomachea* –⁶¹⁶ che “duo essere i beni, l'uno che è, l'altro che par'essere”,⁶¹⁷ Palazzi nota come “molti ancora per la conformità c'hanno l'imprese con le Zifre, con le Divise, con le Livree, con gli Emblemi, co'Simboli, co' l'insegne, o con l'Arme, co' Cimieri dell'Arme delle famiglie”⁶¹⁸ confondo i vari generi. La definizione delle varie differenze segue, ancora una volta, il Ruscelli, e utilizza anche il *Tractatus de insigniis et armis* di Bartolo da Sassoferrato, fornendo però alcuni esempi che saranno fondamentali nella teoria della *Scienza Nuova*.

Nella parte dedicata alle cifre, che possono essere “di due sorti, cioè d'atti e di parole”,⁶¹⁹ il modello per la spiegazione della cifra d'atti, ovvero del gesto simbolico, è quello di Tarquinio il Superbo che recide le cime dei papaveri. In quella relativa ai simboli – avvicinati per significato all'emblema con la differenza che quest'ultimo, in aggiunta al carattere ridondante delle parole nei confronti dell'immagine esprime un concetto generale –⁶²⁰ l'esempio è quello di Idantura (mediato, come consuetudine, dagli *Stromata* di Clemente Alessandrino):

Da Clemente Alessandrino ultimamente simbolo è chiamato quello che in vece di lettere da Idantura Signor della Scithia a Dario fu mandato, cioè un Topo, una Rana, un Uccello, una frezza e un aratro; interpretato da

⁶¹⁵ Ivi, p. 29

⁶¹⁶ Aristotele, *Etica Nicomachea*, VII, 12, 1152b (testo italiano ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, a cura di Marcello Zanatta, Milano, Rizzoli, 2009, p. 393)

⁶¹⁷ MARIA GIOVANNI ANDREA PALAZZI, *I discorsi sopra l'imprese*, cit., p. 43

⁶¹⁸ *Ibidem*

⁶¹⁹ Ivi, p. 45

⁶²⁰ “degli Emblemi e de' Simboli, che una medesima cosa, come le Divise e le Livree sono, o pur al mio credere poco differenti” (Ivi, p. 59)

molti, che gli Scithi erano per rendersi, e per dare in potere di Dario le case loro, significare per lo topo, l'acqua per la rana, l'aere per l'augello, l'armi per la frezza, il paese per l'aratro; e da molti altri che se Dario non entrava sotto terra, come i Topi, se non andava per l'aria, come gli uccelli, non era per fuggire dall'armi loro; non essendo egli padron della terra, ch'elli arava; fatto poco diversamente raccontato da Erodoto nelle sue Historie.⁶²¹

Il passo, già corrente nella trattatistica sui geroglifici, manifesta un interesse per la comunicazione non verbale e per oggetti, rendendo la storia di Idantura un terreno di esercitazione per i teorici e una fonte di riflessione costante. Chiudendo il secondo libro con la condivisione del pensiero di Ammirato riguardo la possibilità di interpretare le armi di famiglia come un'antica versione delle imprese, Palazzi si congeda, iniziando a parlare delle imprese propriamente dette nel terzo volume. Il *topos* della perfezione dell'espressione simbolica ricorre ancora una volta, legandosi a una lunga serie di autori che il Palazzi (e il Viti) citano largamente. Essi sono: il Giovio, il Ruscelli, il Domenichi, l'Arnigio, l'Ammirato, Fabio Albergati e Luca Contile (che pubblica il trattato l'anno prima della morte del Palazzi, nel 1572).⁶²² L'ammissione di una storia "bibliografica" del genere del trattato delle imprese è un punto molto interessante, che conferma la ricezione del tema e l'attenzione che esso riveste in quel periodo.

Come in tutti gli altri trattati, il punto di partenza è sempre la definizione, che Palazzi espone solo dopo aver commentato quelle degli altri (e in particolare quella di un intellettuale fanese, il Lanci) e senza una vera contrapposizione ad esse: "l'impresa esser un modo di esprimere qualche nostro concetto, principalmente affettuoso, con l'immagine di cosa c'habbia con quello per se stessa convenienza, necessariamente accompagnata da un breve motto di parole a questo atte".⁶²³ Se è notevole l'utilizzo della parola "concetto", sintomo di una riflessione che in quel periodo cominciava a rendersi evidente, la definizione non si smarca eccessivamente da quelle fornite dai teorici fino a quel momento: si riconosce la necessità del motto per l'impresa, la corrispondenza fra concetto e immagine, la centralità dell'espressione del concetto come costitutiva natura dell'impresa. Palazzi ha tuttavia il merito di insistere sulla componente patetica dell'impresa, ben evidenziata dal sintagma "concetto principalmente affettuoso" e rafforzato subito dopo con una comparazione con l'emblema che esprime un concetto morale o generale e non, pertanto, affettivo o personale. In qualche modo, il Palazzi tiene l'impresa sul piano espressivo ma anche su quello morale o affettuoso, caricandola di un lato più emotivo che razionale. È, in effetti, un punto di ingresso interessante nella confluenza tra logica e retorica nella teoria delle imprese; all'Aristotele della *Poetica*, dei *Topici* e della *Retorica* si aggiunge quello – già evocato in apertura di trattato – dell'*Etica Nicomachea*.

⁶²¹ Ivi, p. 69

⁶²² L'inserimento del trattato di Luca Contile, che è pubblicato almeno due anni dopo le orazioni bolognesi, potrebbe essere considerato come un altro indizio dell'opera di revisione del Viti

⁶²³ Ivi, p. 102

Questa nuova visione è rintracciabile nell'acribia prescrittiva che l'autore impiega per descrivere la formazione dell'impresa. Il Palazzi propone, semplificando la cinquina gioviana, una lista di tre precetti, due dei quali saranno affermativi e uno negativo. Il primo si riferisce al motto, che deve essere "breve, d'autore chiarissimo o almeno di voci belle e facili da intendersi e regolate in qualunque lingua di dia e non veng'a dir cosa veruna senza le figure". Il secondo precetto è dedicato alle figure, che devono essere "di bella vista" e non devono avere nessun colore; devono essere limitate a un massimo di tre "e tutte vi siano necessarie e non dicano senza il motto cosa veruna secondo l'intentione dell'autore". La terza regola è il divieto dell'eccessiva oscurità dell'impresa, che non deve essere "di maniera oscura che si faccia mestieri di gire all'Oracolo di Delfi".⁶²⁴ Questi precetti sono tre solo nominalmente, in quanto il primo fornisce indicazioni sia sulla lunghezza che sulla lingua del motto, il secondo sulla qualità delle figure e sul loro numero.

Sembra poi esserci un'altra regola che è esposta in maniera implicita, che corrisponde alla quinta perfezione del Ruscelli riguardante la necessaria connessione e interdipendenza tra immagine e motto. Nella prima e nella seconda regola (tra l'altro non considerate indispensabili) si faceva riferimento – lo si ricorda – all'impossibilità che, separatamente, il motto e l'immagine potessero significare qualcosa all'interno dell'impresa. Palazzi coglie attentamente questo precetto, contestando al Giovio la differenza che intercorre, a livello terminologico, tra la diade inscindibile anima/corpo e la possibilità di avere o soltanto delle immagini (da chiamarsi allora "pitture") o solamente delle parole ("motti" o "sentenze").⁶²⁵ Questa unione di parole e immagine deve essere produttrice di un terzo elemento, ovvero l'espressione dell'affetto e della passione del portatore dell'impresa.

Il quarto e ultimo libro dei *Discorsi* del Palazzi fornisce una lunga e dettagliata casistica relativa ai corpi delle imprese. Come già inizialmente accennato nel *Rota*, essi possono essere presi da tre domini, quello della natura, quello dell'arte e – a differenza del trattato dell'Ammirato che inseriva il caso (ovvero la storia) – quello dei simboli (ovvero, le immagini delle imprese possono essere dei simboli significanti un concetto diverso dal referente diretto, in breve dei geroglifici).

Ancora, un altro punto di contatto con i dialoghi precedenti è l'esplicitazione del legame tra impresa e poesia suggerito da Ammirato. Mentre nel *Rota* gli interlocutori avevano intravisto alla base dell'impresa e della poesia il principio della figurazione, il quale collegava una forma all'altra, il Palazzi non esita a stabilire una netta eguaglianza tra le due: "Sapete poi che l'impresa è un poema, ve ne ho dato per esempio la favola: mostrandovi che a guisa di quella debba esser composta. Hora vi dirò che si come la meraviglia è nella poesia necessaria, così ancora (come dice l'Ammirato)

⁶²⁴ Ivi, pp. 116-117

⁶²⁵ Ivi, p. 152

nell'impresa necessariamente si ricerca".⁶²⁶ Le conclusioni cui arriva il Palazzi dopo un decennio di riflessione teorica, partendo dalle riflessioni dell'Ammirato (tra l'altro citato anche con il riferimento al concetto di favola e a quello di meraviglia), sono quelle dell'impresa come espressione netta ed epidittica, di chiaro stampo manierista, e l'impresa viene posta al centro di un movimento di ricalibrazione della cultura dell'epoca cui le Accademie collaborano intensamente.

Un altro – forse il più grande – esempio di questa simbiosi è fornito dall'Accademia degli Affidati di Pavia. Ben due trattati sulle imprese provengono da quell'alveo, il già citato *Ragionamento* di Luca Contile e il *Settenario* di Alessandro Farra. I due autori, amici e sodali, propongono una interpretazione dell'impresa che, se da un lato rafforza il legame – evidente in Palazzi – tra dimensione retorica e sillogistica dell'espressione impresistica, dall'altro fa emergere un retroterra neoplatonico e misterico tutt'altro che sopito dalle ingiunzioni post-tridentine. In entrambe le opere, i nomi di Ficino, di Pico, di Hermes e le nozioni qabbalistiche sono parte integrante del ragionamento e dell'avanzamento del discorso. Il *Settenario* di Farra, che fu già autore dei *Tre discorsi*⁶²⁷ in cui il secondo, intitolato *Della divinità dell'uomo*, porta un titolo quanto mai pichiano, è l'esempio più eclatante di questa tendenza della trattatistica sulle imprese e dell'evoluzione del pensiero figurato rinascimentale. Per comprendere il trattato del Farra – che presso gli Accademici Affidati aveva scelto il nome di “Desioso” – è utile partire dalla descrizione della sua impresa che Contile fornisce nel suo *Ragionamento* [Figura 25]:

L'augello con le ali grandi che gl'Indiani del nuovo Mondo chiamano Manucodiata, per haver pochissima carne coperta da molte piume, mai non cala a terra il quale si è eletto per impresa Alessandro Farra Alessandrino, cavando da esso la somiglianza dell'animo suo, elevato da terra al cielo, desiderando di inalzare da questa mortale e fragil carne il suo spirito con le piume della virtù e con le ali della divina gratia, per onde lo stesso Academico possa guadagnarsi il nome buono e eterno e la salute d'anima. Questo augello propriamente vive in aria e venendo a morte quella poca materia cade a terra; altri diconochel tutto in aria si consuma, ne erà si truova mai ne vivo ne morto in terra, è veramente bella e appropriata impresa col motto SINE PONDERE SURSUM, cioè sempre l'anima dee stare in alto perché è essa tenuta di guardare al cielo e non alla terra, e il desiderio dell'huomo altro oggetto per cosa principale haver non dee che d'alzar la mente a Dio perché separando la morte il corpo dallo spirito, questo va in cielo nella sua osservanza della legge della gratia e quello final di del Giudicio si converte in cenere; e a proposito si fa chiamare il sudetto Academico il DESIOSO [...].⁶²⁸

⁶²⁶ Ivi, p. 194

⁶²⁷ ALESSANDRO FARRA, *Tre discorsi d'Alessandro Farra accademico affidato*, in Pavia, appresso Girolamo Bartoli, 1551

⁶²⁸ LUCA CONTILE, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli Academici affidati et con le interpretationi et croniche*, in Pavia, appresso Girolamo Bartoli, 1572, c. 77r



Figura 25 – Impresa di Alessandro Farra, manucodiata con il motto greco METEOROS EPSYCHE, in LUCA CONTILE, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli Accademici affidati et con le interpretationi et croniche*, in Pavia, appresso Girolamo Bartoli, 1572, c. 77r

Il Farra, scegliendo come figura della sua impresa il curioso uccello delle Americhe che mai toccava terra e mai smetteva di tendere al cielo e con il motto SINE PONDERE SURSUM – il motto è, nell’incisione, in greco –, identifica sé stesso con lo slancio metafisico della contemplazione e dell’ardore mistico, con il rigetto della carne e con l’atto della morte come raggiungimento dell’unione con la divinità. Questa impresa, oltre ad essere il ritratto dell’animo dell’accademico, potrebbe essere equiparata altresì (seguendo l’equazione stile-uomo-impresa) al motivo centrale del *Settenario*.

L’opera edita nel 1571 e parzialmente pronunciata durante alcune sessioni dell’Accademia pavese, è effettivamente un trattato ermetico-filosofico che ruota intorno alle infinite variazioni possibili del numero sette, alle sue combinazioni e ai suoi rimandi con le varie filosofie sapienziali dell’antichità. Il fine di questo trattato è esattamente quell’innalzamento dell’animo che l’impresa del Desioso accademico prende come motto. L’impresa, considerata in astratto e come un concetto riflessivo, viene inserita in un itinerario iniziatico in cui, simbolo per simbolo, la saggezza viene svelata. Come in uno specchio, l’iniziato si riconosce in essa alla fine del suo percorso.

Il trattato propone, singolarmente, la teoria delle imprese alla fine di un lungo ed estenuante corredo di simboli e di allegorie misteriche. È soltanto nell’ultimo dei sette libri di cui si compone il *Settenario* che, infatti, il Farra parla propriamente di imprese. I primi libri, tutti dotati di un titolo programmatico, preparano il lettore all’evocazione del segno impresistico come sigillo finale a una serie indefinita di iperfetazioni simboliche del numero sette. Dopo aver infatti mostrato l’onnipresenza del numero nel

cosmo (sette sono le sfere celesti, sette le parti del corpo umano, sette le partizioni della vita umana, così come sette sono le virtù e gli intervalli musicali) nell'*Avviso ai lettori*, il Farra inizia il suo discorso con la triade di libri intitolati *Mercurio, ovvero della felicità, Psiche, ovvero della ignoranza e infine Zoroastro, ovvero del Regno di Dio*. Questa prima triade, già pronunciata nell'accademia pavese, mira a stabilire una concordanza tra le varie dottrine misteriche nei loro principi, in un tentativo comparatistico in cui il nome di Mercurio (cui l'Accademia degli Affidati era votata)⁶²⁹ ha un ruolo fondamentale. Mercurio, infatti, è il principio che permette di cambiare stato della materia (alchemicamente è indicato come l'argento vivo che trasforma i metalli in oro)⁶³⁰ ma anche stato ontologico: Mercurio è anche colui che permette allo spirito celeste di vivificare le anime animali, vegetali e minerali presenti sulla terra, permettendo così la circolazione del principio divino in tutti i reami, come una sorta di segnatura del creato.⁶³¹ Il paragone con Psiche che si sposa con Amore nel secondo libro permette a Farra di legare il principio mercuriale alla morte intellettuale, ovvero alla possibilità dell'uomo di abbandonare la cattiva generazione del piacere corporale per unirsi invece alla divinità nella comprensione della sua potenza sapienziale. Questa potenza è indicata, nel terzo libro e sotto il nome di Zoroastro, nei misteri della qabbala ebraica, di cui Farra delinea i principi e le maggiori direttive, che nel quarto libro si intersecano con la spiritualità cristiana in maniera solida. A metà del trattato, il libro intitolato *Il convito ovvero la cena del Signore* è di fondamentale importanza per comprendere l'essenza simbolica delle imprese.

In questo libro, infatti, Farra ripercorre in maniera minuziosa le tappe della vita del Cristo, esaminando, figura per figura,⁶³² gli eventi della vita terrena del Figlio di Dio e comparandoli ai principi delle dottrine ermetiche e platoniche che informano il *Settenario*. Ad esempio, l'oscuramento della luna di matrice orfica è riportato alla discesa agli inferi del Cristo, così come il sole è il geroglifico di Dio e si congiunge, durante la notte, con la luna, simbolo dell'umanità secondo un principio ebraico. Seguendo la simbologia di Hermes come argento vivo e come trasformatore di uno stato dello spirito a un altro più elevato, l'Ultima Cena trova il suo luogo privilegiato per essere una versione cristiana della circolazione dello spirito ermetico nel cosmo. La concezione gnostica della stessa è evidente nel passaggio centrale del libro: "E perché tale unione [quella del Figlio con il Padre] non poteva farsi senza ch'egli si trasformasse in noi, e noi ci trasportassimo in esso, diede se stesso e'l corpo, e'l sangue proprio in cibo nostro, perché noi sua carne e sue membra divenendo, rimanessimo co'l Verbo eterno perpetuamente congiunti, e per conseguenza salvati dalla corrutione e

⁶²⁹ MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926, vol. 1, p. 76

⁶³⁰ ALESSANDRO FARRA, *Il Settenario [...] di nuovo ricorretto e stampato*, in Venetia, appresso la Minima Compagnia, 1594, p. 12

⁶³¹ Ivi, p. 21

⁶³² Il senso di "figura" è da intendersi chiaramente secondo il senso messo in luce da ERIC AUERBACH, *Figura*, cit.

dalla morte”.⁶³³ Come nota Armando Maggi nelle sue acute analisi: “The problem with Farra’s view of the Eucharist is that instead of emphasizing the transubstantiation occurring in the bread and blood on the altar he stresses the annihilation of Christ’s physicality, which in his interpretation leads to the death of the human senses and the subsequent irruption of divine wisdom”.⁶³⁴ L’Ultima Cena, pertanto, è il punto di passaggio tra una corporalità integrale a uno stato di illuminazione intellettuale che non salvaguarda l’interezza del corpo, residuo somatico di uno stato spirituale non necessario all’unione mistica con la divinità.

Questi concetti fondamentali vengono a trovare, nel quinto libro (intitolato *Socrate, ovvero della morte e delle mondane afflizioni*) un ordinamento e una nominazione più definita. Nelle pagine del libro sulla morte, vengono ampiamente trattate le tappe della generazione dell’uomo, dal Chaos primordiale della materia bruta alla perfezione incorporea dello spirito. L’uomo è concepito da Farra come una mistura di corpo e di anima (si riprende, in sottotraccia, la definizione dell’Arnigio dell’impresa come “mistura mistica di anima e di corpo”),⁶³⁵ di bene e di male, di Giove e di Saturno, e può liberarsi dalla sua posizione intermedia scegliendo uno dei due componenti della sua essenza. Seguendo i principi della teologia orfica, secondo cui la liberazione arriva tramite la morte, è possibile concepire una morte naturale (la morte del corpo) e una morte filosofica, grazie alla quale si giunge a uno stato in cui la componente materiale viene a distaccarsi dall’anima che può, così, unirsi alla divinità, una sorta di estasi neoplatonica che rispecchia “quell’amorosa copula che fa con iddio l’animo nostro separato et lontano dalla bruttezza et oscurità sensuale et dall’huomo esteriore”.⁶³⁶ Ad ispirare la morte filosofica sono i principi teologici affermati dal furore dei poeti. Il sesto libro – particolarmente interessante per una prospettiva che vede i poeti al centro della riflessione come quella vichiana – si intitola *Omero ovvero del furore poetico* ed è tutto dedicato alle capacità visionarie dei cantori, dei profeti, delle sibille e degli oracoli, veri e propri medium delle divinità. È grazie ai poeti, infatti, che l’Anima del mondo può – secondo un principio di Dionigi Aeropagita – trasmettere le Immagini delle essenze ideali nelle cose e nell’udito degli uomini. In questo modo è possibile fare in modo che essi si avvicinino alla rivelazione dei misteri e all’unione mistica con la divinità.

Questo complicato ragionamento di matrice ermetica trova la sua conclusione nel settimo libro, denominato *Filosofia simbolica ovvero delle imprese*. Il percorso iniziatico che Farra descrive, in cui l’uomo procede alla scoperta della sua essenza e dell’essenza del mondo, giunge a compiersi nell’interpretazione simbolica del segno impresistico. Come da prassi, Farra inizia la trattazione del

⁶³³ ALESSANDRO FARRA, *Il Settenario*, cit., pp. 102-103

⁶³⁴ ARMANDO MAGGI, *The Image of the Human Body in Sixteenth Century Imprese*, «Bruniana e Campanelliana», XXXIII, 12, 2012, p. 29

⁶³⁵ BARTOLOMEO ARNIGIO, *Rime de gli Academici occulti con le loro imprese et discorsi*, in Brescia, appresso Vincenzo di Sabbio, 1568, pp. 72-73

⁶³⁶ ALESSANDRO FARRA, *Il Settenario*, cit., p. 144

tema con la definizione del termine impresa: “com’essendo esse le Immagini de’ nostri concetti più nobili, hanno necessariamente un altissimo principio, perciocche nella formatione loro gli Animi umani vengono a farsi seguaci e imitatori dell’Anima Regia o gran Natura della mente prima”.⁶³⁷ A differenza delle altre definizioni precedentemente attraversate, quella del Farra mette in primo piano l’essenza ideale delle imprese (esse infatti sono “immagini dei concetti”) più che la risoluzione emotiva o valoriale dell’espressione del concetto. In particolare, Farra inserisce direttamente in sede di definizione il legame con Dio delle imprese e la loro natura contemplativa. La formazione delle imprese permette all’uomo di innalzarsi verso la divinità. Esse sono una pratica simbolica che chiede di imitare il procedimento divino della Creazione: l’impresa sta per l’uomo perché l’uomo, nell’atto della formazione dell’impresa, diventa sé stesso, ossia il creatore della sua volontà e del suo libero arbitrio.

Il processo che porta Farra a esplicitare questo percorso simbolico è preceduto da una lunga e serrata discussione sulle origini delle imprese, sulla loro diversità rispetto alle altre forme di espressione usate dall’uomo rinascimentale e sul loro particolare legame con gli Ebrei – essi, infatti, sono all’origine della sapienza ermetica (tramite la figura di Mosè). Nella prima parte del settimo libro del *Settenario* si accumulano, a mo’ di sommario ermetico, le teorie sapienziali che il Cinquecento aveva aiutato a diffondere: alla cabbala ebraica e alla teoria combinatoria dei nomi di Dio si intersecano i misteri celesti dell’orfismo (in cui i poeti hanno un ruolo fondamentale), alla filosofia pitagorica si aggiunge la riflessione sulle corone e sulle ghirlande italiche dell’antico regno di Saturno, alla sapienza degli Sciti si intreccia la proliferazione dei geroglifici egiziani che, dopo il magistero di Mosè, servono ad esprimere i concetti sotto forme di animali e oggetti sacri. La tendenza seguita dal Farra è quella dell’adozione simultanea di tutte le dottrine misteriosofiche, di un sincretismo comparativo che permette di ritrovare l’emersione simultanea dello stesso concetto in varie dottrine. L’impresa si trova al crocevia di queste teologie, e ne è in qualche modo l’espressione massima. Meglio dei colori e delle livree, meglio dei rovesci di medaglie e meglio ancora delle armi e delle insegne diffuse dopo le invasioni dei barbari a seguito del crollo dell’impero romano⁶³⁸ (tutte modalità comunicative ed espressive che rientrano nel dominio del simbolico e che Farra descrive con dovizia di particolari), le imprese sono la manifestazione più pura della congiunzione fra uomo e suo ideale. Esse sono, in definitiva, vere e proprie “operationi dell’intelletto”.⁶³⁹

Il momento di raccordo con i sei libri precedenti viene ad essere esplicitato con un mito, quello dello smembramento di Dioniso. È evidente che, nella concezione dell’impresa di Farra, piani temporale,

⁶³⁷ Ivi, p. 269

⁶³⁸ Ivi, p. 456

⁶³⁹ Ivi, p. 461

storico e metafisico siano sottoposti a un rovesciamento e a un piegamento che non rispecchia quello degli altri trattatisti. L'impresa è un "testo" mistico da contemplare più che una storia da raccontare, e la riprova di questa interpretazione astratta e processuale della stessa è la mancanza assoluta di esempi concreti in quest'opera. La storia evenemenziale dell'evoluzione della forma dell'impresa adottata da Ruscelli o da Palazzi è in questo trattato intersecata da una "storia dello spirito" che si esprime non in maniera cronologica ma atemporale e mitica, archetipica.

Il tono orfico e poetico del capitolo delle imprese (e di tutto il trattato), all'evocazione del sintagma "operationi dell'intelletto", cambia però drasticamente. L'opera di Farra, da questo momento, vira in maniera decisa verso l'enumerazione delle qualità dell'impresa e delle regole per una sua buona composizione. Il catalogo delle indicazioni impresistiche segue la traccia delle cinque regole di Giovio, con un allargamento numerico a ventidue: Farra, infatti, cerca la corrispondenza tra le regole per formare l'impresa e il numero delle lettere dell'alfabeto ebraico, la composizione delle quali permette, se giustamente combinate, l'evocazione del nome di Dio e la ricomposizione dei frammenti della materia nell'*En-soph* divino. Questo elemento, a una lettura delle suddette regole, sembra però passare in secondo piano, essendo queste poco differenti da quelle rintracciate negli altri trattati. Le imprese infatti, per Farra, devono esprimere concetti virtuosi (prima regola), dichiarare un solo concetto (quinta regola) e farlo con una combinazione inestricabile tra motto e immagine (sesta regola). Largo spazio viene poi dato alla composizione dei corpi delle imprese (dalla settima alla tredicesima regola), mentre non si hanno indicazioni per la formazione del motto. La seconda regola insiste sulla possibilità (già messa in discussione da Ammirato) di concepire imprese o senza corpo (Farra le nomina "imprese ideali") o senza motto (dette "imprese celesti", come i geroglifici), mentre la terza si focalizza sull'eguaglianza fra uomo e impresa paragonando le cinque parti dell'uomo (Anima intellettuale, Ragione, Spirito vitale, temperamento del corpo e corpo materiale) con le cinque parti dell'impresa (ovvero il concetto, le parole del motto, la proposizione tra il motto e la figura, la significazione propria della figura e la figura stessa). Queste regole, apparentemente diverse da quelle di stampo aristotelico che già Palazzi stava discutendo, agiscono più come una patina sulla struttura logico-scolastica di queste che come una vera e propria operazione platonica. È sorprendente, in questi riguardi, trovare in questo trattato, alla sedicesima regola, l'equiparazione fra impresa e procedimento entimematico: "Nel qual caso avviene che'l corpo fa l'ufficio della prima proposizione, il motto della seconda et da ambidue si vaca la conclusione; la quale, come dissi, è il proprio concetto dell'autore et l'intentione ch'egli ebbe nel fare l'impresa. Benchè alcune fiato si riduce per brevità all'entimema".⁶⁴⁰ Perfettamente in linea con gli altri trattatisti, dopo questa regola, è la dichiarazione

⁶⁴⁰ Ivi, p. 473

che l'impresa vada ricercata dei luoghi topici – gli stessi indicati da Ammirato e da Palazzi, e sono ricavabili dalla *Retorica* aristotelica – che conclude la lista delle ventidue indicazioni per la perfetta impresa. Il *Settenario* di Farra, reso famoso per la sua teoria neoplatonica delle imprese, sembra mostrare, a una lettura comparata, soltanto una “tinta neoplatonica”⁶⁴¹ relativa al dominio impresistico, divenendo il maggior esponente di un paradosso che Klein, in pagine famose, ha espresso come segue:

I teorici dell'impresa possono benissimo essere, personalmente, dei neoplatonici: possono usare il frasario di questa scuola, introdurre nei loro discorsi i miti in essa prediletti, pagare il loro tributo a tutte le consuetudini dello spirito neoplatonico: è facile dimostrare però che le loro idee sono, nel complesso, e forse a dispetto dei loro autori, o a loro insaputa, delle semplici applicazioni di Aristotele. [...] l'impresa [secondo Farra] addirittura «può dirsi uomo ideale»: frase che risveglia alla mente tutte le speculazioni sull'Adamo Kadmon e altre tradizioni gnostico-cabalistiche. Però Farra continua, ed è lui stesso a sottolineare queste parole: «[l'impresa può dirsi] vera, e propria operatione dell'intelletto humano». Nessun altro fra i teorici ha compendiato così felicemente in una sola frase ciò che ci sembrava il punto centrale dell'interpretazione aristotelica e concettistica: il fatto, cioè, che ogni atto ed ogni pensiero dello spirito sono essenzialmente impresa.⁶⁴²

Il trattato dell'amico e compagno accademico di Farra, Luca Contile, conferma e allo stesso tempo sfuma la valutazione fatta dal Klein del *Settenario*. Personaggio, al pari di Ruscelli, molto attivo nella vita accademica e cortigiana dell'epoca, Contile è l'unico di questi “intellettuali tuttofare” la cui esperienza di pensiero e di scrittura è analizzata puntualmente e integralmente in un'opera monografica moderna.⁶⁴³ Il lavoro del Salza, pur essendo ormai datato e dimostratosi fallace in alcuni passaggi, permette di ricomporre in maniera organica lo sviluppo e la diversificazione della produzione del cetonese, segnando importanti tappe della sua vita e del suo tempo. Anche se non direttamente rilevanti ai fini di questo studio, le peregrinazioni del Contile – dapprima intellettuale presso la corte del Marchese del Vasto, in un momento successivo presso quella della vedova di questi, Isabella Gonzaga, per poi trovare accoglienza a Roma (presso il conte di Trivulzio) e a Milano presso gli Sforza –⁶⁴⁴ e le sue opere di vario argomento e registro – come i *Dialoghi spirituali* del 1541, con Pallavicino come interlocutore, gli *Agia*, una composizione mitico e allegorica, o le poesie *Le sei sorelle di Marte* e la raccolta delle *Rime* pubblicata a Venezia nel 1560 e illustrate dall'ampio commento del Patrizi –⁶⁴⁵ sono lo specchio di un'attiva partecipazione alla vita culturale del tempo.

⁶⁴¹ ROBERT KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 144

⁶⁴² *Ibidem*

⁶⁴³ Fatta eccezione per il Tasso e per il Tesauro, è forse solo il Ruscelli l'autore che ha attirato, nella critica, un'attenzione pari a quella del Contile. Anche se manca un'analisi monografica della sua figura, i volumi PAOLO TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna 1991, di PAOLO PROCACCIOLI, PAOLO MARINI (a cura di), *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia. Atti del Convegno internazionale di studi, Viterbo 2011*, Manziana, Vecchiarelli, 2012 e di MASSIMO CELASCHI, ANTONELLA GREGORI, *Da Girolamo Ruscelli a Alessio Piemontese. I Secreti in Italia e in Europa dal Cinque al Settecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2015 sono testimonianze di questo interesse

⁶⁴⁴ ABD-EL-KADER SALZA, *Luca Contile*, cit., pp. 11, 12, 41, 84.

⁶⁴⁵ *Ivi*, pp. 78, 131, 160

In particolare, queste opere forniscono un punto di vista sulle relazioni intrattenute dal Contile durante la sua vita, sulle sue amicizie e compagnie. Egli fu infatti conoscente di Giulio Camillo e di Paolo Giovio,⁶⁴⁶ nonché membro di diverse accademie italiane, come quella dello Sdegno di Roma, fondata dal Ruscelli, quella dei Fenici a Milano⁶⁴⁷ e quella della Fama di Venezia, fondata dal Badoer,⁶⁴⁸ oltre, ovviamente, a quella degli Affidati di Pavia, cui il *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese* è legato a doppio filo. Dedicato – come le *Imprese illustri* del Ruscelli – a Filippo II, fautore della pace e della concordia necessarie alle accademie per ritrovarsi, il trattato si presenta, come (ancora) la grande opera del Ruscelli, essenzialmente bipartito.

La prima parte, pronunciata nella “microsocietà mimetica della società reale”⁶⁴⁹ dell’Accademia pavese, è una lunga riflessione sulle caratteristiche teoriche delle imprese, sulle loro qualità e le loro relazioni con altre forme di simboli. La seconda parte – i due terzi dell’opera – è invece dedicata alla presentazione delle imprese dei singoli accademici affidati. Salza, ricostruendo la storia editoriale del *Ragionamento*, afferma che il trattato sarebbe stato già pronto per la stampa nel 1566, anche se la seconda parte mancava della completezza raggiunta nel 1574. Lo scopo dell’opera del Contile – che si presenta negli anni Settanta come il trattato più esaustivo e chiaro fino a quel momento – è quello di fornire una visione personale delle materie trattate dagli altri autori. Nel connubio fra ideazione personale e accoglimento della tradizione teorica, il cetonese affronta la materia a partire dal doppio binario della teoria platonica e aristotelica: “Mi è ancora sovenuto un modo d’imitare Aristotele e Platone, con ciò sia che l’uno e l’altro in difesa de pareri ch’avevano l’altrui openioni confutassero”.⁶⁵⁰ Se, da una parte, Contile decide di mantenere saldo il principio didascalico degli altri trattatisti (in particolare l’adozione di Aristotele come perno principale della sua visione della teoria impresistica), dall’altra, in sede privata, le affermazioni dell’autore in merito all’argomento sono illuminanti per la concezione del *Ragionamento* stesso. In una lettera al duca di Parma, il cetonese parlava della sua opera recentemente pubblicata in questi termini: “io mi sono affaticato di dire e di scrivere intorno a sì secca materia quanto altri detto e scritto non hanno: e per la secchezza del soggetto tramenato da tanti moderni scrittori mi è parso d’ingrassarlo di diverse digressioni”.⁶⁵¹ Il trattato contiliano, nella sua struttura lineare e tradizionale (specialmente ruscelliana), si mostra così sotto un’altra prospettiva, nella quale le digressioni, più che il tema centrale, sono il nucleo profondo degli interessi dell’autore. Come il *Settenario* del compagno accademico Farra, così il

⁶⁴⁶ ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 306

⁶⁴⁷ SIMONE ALBONICO, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà de Cinquecento*. Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 181-243

⁶⁴⁸ ABD-EL-KADER SALZA, *Luca Contile*, cit., p. 80

⁶⁴⁹ AMEDEO QUONDAM, *La forma Accademia*, cit., p. 847

⁶⁵⁰ LUCA CONTILE, *Ragionamento*, cit., *Ai magnanimi lettori*, c. ii

⁶⁵¹ ABD-EL-KADER SALZA, *Luca Contile*, cit., p. 234

Ragionamento del Contile profonde la sua originalità quando, paradossalmente, non parla di imprese. Questo dato è evidente a partire dall'incipit della prima parte. La sezione si intitola infatti *Ragionamento di Luca Contile sopra VIII inventioni e loro origini, impropriamente chiamate imprese*, e mostra il diverso focus del cetonese rispetto alla direttiva principale della tradizione teorica impresistica. Le prime righe della sezione sono ancora più esplicite a riguardo. Invece di iniziare il trattato con un riferimento all'oggetto eponimo, le imprese, Contile pone in risalto la pichiana, patriziana e farriana affermazione della divinità dell'uomo: "Tutte le cose dall'huomo ritrovate e da lui poste in buona e necessaria consuetudine rendono chiarissima testimonianza che egli sia veramente creatura divina".⁶⁵²

La matrice neoplatonica della prima pagina del *Ragionamento* diventa sempre più evidente nel procedere dell'opera. Subito dopo aver concluso la descrizione della natura angelica dell'uomo, infatti, Contile ritrova nell'imitazione la chiave maestra dell'appartenenza al divino dell'uomo. Se la natura imita Dio per causa necessaria, l'uomo imita la natura meglio di come essa imiti Dio. In questo modo, con l'intelletto, esso può anche imitare Dio. Senza questa capacità, l'essere umano sarebbe stato destinato a una sorte barbara, rozza e dai caratteri lucreziani. La citazione seguente, che tratta dei ritrovamenti dell'ingegno che permettono all'uomo di uscire da uno stato selvaggio, ha un forte carattere vichiano:

Oltra ciò volendo schivar le piogge, le tempeste, i venti, i caldi, i freddi e l'umidità delle notti, altrove non saria ricorso, se non sotto gli arbori, dentro le spelonche, le tombe le caverne, le fosse, fra cespugli e macchie, non punto dalle bestie selvagge differente, dove con questo si rozo beneficio dell'anima, per la quale tante cose utilissime e dilettevoli ad ornamento di questo mortale stato, giornalmente si ritrovano, anzi per essa immortal natura, ne i corpi nostra collocata, dire e confermar si dee ch'al difetto et alla miseria lagrimevole di questo nostro nascimento con la millesima parte di si mirabili ritrovamenti si può con ogni contentezza d'animo soddisfare⁶⁵³

Fra questi "ritrovamenti" Contile concede ampio spazio alle imprese. Instaurando una similitudine, le imprese rendono evidente la possibilità e la capacità dell'uomo di riconoscere le gradazioni all'interno delle sostanze del reale e, pertanto, di ricreare il creato sotto forma umana. L'impresa è privata, però, dell'appellativo di "arte" e resta, per tutto il trattato, nominata come "invenzione". Già Giovio aveva proposto la stessa ambigua terminologia, riconoscendo il carattere inventivo delle imprese, ma Contile si distanzia ancora di più dal comasco tracciando una personale visione delle imprese. All'interno del quadro estetico ed epistemologico che riconosce "le invenzioni in mano dell'imitazioni, e queste in mano alle essecuzioni, o vero dell'arti",⁶⁵⁴ Contile rimanda al dialogo (perduto)⁶⁵⁵ dedicato a Patrizi sul tema dell'imitazione e specifica le fonti di questi tre momenti. Le

⁶⁵² LUCA CONTILE, *Ragionamento*, cit., c.1r

⁶⁵³ *Ibidem*

⁶⁵⁴ Ivi, c. 2r

⁶⁵⁵ ABD-EL-KADER SALZA, *Luca Contile*, cit., p. 198

invenzioni “s’accettano dal buon giudizio”, ovvero sono dei prodotti non verificati fenomenologicamente ma intellettualmente; le imitazioni “nella notizia della esperienza si formano” e sono dunque il risultato di una conoscenza empirica informata dalla conoscenza intellettuale delle invenzioni; le arti, infine, “si terminano nella perfezioni dell’opere”,⁶⁵⁶ ovvero “rispondono a criteri e norme di fattività operativa”.⁶⁵⁷ La scaturigine intellettuale delle invenzioni le rende la necessaria origine delle arti e delle imitazioni, nonché un viatico per arrivare a Dio a livello razionale. Con questo passaggio, Contile ipostatizza il momento dell’imitazione, rendendo invece l’invenzione – come affermava il Patrizi – il vero e proprio momento creativo e, quindi, divino. I presupposti per una torsione dell’aristotelismo verso il sostrato neoplatonico sono evidenti in questo passaggio, dove si dichiara ancora una volta la natura non autonoma dell’imitazione:

Ritornando al tralasciato viaggio afferm[ò] io per ora essere l’imitazione come strumento delle invenzioni le quali hanno nei pensieri la primiera origine [...]. La imitazione essere una certa passione che co’l mezzo dell’occhio e dell’orecchio è ordinata fra pensieri e di ciò procedendone i simulacri nella fantasia, dal buon giudizio approvati (per quanto si è accennato) alle manuali composizioni, o vero attioni s’arriva. E tutto ciò si vede e si tocca con mano per industria e perfezione dell’arte, ed è ancora fermamente vero che qual si voglia cosa imaginata con giudizio, al perfetto fine d’ogni negotio perviene.⁶⁵⁸

Questo tentativo di conciliazione delle dottrine aristoteliche e platoniche – tentativo, come ricordato, inserito nella prima e fondamentale divagazione del trattato – conduce alla strutturazione dell’opera intorno al concetto di invenzione. La connotazione retorica e dialettica dell’*inventio*, che verrà nel corso della trattatistica sulle imprese, sempre più accentuata, non è qui priva di legami metafisici. In qualche modo, il trattato di Contile, nel suo aspetto conciliante, tenta una riconfigurazione della teoria impresistica in direzione demiurgica e spirituale. Queste considerazioni, che preludono la disposizione nel trattato delle nove invenzioni ritrovate dal Contile e che sono al centro dell’opera (perduta o mai scritta *I tre gradi della vera nobiltà dell’uomo*)⁶⁵⁹, è di fondamentale importanza per la teoria vichiana delle imprese. Sottraendole da un sostrato retorico o dialettico o, comunque, complicando la loro appartenenza a quello, le imprese si rivestono di una metaforicità metafisica, in cui la somiglianza che esse instaurano rimanda a una corrispondenza tra esseri di matrice neoplatonica. Produrre un’impresa è imitare Dio, mettersi in contatto con lui. I bestioni vichiani, nella loro produzione geroglifica, procedono nella stessa direttiva, e il trattato contiliano sulle invenzioni si rivela uno snodo importante della comprensione vichiana delle imprese come parte di un processo intellettuale e creativo.

Le nove invenzioni che Contile tratta una dopo l’altra, infatti, sono presenti nella *Scienza Nuova* quasi

⁶⁵⁶ LUCA CONTILE, *Ragionamento*, cit., c. 2r

⁶⁵⁷ ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 321

⁶⁵⁸ LUCA CONTILE, *Ragionamento*, cit., cc. 2r 2v

⁶⁵⁹ Ivi, c. 3r

racchiuse sotto il nome e la categoria delle imprese. In particolare, l'affermazione del cetonese della non appartenenza delle invenzioni all'arte ma alla civiltà avvicina i due punti di vista: "E benchè ciascuna delle nove invenzioni non sia necessaria alla vita dell'huomo, è nondimeno agli usi di civiltà, al decoro dei gradi e a mantenimenti degli ordini e della nobiltà bisognevole".⁶⁶⁰ Le invenzioni sono necessarie alla società per definirsi tale, in quanto permettono lo stabilimento dei principi della civiltà e il mantenimento dell'ordine. La posizione contiliana sembra chiamare da lontano quella che poi Vico svilupperà nella sua opera maggiore.

Le imprese, come opere del Ruscelli, vengono trattate da Contile soltanto alla fine di un lungo excursus che parte dalle insegne per continuare con le armi delle famiglie, le divise e i loro colori, le livree, le fogge, gli emblemi, i rovesci di medaglia e le cifre figurate. L'analisi di Contile, che si assesta per tipologia su quella di Palazzi, si basa sulla figura di Noè, inventore, per il cetonese, di tutte le scienze e le conoscenze dell'umanità. In una sorta di storiografia comparata che segue il corso e il destino della figura di Noè in Italia e nel resto del mondo e che lo riconosce nella divinità di Giano, il Contile esamina tutte le nove invenzioni nella loro evoluzione e perfezionamento. Le varie tipologie vengono interpretate secondo un punto di vista non tanto semiotico (ovvero, in cosa esse sono invenzioni) ma da un punto di vista storico e politico. Le invenzioni sono riconosciute come tali non per delle intrinseche qualità, ma per via della loro appartenenza a qualche ordine sacerdotale, a qualche regno o a qualche esercito che, legittimandole con il prestigio o l'autorità, le rende invenzioni. A differenza, quindi, dell'approccio vichiano, tendenzialmente categorizzante a partire dalla comprensione del comune meccanismo di funzionamento dei segni e non a partire dall'autorità e dal prestigio di un segno o di un altro, il Contile utilizza un punto di ingresso opposto. Ad esempio, per le insegne, alcuni brani sono espliciti:

Per ritornare al nostro concetto, il Casseno pone che li Marchi di Mercatanti sieno insegne, ma secondo il mio parere, non è da crederlo, imperciocché se bene ogni insegna è segno, non dee seguire ch'ogni segno sia insegna, essendo la verità che gli esserciti meccanici per distinguersi l'un dall'altro né i luoghi loro e nelle lor botteghe o taverne tengono fuori diversi segni per dar commodità a compratori nondimeno quelle figure o dipinte o di rilievo non si deono chiamare insegne le quali vengono dalla voce latina, cioè *insignis* e *insigne*, che significa nobile e illustre, onde l'uso buono ha voluto che le insegne rappresentino gradi di dignità e non esserciti vili e abietti.⁶⁶¹

In Contile, così come molta trattatistica delle imprese nel Rinascimento e nel Barocco, il criterio di analisi dei segni e dei simboli è legato a un principio di autorità, religiosa o politica. Come le insegne sono tali perché rimandano a un'origine antica dei loro portatori, così anche le armi di famiglia sono categorizzate come invenzioni perché esse hanno tramandato le casate nei secoli: "Ritorno a dire che le armi delle famiglie sono state inventioni degne di molta laude poi ch'in qual si voglia modo

⁶⁶⁰ *Ibidem*

⁶⁶¹ Ivi, c. 10r

rappresentano nobiltà”⁶⁶². Lo stesso principio è applicato alle altre forme, in particolare i rovesci di medaglia – per via della loro intrinseca memoria storica – e ai geroglifici. Essi, infatti, sono definiti come tali solo in presenza del loro messaggio divino. La forma che essi adottano nella significazione non è, per Contile, sufficiente a conferire loro l’appellativo di invenzioni: molte altre civiltà utilizzarono segni iconici per designare per somiglianza animali o concetti, ma l’utilizzo di geroglifici per simboleggiare un significato mistico o religioso – e propriamente egizio – rende solo questi ultimi degni di essere appellati invenzioni.

La serie di invenzioni (e di digressioni) conduce fino al capitolo sulle imprese. Diviso in quindici paragrafi, esso rimanda, circolarmente, alla dedica *Ai magnifici lettori*, dove si era indicato come presupposto fondamentale che le imprese dovessero avere carattere eroico e un sentimento altamente morale. Nell’esplicare la sostanziale differenza tra le altre invenzioni e l’impresa, Contile rimanda alle righe iniziali del suo trattato, dove la somiglianza dell’uomo con Dio era dovuta alla capacità razionale di trovare similitudini tra le cose. Le imprese, “bellissima materia”, sono degne di considerazione perché “contenendo in se alcune quasi celesti qualità onde ci si fa visibile col mezzo della virtù, la somiglianza della eterna beatitudine, per la qual cosa si può ben discernere qual foggia l’uomo per le similitudini, con tutte le cose terrene e divine si annodi e s’abbracci”.⁶⁶³

L’impresa viene esplicita sotto vari punti di vista, a partire dall’etimologia. Contile, contrariamente agli altri teorici, non la fa discendere da una forma di *imprimere* o di *intraprendere*, bensì “da se stessa”.⁶⁶⁴ Il secondo paragrafo riguarda l’equivocità delle imprese stesse. Contile parte dalla definizione di parola equivoca contenuta nel terzo libro degli *Elenchi sofistici* di Aristotele, secondo il quale l’equivocità può avvenire per sovrapposizioni di significati, per comunicazione gestuale (o visiva) basata su sole similitudini senza che possa darsi una chiara definizione della stessa, per divisione interna alla sentenza che può portare a una diversa significazione complessiva.⁶⁶⁵ La seconda situazione è sufficiente, per Contile, a determinare l’equivocità dell’impresa, in quanto essa, esprimendosi con un mezzo iconico e un testo scritto, permette una grande varietà di interpretazioni. La terza condizione rispecchia la preoccupazione, tutta ruscelliana (e poi vichiana), di collegare le imprese al linguaggio dei cenni. Contile impiega un lungo tratto della sua opera a distinguere l’atto comunicativo in necessario e non necessario, relegando il linguaggio dei cenni alla prima categoria solo in caso di mutismo o sordità. L’uomo è dotato di voce e di lingua, la prima è articolata negli uomini e non articolata nelle bestie, la seconda invece serve a scoprire i concetti della mente più che per funzioni legate al nutrimento. L’impresa è considerata da Contile nella sua qualità visiva e

⁶⁶² Ivi, c. 12v

⁶⁶³ Ivi, c. 27v

⁶⁶⁴ Ivi, c. 28r

⁶⁶⁵ Aristotele, *Organon*, VI, 166b, 5 (testo italiano in ARISTOTELE, *Organon*, cit., p. 323)

intellettuale: essendo una rappresentazione figurale di una similitudine, ed essendo questa similitudine un'invenzione, non ha bisogno di lingua né di udito per essere compresa, semmai "di vista e di giudizio".⁶⁶⁶ Il passaggio, sommerso da esempi storici e letterari, è di importanza non secondaria per il genere impresistico, che comincia nel trattato di Contile a trovare la chiarificazione della vicinanza tra istanza figurativa ed istanza intellettualistica e concettuale.

Le altre condizioni che Contile ricerca nelle imprese sono di natura meno concettuale e più tecnica: il cetonese si sofferma sull'abuso che gente non valorosa né tantomeno eroica fa delle imprese (un discorso che ricorda quello fatto per le insegne), sul numero delle figure da utilizzare, sulla possibilità che esse significhino cose e desideri diversi, sulla necessità del motto nelle imprese. Nel *Ragionamento*, a questo punto, Contile affronta la questione del motto, chiedendosi la sua necessità, la sua somiglianza o meno con la sentenza e, soprattutto, se la definizione gioviana di motto come anima dell'impresa sia o meno corretta. In prima istanza, la necessità del motto si manifesta palesemente, per l'autore, quando nell'impresa sono presenti più figure: l'equivocità dell'impresa (e delle sue figure) è infatti alla base dell'utilizzo del motto, che viene a ricoprire il ruolo di specificatore dei vari sensi delle figure: "Essendo cosa chiara che un'impresa senza motto può essere sinistramente interpretata, e contro la buona intenzione del suo inventore [...]. Per ischiarare adunque così evidente pericolo è stato saggiamente e forse divinamente aggiunto il motto alle figure e tanto è da credere che facessero gli antichi ritruovatori di questo gradito testimonio de generosi disegni".⁶⁶⁷

La questione dell'equivocazione dell'impresa, oltre che con il motto, è risolvibile secondo Contile con la selezione delle qualità migliori delle figure. Essendo infatti l'impresa l'espressione di un concetto eroico e moralmente elevato, qualsiasi significato negativo afferente alla figura deve essere preventivamente allontanato. È con queste qualità che l'autore dell'impresa deve trarre "somiglianza della sua intenzione".⁶⁶⁸ Il termine intenzione, già usato da Ruscelli per indicare la vera anima dell'impresa, trascina Contile alla messa in discussione della categoria gioviana del motto come anima dell'impresa. Il distacco, come si vede, è evidente:

La qual somiglianza [fra la figura e l'intenzione dell'autore] viene a essere con senso del Motto, anima particolare di qual si voglia figura, dico particolare a differentia di quanto dice Giovio, cioè chel Motto sia assolutamente anima d'ogni perfetta impresa, e perché quel dotto uomo non considerò bene come s'intendesse tale anima, molti e molti si potranno persuadere che sia quella la quale come atto è forma, è tutta in tutto, e tutta in ogni parte dell'animale, massimamente dell'huomo, intenderemo adunque l'anima particolare non atto, non forma, non tutta in tutto, ma particolare per particolare qualità e proprietà delle figure, dove si truovino le particolari similitudini delle nostre inventioni, espresse con qualche oscurità del motto o anima particolare, la quale oscurità da veramente meraviglia e porge credito e riverentia.⁶⁶⁹

⁶⁶⁶ LUCA CONTILE, *Ragionamento*, cit., c. 29r

⁶⁶⁷ Ivi, c. 29v

⁶⁶⁸ *Ibidem*

⁶⁶⁹ Ivi, cc. 29v-30r

La specifica terminologia scolastica utilizzata da Contile delimita il campo di efficienza dell'anima. Invece di essere considerata, come in Giovio, la forma dell'atto e quindi intrinsecamente inerente alla totalità del corpo, l'anima è considerata in questo trattato nella sua relazione al particolare della qualità della figura. Il motto, pertanto, è definito "anima particolare" dell'impresa, ovvero forma di una particolare qualità della figura. È questa non perfetta coincidenza tra qualità della figura e particolarità del motto a rendere l'impresa enigmatica e affascinante, sorprendente e meravigliosa. La categoria della meraviglia, come già in Ammirato, ritiene le qualità dello stupore contemplativo, il *thaumazein* allo stesso tempo patetico e filosofico. Le continue riflessioni del cetonese in merito alla singolarità del significato impresistico o, comunque, alla sua non eccessiva apertura semantica, riflettono le preoccupazioni relative alla chiarezza e alla limpidezza del pensiero del portatore dell'impresa. Allo stesso tempo, l'esaltazione del singolo nel processo inventivo dell'impresa riprende le tesi patriziane della creatività demiurgica del poeta, che più che all'arte rimanda a un'attività della mente. Contile, come afferma Benassi:

intende l'impresa come puro argomento in sé coerente e determinato, che solo nella sua costruzione grafica e materiale richiede il ricorso alle categorie di imitazione e di arte: non si tratta di una posizione indifferente o irrilevante, dato che rende pienamente conto dell'ascrizione dell'impresa alla facoltà intellettuale, della sua interpretazione entro in termini di quella *inventio* che si realizza poi nella dimensione della *dispositio* [...], ovvero entro i termini della rivoluzione cinquecentesca della dialettica.⁶⁷⁰

Dopo aver chiarito il campo entro il quale l'impresa viene ad esprimere le sue capacità semiotiche, ossia la dialettica e la metafisica, Contile procede la sua analisi con la ormai consueta interpretazione delle imprese sotto il punto di vista della retorica e della poetica. In particolare, il volano utilizzato dall'accademico affidato è quello della similitudine fra figura dell'impresa e portatore della stessa. Secondo Contile, infatti, l'anima particolare delle imprese, ossia il fatto che venga instaurata una qualche somiglianza fra un uomo e un altro essere esistente, permette un implemento di stupore e meraviglia tipico delle produzioni retoriche e, soprattutto, poetiche.

Favole, metafore, metonimie, parabole, prosopopee, parasiopesi, omeosi e altre figure retoriche sono chiamate in causa dal cetonese per dimostrare che questi "meravigliosi velami della sapientia" vennero "usati in confusione dell'ignorantia e della profanità",⁶⁷¹ quindi come espediente figurale per sviare i non iniziati alla comprensione delle dottrine mistiche e religiose che esse rivestono. La torsione della retorica verso la metafisica (e la filosofia occulta) dona alla tematica impresistica una simbolicità e una processualità mistica sicuramente importante: il cavaliere che prende l'impresa diventa il sacerdote che oscura la sua sapienza con velami incomprensibili al popolo dei non eletti. Questa configurazione impresistica, perfettamente inserita nell'alveo dell'accademia degli Affidati e

⁶⁷⁰ ALESSANDRO BENASSI, «La filosofia del cavaliere», cit., p. 327

⁶⁷¹ LUCA CONTILE, *Ragionamento*, cit., c. 30 r

nel solco delle riflessioni iniziatiche del Farra, procede verso la riflessione sulla poesia. Essa, meno degna della profezia per una minore oscurità del dire, “è arte che imita e finge con podestà di dire quanto le pare”,⁶⁷² è riconosciuta nella sua essenza favolistica o, in termini più precisi, “figurale”. La poesia è imitazione di una virtualità che ha relazioni figurali con il reale e che, nella sua essenza verisimile, “contiene sensi il più delle volte morali, o sopra umani”.⁶⁷³ Questa essenza di verisimiglianza è esplicitata tramite l’uso di varie figure, che Contile analizza a partire dalla metafora. Il legame, pertanto, tra dialettica e retorica, tra filosofia e poesia e tra singolarità del portatore dell’impresa e verità intellettuale del concetto, viene ad essere saldato tramite la riflessione sulle modalità di elocuzione dei concetti e dei propositi dell’autore. Il riconoscere e l’esprimere la somiglianza fra le cose per mezzo delle figure è conseguenza diretta dell’*inventio* originaria che presiede l’atto poetico o impresistico.

Conclusasi la disamina delle caratteristiche retoriche e poetiche delle imprese, il cetonese passa, come consuetudine, a ricercare la prima evenienza delle imprese nella storia dell’umanità. Normalmente posti all’inizio dei trattati impresistici, questi paragrafi sono inseriti da Contile in questa posizione come a giustificare l’afflato metafisico delle sue pagine. Ovviamente, come per le altre invenzioni, infatti, le imprese sono fatte discendere direttamente da Dio e, più particolarmente, da Noè. La prima impresa di cui Contile afferma di avere notizia è quella del Giano bifronte scolpito su una medaglia e senza motto. Questo particolare, che ritorna spesso nella tradizione finora analizzata, è spiegato da Contile facendo leva sulla rozzezza delle prime genti. Il motto non era necessario nei primordi dell’umanità, in quanto le “anime particolari” delle figure non erano conosciute da quei popoli. Riducendosi il grado di equivocità, le figure non necessitavano di motto. È, questa, una posizione canonica dei trattati di imprese, che arriva fino a Vico. Il filosofo napoletano, nei frequenti rimandi a Idantura, colloca l’attenzione esattamente nel momento in cui l’equivocità delle figure comincia ad essere evidente, quando, cioè, i *semata* del re di Scizia pervengono a Dario sotto forma di enigmi, di minacce e allo stesso tempo di simboli di resa. In Contile questa dimensione problematica dell’evoluzione del linguaggio e della semiotica umana passa sottotraccia e, come da costume dell’epoca, si vanno a rintracciare possibili motti anche per le figure senza parola della *Genesis*. Il melo è accompagnato dal motto NE COMEDES, in un cortocircuito temporale che schiaccia la prospettiva storica vichiana su un piano metafisico e atemporale.

Il *Ragionamento* di Contile continua, sulla scia delle altre opere, con la descrizione delle proprietà delle imprese. Esse, come le regole di Giovio, si compongono di cinque capi: le figure devono essere prese dai *loci* della natura, dell’arte, del caso e, se presi da quest’ultimo, possono riferirsi o alla storia

⁶⁷² *Ibidem*

⁶⁷³ *Ibidem*

o alla favola. Infine, il *Ragionamento* non permette l'utilizzo della figura umana nelle imprese, così come quelle di esseri mostruosi o non esistenti. Contile può allora dare la sua definizione di impresa dopo il consueto e tradizionale richiamo delle opinioni degli altri trattatisti. Essa si articola in questo modo:

L'impresa è componimento di figura e di motto rappresentando virtuoso e magnanimo disegno. Si dice componimento in luogo di genere o predicato secondo che si richiede a soggetti dell'artificio. Si dice poi di figura perché in essa si ritrova la somiglianza per la quale si scuopre la intenzione di colui che pubblica la stessa figura per IMPRESA. Si dice MOTTO che è un parlar breve e alquanto scuro con senso conferente alla particolare qualità della stessa figura, di cui l'anima particolare, si dice ancora, rappresentando virtuoso e magnanimo disegno in luogo di forma che specifica la vera e vitale proprietà dell'Impresa.⁶⁷⁴

Nella definizione di Contile, l'interpenetrazione fra motto e figura è data dal termine "componimento", che indica la necessità dell'uno e dell'altro nella formazione dell'impresa. La figura, ossia l'immagine, è investita di una sostanziale equivocazione del termine "figura". Allo stesso tempo immagine e relazione di somiglianza, essa indica l'omeosi che permette all'impresa di esprimere un concetto o, ancora meglio, un'azione. Poco dopo, specificando la necessità del motto, Contile continua: "Si deve adunque questo mirabile oggetto chiamar promessa di virtuosamente operare, stipulata per il MOTTO, sigillo e testimonio quasi sacramentale". I toni sono quasi bruniani,⁶⁷⁵ a testimoniare una tensione spirituale particolarmente elevata. Il motto, inoltre, deve servire ad oscurare la chiarezza dell'impresa quando la figura fosse troppo comprensibile nella sua relazione al portatore. L'impresa diventa così un velo che copre e discopre l'intenzione dell'autore, che attiva le capacità intellettuali degli iniziati in grado di comprendere il simbolo e l'invenzione, di decifrare il sigillo.

La prima parte del *Ragionamento* di Contile si conclude con la presentazione delle consuete regole concernenti figure, motti e relazioni fra le due parti. Prima di terminare il discorso con un'ulteriore sottolineatura della natura eroica e poetica (intesa, con Farra, come *furor*) dell'impresa, Contile propone una lunga serie di esempi di imprese antiche o recenti, in cui la sottigliezza della distanza fra impresa e geroglifico diventa minima. Il bue di Osiride, ad esempio, è interpretato dal cetonese come un'impresa, e non come un segno sacro. Infine, prima di iniziare la vera e propria rassegna delle imprese degli Affidati, Contile fornisce una lista delle imprese delle altre accademie italiane.

La seconda parte del trattato, su modello delle *Imprese illustri* del Ruscelli, si dilunga per i due restanti terzi dell'opera, e presenta le imprese degli accademici Affidati in ordine alfabetico (con l'eccezione

⁶⁷⁴ Ivi, c. 31 v

⁶⁷⁵ D'altronde, come ha notato la Yates, le imprese giocano un ruolo fondamentale nella teoria della memoria e della magia del nolano. Si veda, per un'analisi particolareggiata di queste nelle opere italiane, il contributo di CLAUDIA LO RITO, *Le immagini emblematiche degli Eroici furori di Giordano Bruno*, in *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, cit., pp. 319-369

delle prime due imprese, quella di Filippo II e dell'accademia stessa) con tanto di nome accademico di ogni affiliato. L'impresa degli Affidati rappresenta uno Stellino, un uccello che, per l'attrazione verso la stella della sapienza (Mercurio), si mantiene in volo anche durante il momento di deporre l'uovo. Esso, aprendosi a terra, fa uscire un altro stellino, che non appena vede la stella si alza in volo per raggiungere la madre. Il motto dell'impresa è IN UTRUMQUE FELICITAS, e sta a significare la costanza degli accademici nel mirare la saggezza e, allo stesso tempo, l'attenzione per la vita attiva. Come lo Stellino nasce in terra e si alza in volo verso la conoscenza, così l'Accademia propone nella sua impresa lo stesso percorso iniziatico di connessione fra terra e cielo. La dignità intellettuale dell'impresa come *invenzione* sembra essere ancora più legittimata da questa scelta accademica, che si riverbera nell'impresa personale di Contile [Figura 26].



Figura 26 – Impresa di Luca Contile, le due colonne dell’Esodo con il motto ALTER UTRA MOSTRATUR ITER, in LUCA CONTILE, Ragionamento sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli Academici affidati et con le interpretazioni et croniche, in Pavia, appresso Girolamo Bartoli, 1572, c. 83r

L'accademico Guidato – questo il nome scelto da Contile nel convito degli Affidati – raddoppia infatti il rimando alla sede piacentina sia con il nome (chi è guidato si affida ad una guida) che con la scelta del motto e della figura. Il cetonese prende infatti le due colonne che, nel libro dell’Esodo, scortano gli Ebrei fuori dall’Egitto, una di fuoco per illuminare di notte, l’altra di fumo per guidare di giorno: il motto è ALTER UTRA MOSTRATUR ITER. Sia l’una che l’altra colonna fungono, in momenti opposti del giorno, da chiara guida per il cammino verso la salvezza, ed entrambe sono anagogie divine. Contile, nel rappresentare la sua concezione della vita come “selva” nella quale “caminando per

questo ombroso oscuro e tenebroso mondo, sempre quivi si vede perduta la via o smarrita”,⁶⁷⁶ affida la sua direzione alla guida di Dio. Le struttura binaria delle colonne nonché il partitivo del motto rimandano, intertestualmente e intericonicamente, alla bipartizione intrinseca dello Stellino degli Affidati, che sia nella vita attiva che in quella contemplativa ha come unico orizzonte la stella della Sapienza. Sia di giorno che di notte, sia nell’azione che nella contemplazione, Contile avrà la stessa guida, la luce di Dio che illumina il sentiero. In questo stretto rimando all’accademia si conferma quindi la stretta unione fra destino personale e percorso collettivo che l’iniziazione impresistica prevede al momento dell’*invenzione*.

Se l’impostazione peculiarmente neoplatonica (almeno di enunciazione) propria dell’accademia degli Affidati sembra essere, all’interno del tardo Cinquecento, un momento isolato della tradizione impresistica così teleologicamente aristotelizzante, altri due trattati di area “napoletana” e legati, per motivi biografici degli autori, alla figura di Sisto V (lo stesso patrono del Mercati) fanno propendere il giudizio non tanto verso un ribaltamento delle conclusioni, quanto a una più complessa integrazione fra le varie interpretazioni. Il trattato di Giulio Cesare Capaccio intitolato *Delle imprese* edito nel 1592 a Napoli presso Giovanni Giacomo Carlino e Andrea Pace è il primo di questi due testi.

Giulio Cesare Capaccio è una figura di snodo della cultura manieristica napoletana ed italiana. Erudito e teologo, traduttore per papa Peretti delle opere contro l’astrologia di Ficino e Pico, è famoso per le sue opere di omiletica, le *Prediche quadregesimali* del 1582 (riedito nel 1594) e la *Selva dei concetti scritturali* del 1594. Queste due opere, fondamentali per la concezione e la scrittura delle *Dicerie Sacre* del Marino e, più in generale, per l’epidittica sacra del XVI secolo,⁶⁷⁷ apparentemente distanti dal genere delle imprese, rivelano in realtà similitudini non indifferenti con i trattati in materia del Capaccio. In particolare, sia le opere omiletiche che quelle emblematiche e impresistiche (il Capaccio è autore, come già accennato, de *Il Principe*, personale adattamento degli *Emblemata* di Alciato in chiave politica) sono testi in cui l’*inventio* di contiliana memoria è al centro delle riflessioni. Sia prediche e concetti che imprese ed emblemi sono infatti il risultato di un’azione della mente alla ricerca dei luoghi da cui ricavare significazioni e comparazioni che, qualche anno più tardi, si sarebbero potute chiamare “concettose” o “argute”.⁶⁷⁸ In breve, sia imprese che prediche, sia emblemi

⁶⁷⁶ LUCA CONTILE, *Ragionamento*, cit., c. 83r

⁶⁷⁷ Per l’influsso delle opere capacciane su quella del Marino (GIAMBATTISTA MARINO, *Dicerie sacre*, in Torino, appresso gli eredi di Giovan Domenico Tarino, 1620) si rimanda alle edizioni del Pozzi (GIAMBATTISTA MARINO, *Dicerie sacre e La strage degli innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi, 1960) e della Ardissino (GIAMBATTISTA MARINO, *Dicerie sacre*, a cura di Erminia Ardissino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014). In particolare, sembra utile riportare a riguardo le parole di quest’ultima (ivi, p. 19): “Marino non era scrittore da mancare nella percezione del nuovo, infatti con le *Dicerie sacre* egli inaugura una pratica, cogliendo al volo una tendenza già in atto, ma appena accennata e non ancora abbozzata con tutta chiarezza. Gli antecedenti del Panigarola e del Capaccio funzionano come modelli di concettismo, ma altro è seminare un discorso di concetti, altro è comporre tutta una predica con una sola metafora”

⁶⁷⁸ Si fa riferimento alle espressioni di Camillo Pellegrino e Matteo Peregrini (che verranno trattate *supra*, capitolo II, § d, pp. 267-276)

che concetti, sono da annoverare all'interno di una topica, ed è proprio per questo che “non esite, all'interno della produzione capacciana, soluzione di continuità tra le prediche fittizie, la ‘selva dei concetti’ e il trattato *Delle imprese*”.⁶⁷⁹

Rinforzando il legame fra impresa e memoria, evidente in Giovio e centrale per Ammirato e per il suo sodale Rota, il trattato di Capaccio – che porta la dedica all'intellettuale gallipolino Battista Crispo – porta avanti questa tradizione, presentandosi non tanto come un museo, bensì come un manuale per reperire gli argomenti utili al fine di costruire una buona impresa. In quest'opera: “[l]a materia dell'impresa con nuovo stile si tratta, e non raccogliendo ma facendo un ricco Armario di luoghi Topici per far le nuove e con l'esser Critico nelle fatte si vedrà quanto giovamento ho portato a questa professione”.⁶⁸⁰ L'intento didascalico del Capaccio, che rispecchia un orientamento ideologico ben preciso in relazione alla politica napoletana del periodo,⁶⁸¹ rende il suo trattato estremamente ricco e dettagliato. Suddiviso in tre libri, soltanto il primo tratta propriamente delle imprese. Il secondo e il terzo, infatti, sono libri che offrono una visione compendiale di geroglifici (secondo libro) e di emblemi (terzo libro).

Rifacimento e ammodernamento del grande repertorio di Valeriano, cui Capaccio riconosce il debito in apertura,⁶⁸² il libro sui geroglifici si pone come un catalogo delle possibili figure geroglifiche utilizzabili nelle imprese. Come si vedrà, infatti, Capaccio non nega la possibilità di utilizzare geroglifici nelle imprese, ma solo a condizione di conoscere lo spettro dei significati posseduti da ogni singola figura. Per questo il napoletano dedica ben novantatré capitoli alla spiegazione delle figure degli animali (divisi a seconda della specie, terrestri, marini, volatili, acquatici), delle piante e delle parti del corpo umano, in una disposizione della materia che, se da un lato rimanda all'istanza esplicativa e organizzativa del Palazzi, dall'altra non può che far pensare – se non altro per un sottofondo egizio non eludibile quando si tratta di geroglifici – alle coeve teorizzazioni bruniane delle *Umbræ Idearum*.⁶⁸³

Il terzo libro parte dagli stessi presupposti del secondo, ovvero l'utilizzabilità degli emblemi e delle loro figure nella significazione impresistica: “Ma perché ponno gli Emblemi servir all'uso

⁶⁷⁹ SALVATORE NIGRO, *Giulio Cesare Capaccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975, vol. 18, pp. 377

⁶⁸⁰ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, in Napoli, appresso Carlino e Pace, 1592, c. a 3

⁶⁸¹ Si vedano a riguardo le parole di AMEDEO QUONDAM, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1972, p. 192: “Ma questa esigenza di chiarezza ha un valore prevalentemente strumentale: l'impresa nata dal consumo da parte dei nobili (per lo più di recente nomina: chiaro risulta il rapporto di organicità del testo capacciano con la situazione napoletana caratterizzata da un forte incremento di feudalità per acquisizione di titoli) che hanno in primo luogo bisogno di simboli che ne dichiarino i privilegi e la discendenza gloriosa, ma non difficili, perché la loro condizione d'aristocraticità è molto precaria e lontana dalle sottigliezze intellettualistiche della grande nobiltà cinquecentesca”

⁶⁸² GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese, Libro secondo*, c. 2r

⁶⁸³ L'ipotesi, in relazione anche alla produzione del Taegio, è proposta da ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 338

dell'Imprese, ho stimato cosa giovevole alla nostra materia, ridurre questi ad una semplicità di figure di animali o di piante acciò che oltre alla moralità ch'esplicar possino, siano anco materia all'esplicatione di varii concetti d'Imprese".⁶⁸⁴ L'inventario topico che Capaccio intende fornire, pertanto, gli permette di concepire gli emblemi come dei geroglifici morali: le figure degli animali o delle piante, infatti, vengono esplicate direttamente dai versi e dal titolo degli stessi, oltre che da una spiegazione moraleggiante che Capaccio, nella sua trattazione, mantiene pressoché costante. Gli *emblemata quadruplicia* (la quarta parte è, appunto, il commento del Capaccio), le cui parti testuali sono redatte in volgare, sono considerati dall'autore nella loro potenzialità impresistica, e vengono abbassati di rango rispetto all'impresa. Questa concezione, che – come si è avuto modo di comprendere anche negli altri trattatisti – non risulta nuova, è così esplicita: “E dirò pur che come la Fabrica dell'Impresa è difficile per attendere al concetto, questa de gli Emblemi è facilissima perché versa intorno ai pensieri morali; ma non mai sarà delicato Emblema che non saperà conoscere e operare la difficoltà dell'Impresa”.⁶⁸⁵ La declassazione dell'emblema li avvicina all'opera che Capaccio pubblica nel 1602, ovvero gli *Apologi colle dicerie morali*, di cui Quondam ha indagato puntualmente anche gli aspetti grafici ed evidenziato: “un netto processo d'esemplificazione giunto a un notevole livello di raffinatezza, accanto a certe prove dal tratto rozzo ed elementare: le immagini degli emblemi (come poi quelle degli *Apologi*) tendono a un segno grafico funzionale al messaggio moralistico consegnato in modo esplicito al testo poetico che accompagna la vignetta”.⁶⁸⁶ Inoltre, questa interpretazione dell'emblema come semplice metafora morale si inserisce nella tendenza di fine Cinquecento che vedeva nell'emblema *duplex*, invece che *triplex*, la forma migliore di simbolizzazione.

Tornando ora alle imprese, sarà evidente la sproporzione quantitativa tra queste e le altre forme che, nel trattato, sono analizzate come prototipi impresistici, ovvero geroglifici ed emblemi. Questa paradossalità risulta però meno sconcertante una volta compreso il movente teorico e concettuale da cui Capaccio muove i passi per l'esplicazione della natura dell'impresa. Essa è, come per Contile, intesa come una funzione dell'intelletto atta a rendere evidenti, nel velame del simbolo, i pensieri dell'autore, ossia come “un'espression del Concetto sotto Simbolo di cose naturali”.⁶⁸⁷ In questa brevissima definizione, che troverà solo nella seconda parte del primo libro un ampliamento terminologico ed esplicativo, Capaccio pone l'accento sul versante espressivo dell'impresa: come aveva osservato il senese Scipione Bargagli un quindicennio di anni prima,⁶⁸⁸ l'impresa non è intesa

⁶⁸⁴ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese, Libro terzo*, cit., c. Aaav 2r

⁶⁸⁵ Ivi, c. Aaav 2v

⁶⁸⁶ AMEDEO QUONDAM, *La parola nel labirinto*, cit., p. 197

⁶⁸⁷ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese, Libro primo*, cit., c. 1r

⁶⁸⁸ SCIPIONE BARGAGLI, *La prima parte dell'impresie di Scipion Bargagli: dove, doppo tutte l'opere cosi a penna, come a stampa, chegli ha potuto vedere di coloro, che della materia dell'impresie hanno parlato, della vera natura di quelle si ragiona*, in Siena, appresso Luca Bonetti, 1578, p. 48 e segg.

come l'atto del pensiero o il prodotto del pensiero concettuale, ma come l'espressione di questo stesso pensiero. L'impresa, pertanto, viene interpretata nel suo aspetto mediale, come appunto un tramite di supporto che permette al concetto di essere espresso e di manifestarsi in maniera raffinata. A differenza, come si vedrà più avanti, del trattato di Bargagli, le riflessioni intorno al significato mediale dell'impresa sono di tinte marcatamente neo-platoniche.

Il trattato di Capaccio, così come il *Ragionamento* di Contile, accentua immediatamente il distacco espressivo tra l'impresa e una qualsiasi altra forma di elocuzione, chiarendo esplicitamente il tratto nobiliare ed elitario della stessa. Se l'impresa è un medium, un passaggio dall'intelligenza (divina) a una comunicazione non trasparente ma opaca, questa sua opacità è estremamente importante, e di conseguenza dettagliata e codificata. In questa congiunzione tra aspetto mediale e opacità velante che allontana la facile comprensione e la rozzezza d'animo, l'impresa si configura come un'incrostazione del senso, un nodo da decifrare, una nebula enigmatica:

Essendo l'Impresa un'espression del Concetto, sotto Simbolo di cose naturali [...] ma dalla propria naturalezza, quasi come col vapore opera il Sole, elevandole da palustri e troppo bassi segni ad esprimere il più oculto pensiero della superior portione, bisognerebbe che fusse l'huomo un Angelo, acciò che potesse a prima vista apprendere, intendere e acconsentire. Ma se de gli huomini con lunga pratica e a pena i cenni, i segni, l'attioni esteriori, infino al moto delle dita di quegli antichi Histrioni conoscer non si ponno; come non serà che malagevolmente possiamo intendere il concetto, che il quelle tenebre Platoniche nascosto, ove con l'intellettual silentio l'intelletto produce; al produttore solo, l'intuitiva cognitione (siami lecito servirmi di quelle voci) si serba, havendo ella solamente di se stessa la teorica di formare, e la pratica di esprimere e di produrre? Che meraviglia dunque, se subito non intendiamo?⁶⁸⁹

L'inconoscibilità e la non im-mediatezza della comprensione concettuale è dovuta alla necessità dell'uomo di comunicare *per signa*, a differenza degli Angeli. Impastoiata nelle remore del linguaggio, l'intuizione concettuale che si presenta, ficianamente,⁶⁹⁰ come contemplazione dell'immagine del pensiero in atto di pensare permea nell'impresa in maniera diffratta, oscura. È per questo che “difficilissima impresa è quella [...] di favellare delle imprese”. Avendo le imprese una stretta relazione con il pensiero stesso che produce concetti la loro rappresentazione è così complessa che essa “ingombra la mente di tanta caligine e di nembo così oscuro l'offusca che non può dileguarsi eccetto che con quelle interpretazioni, che non può far subito l'intelletto ancor che purgato e colmo di una universal cognitione d'Idee di tutte le cose”.⁶⁹¹ Proprio grazie, paradossalmente, a questa oscurità ed in questa oscurità è possibile, per Capaccio, osservare il dispiegarsi dell'attività del pensiero.

Le imprese, nella loro complessità, permettono, a chi le interpreti, di avere un riflesso indiretto del pensiero, un simulacro di esso. Capaccio inizia il percorso verso una vera e propria epistemologia e

⁶⁸⁹ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, cit., c. 1v

⁶⁹⁰ ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 337

⁶⁹¹ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, cit., c. 1r

verso una tecnica delle imprese riconoscendo in esse due parti principali, ovvero la materia e la forma. La semplificazione terminologica e nozionale del trattato porta il suo autore ad abbandonare, almeno in termini di intenzioni, anche lo stile e le consuetudini delle opere precedenti, decidendo di focalizzarsi soltanto sulla parte dell'*inventio*:

ho voluto far questo discorso, non dilungandomi già come quei che nel dichiarar de' poeti, tutto il vago dalla Poetica, co i nembi de' pensieri Epici, e d'hiperboli Aristoteliche offuscano, volendo per forza tratte al senso loro le parole di questi; ma restringendomi al Nodo, e ridicendo la verità dell'Inventione acciò che non mi facesse parer Momo, cioè altro di quello ch'io fossi; e l'Impresa d'altra materia di quella che naturalmente richiede.⁶⁹²

L'apparente semplificazione didascalica che Capaccio propone in questa sede contraddice il lungo discorso iniziale sulle possibilità gnoseologiche dell'impresa: dove prima veniva elogiato il complesso e intricato groviglio di contraddizioni filosofiche inerenti all'impresa come abbrivio per la decifrazione del suo meccanismo di pensiero, in questa sede la semplificazione si impone come l'obbligato passaggio per una comprensione della stessa. Risulta pertanto evidente la duplicità di intenti dell'autore: da un lato, seguendo Quondam, l'istanza semplificatoria aderisce a un programma ideologico e politico per cui le implicazioni filosofiche servono da supporto operativo alla creazione di una simbologia personale nuova che, allo stesso tempo, fosse coerente con la tradizione; dall'altro, dietro al velo della didascalia e dell'impostazione da manuale, si cela invece la passione erudita e teologica di Capaccio, nonché l'influenza di sistemi culturali che emergono in zone del testo piuttosto ampie. Sicuramente, le aree in cui quest'ultima si avverte con una certa marcatezza sono i capitoli che vanno dal secondo e il settimo.

In questi, infatti, Capaccio fornisce una dettagliata disamina delle somiglianze che legano le imprese ad altre forme di comunicazione simbolica, con un particolare riguardo all'araldica e alla stemmatica. Questi capitoli si aprono con la spiegazione di cosa sia un emblema e di cosa invece sia un geroglifico in relazione al tema dell'impresa. Specularmente e circolarmente, gli stessi argomenti saranno trattati nel secondo e nel terzo libro dell'opera. Nei riguardi dell'emblema, Capaccio inizia il suo discorso trattando della differenza tra questo e la sentenza, la parabola e l'enigma, riconoscendo ad Alciato il merito di aver impresso al termine una marcata implicazione concettuale. A differenza della sentenza o della parabola, secondo Capaccio, l'emblema ha un compito intellettuale e non ornamentale, come invece avveniva nel caso dell'emblema greco, della tessera mosaica o dell'intaglio. In un passaggio di poco successivo, ancora in contraddizione con quanto appena affermato, Capaccio afferma poi che "l'emblema avrà solamente da pascer la vista, e l'impresa l'intelletto; quello alla sola moralità attende, e questa al concetto delle cose rimira; quello tanto più vago quanto più è ornato di figure e

⁶⁹² *Ibidem*

ancor che dell'essenza dell'emblema non siano".⁶⁹³ L'impresa, confermando la tradizione, è dedita al *docere*, l'emblema al *delectare*.⁶⁹⁴ Il punto centrale, però, della riflessione sugli emblemi di Capaccio, è la sostanziale convertibilità di questi, la possibilità, cioè, di essere la fonte topica da cui ricavare un'impresa. Tutto il terzo libro del trattato è infatti la riprova di questa disponibilità allo smantellamento dell'unione mosaicale dell'emblema per ricavarne una figura degna di essere posta in un'impresa, ma anche il viceversa.

La concezione prettamente figurale dell'emblema e dell'impresa, il fatto cioè che il concetto si dia per mezzo di un'immagine (il ritratto del pensiero) e che il motto o la sentenza servano da specificazione per la parte iconica – una concezione che, come si vedrà, è manifestata da Capaccio con dichiarazioni tanto nette quanto rare nella trattatistica del tempo –, è il volano del capitolo dedicato ai geroglifici. Come per le immagini degli emblemi, i geroglifici vengono analizzati da Capaccio per la loro re-utilizzabilità come marchi figurali dell'impresa. Essi vengono fatti risalire non tanto alla tradizione orapolliana che li voleva l'unico linguaggio degli egizi, quanto all'analisi di Clemente Alessandrino. Come si è visto, il teologo ellenista li interpretava come un linguaggio cifrato dei sacerdoti per coprire le verità al volgo: “Ma generalmente i Sacerdoti dell'Egitto di alcuni animali per esprimer divini concetti si servivano, acciò che non paressero eglino del volgo ne' caratteri ordinari, i quali non è dubio c'havessero gli Egittii, contra l'opinione di molti, a cui piace che gli animali fussero Caratteri di quella regione, senza che altra qualità di lettere havessero”.⁶⁹⁵ L'aspetto cifrato della scrittura geroglifica non è reso implicito da Capaccio, che anzi intraprende una densissima ed aggiornatissima analisi delle possibilità di utilizzo cabbalistico dei geroglifici. Affianco infatti alle nozioni pichiane, infatti, compare l'oscuro “Giovanni Dee da Londino”, ossia il John Dee della *Monas Hieroglyphica* pubblicato nel 1564, dal quale Capaccio riproduce l'*Albero della Rarità* (tra l'altro, uno dei pochi diagrammi che connette latino e greco) che compare nei primi passi dell'opera [Figura 27].⁶⁹⁶

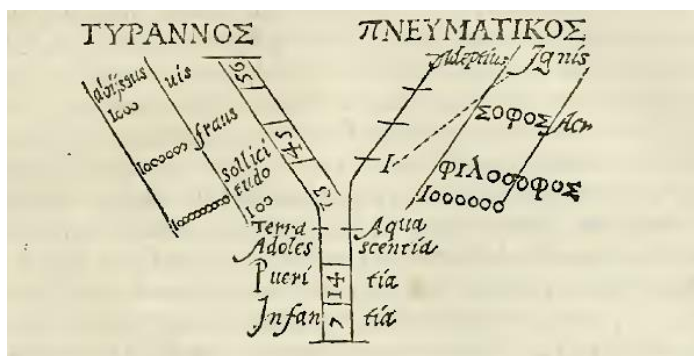


Figura 27 – Diagramma dell'*Albero della rarità* di John Dee in GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, in Napoli, appresso Gio. Carlo Carlino e Antonio Pace, 1592, c. 4v

⁶⁹³ Ivi, c. 3r

⁶⁹⁴ ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 341

⁶⁹⁵ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, cit., c. 4v

⁶⁹⁶ ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., pp. 349, 350

L'escursione cabbalistica di Capaccio prende in considerazione molte varianti, censurando tra l'altro la deriva magica di questa e, in particolare, della zairagia, una combinazione di aritmetica, astronomia e divinazione di area araba. La conoscenza in questo campo è notevole, e Capaccio smussa i versanti problematici di questa tradizione (l'impiego della magia cabbalistica) verso una conciliazione mnemonica e iconica della stessa. È utile, sotto questo aspetto, riportare l'analisi di Benassi in merito alla raffigurazione del diagramma di John Dee nel suo trattato:

la raffigurazione del concetto nella forma dell'immagine muta diviene un catalizzatore efficace di un discorso potenziale: l'immagine ideale, che si nasconde, si rimodula nella comparazione, nella similitudine che coinvolge i dati fattuali della storia e della natura, ma che non può non rimandare anagogicamente anche ad altro, a ciò che oltre le ombre ha la sua essenza trasparente.⁶⁹⁷

La divulgazione dei misteri cabbalistici e geroglifici di Capaccio, ancora una volta, ha fini didascalici. Presentando infatti le lunghe liste di segni egiziani e i loro vari significati, il teologo non intende creare una *summa* della lunga tradizione sul tema, quanto fornire un viatico e un compendio delle varie caratteristiche degli animali, delle piante e delle parti del corpo che potranno essere utili per un'impresa potenziale. Le finalità capacciane, per analogia, spingono in direzione dell'*Iconologia* del Ripa, coeva tra l'altro al suo trattato.

I capitoli successivi, dedicati all'enigma, al simbolo, alla cifra e alle armi di famiglia sono di ampio interesse per la concezione che Capaccio ha di questi. Se l'enigma è approcciato per il versante mistico e teologico della sua significazione ("è un parlare oscuro e involto che in Scrittori sacri cose recondite e mistiche significa"),⁶⁹⁸ anche il simbolo è riportato sotto l'alveo dell'"antichissima teologia, la qual non volse che nelle corrotte parole [...] i divini precetti, quasi limpidissima acqua in un turbido pozzo infondendo, fussero contaminati nel proprio candore".⁶⁹⁹ La definizione del simbolo si sovrappone a quella del geroglifico, per poi venire accostati alle antiche favole. La prossimità tra simbolo, geroglifico e favola – che Vico, un secolo e mezzo dopo, approfondirà facendone uno dei cardini del suo sistema filosofico – si perpetua negli usi in varie civiltà, contaminandosi e divenendo sempre più prossima alla cifra figurata. Anche Capaccio, come altri trattatisti, intravede in Idantura e nei suoi segni una particolarissima evidenza della reversibilità tra simbolo e geroglifico, tra favola e segno, tra impresa e, vichianamente, corpo.

I rovesci di medaglia e le armi di famiglia chiudono la serie dei capitoli iniziali del trattato. Entrambe sono riconosciute da Capaccio come imprese a tutti gli effetti in virtù della presenza delle immagini, ovviamente, ma soprattutto dell'intenzione concettuale e narrativo-storica che le informa. I rovesci, oltre a raffigurare gli stessi soggetti con, spesso, gli stessi significati, hanno le stesse finalità delle

⁶⁹⁷ Ivi, p. 352

⁶⁹⁸ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, cit., c. 6v

⁶⁹⁹ Ivi, c. 7r

imprese. La differenza, allora, viene a spostarsi non sul piano concettuale, quanto su quello formale. La presenza del motto, delle parole oscure sotto l'immagine, diviene l'espedito tecnico di distinzione fra una forma e l'altra di invenzione. Le armi di famiglia (trattate nel capitolo settimo intitolato *Che cosa significhi questa voce Impresa, e della diversità dell'insegne e dell'armi*) sottostanno allo stesso criterio formale. Esse non sono che invenzioni che si distinguono dalle imprese e dalle insegne per motivi specifici, ovvero per ragioni legate al rango della famiglia che le prende a simbolo di sé stessa. La definizione è quanto mai centrale, e merita di essere citata nella sua interezza per la nettezza e il rigore della distinzione:

Basta che tanto appresso noi vale questa voce Impresa, quanto appresso i Latini *Signum*. E così diciamo in Italia, Impresa d'amante, un segno di capelli avvolti in oro, e per cosa heroica Impresa d'un Cavaliere, un memorabil segno alla posterità del suo valore in qualche maniera oprato, e che facendolo comparire in bandiere, in vesti, in ornamenti, in tumuli, sia segno particolare alla famiglia di lui, delle sue attioni [...]. Di qui nasce, che l'Imprese, l'Insegne, e l'Arme quanto al genere, costando di segni e di Ieroglifici siano quasi l'istesse; ma differenti nella specie, essendo i Ieroglifici dell'Arme discesi a peculiar significato di Famiglia, restandovi non per concetto, ma per segno solamente di progenie.⁷⁰⁰

È raro, nella trattatistica sulle imprese, imbattersi in interpretazioni così ampie e focalizzate, più che sulle distinzioni fra vari generi, sulle somiglianze fra essi. Imprese, insegne ed armi sono categorizzati sotto l'etichetta del segno, che viene ad essere il genere principale da cui le varie specie si diramano. I segni sono formati da geroglifici, ovvero da immagini mediante le quali un significato viene, se non occultato, nascosto e figurato. Le distinzioni specifiche, necessarie per la costruzione di un'impresa propriamente detta, sono concepite come successivi adombramenti e chiaroscuri della fonte originaria del velo semiotico. La concezione capacciana, di gran lunga la più moderna e avanzata fino a questo punto, di intendere l'impresa come segno, mostrerà pienamente la sua novità e la sua malleabilità nella ri-funzionalizzazione delle imprese in ottica vichiana.

Nel trattato *Delle imprese*, infatti, le fondamentali acquisizioni del teologo vengono messe in secondo piano dalla serie di stratificazioni erudite e protocolli didascalici tipici degli altri volumi dedicati alle imprese. In primo luogo, la disamina passa dal genere dell'invenzione e del segno a quello della storia delle imprese. Esse, secondo Capaccio (che segue Ruscelli e Contile) sono di origine antichissima; intersecandosi con le armi di famiglia, le insegne militari e i rovesci di medaglia, esse costituiscono una parte fondamentale delle immagini simboliche dell'antichità. Non solo, esse si riallacciano alle immagini bibliche dell'albero della vita, delle colonne di fuoco dell'*Esodo*, delle vesti degli angeli. Per Capaccio, l'impresa nasce con l'intelletto e viceversa: "Direi così, che l'Impresa è tanto antica quanto è la creatione dell'huomo, col quale nascente, l'intelletto fecondo fu produttor de capricci suoi".⁷⁰¹ Un particolare, questo, che (forse per conterraneità) il Vico riprenderà quasi alla lettera. Il

⁷⁰⁰ Ivi, c. 14v

⁷⁰¹ Ivi, c. 20v

trattato del Capaccio, all'inizio del settimo capitolo, porta infatti questa dichiarazione che, se confrontata con l'accusa di "eroismo da romanzieri" mossa dal filosofo delle *Scienza Nuova* a chi intende l'impresa come un modo elegante di esprimersi in giostre e tornei cavallereschi, lascia intendere un legame diretto fra Capaccio e Vico: "Quei che fan cominciare l'uso dell'Imprese dal tempo che Arturo regnò in Bertagna e dicono che all'ora cominciarono gli ingegni a svegliarsi a questa inventione han torto senza dubio e grande ingiuria fanno a gli antichi".⁷⁰²

Dall'origine delle imprese si passa alla loro materia, ossia a cosa può essere raffigurato in esse. Il Capaccio, coerentemente alle premesse, amplia lo spettro delle significazioni impresistiche a "tutti gli oggetti che all'intelletto rappresentar si ponno, pur che Fantasma o Larva non sia, a cosa reale e esistente".⁷⁰³ La specificazione è importante, e il teologo chiarisce che la non rappresentabilità delle cose nell'intelletto umano renderebbe l'impresa simile alla cabbala. Questa identificazione, in linea con il fine didascalico e non misteriosofico del *Delle imprese*, viene allontanata con decisione dal teologo napoletano, che inizia anzi una lunga serie di capitoli contenenti l'esemplificazione dei corpi utilizzati nelle figure delle imprese, partendo con le stelle e i pianeti, passando per gli elementi naturali (come il fuoco, che "nobilissimo Elemento, di nobilissime Imprese può esser materia, e elevandosi egli in alto, sempre può d'altri pensieri produrre l'imagini"),⁷⁰⁴ fino alle varie interazioni di questi con altri oggetti, come il razzo di Giovan Battista Crispo con il motto QUANTUM NON NOXIA CORPORA TARDANT.

Il Capaccio, successivamente, si concentra sulla gradazione di bellezza delle stesse, ovvero sulla scala di importanza e maestosità delle figure che le compongono. Non analizzando, per il momento, la proporzionalità tra immagine e motto, né quella tra immagine e comparazione, Capaccio si limita a indicare come considerati più eroici, e quindi i più adatti alla simbolizzazione impresistica. Specificando come sia fondamentale conoscere le proprietà delle cose naturali utilizzate per le figure (come indica il titolo del dodicesimo capitolo), egli procede alla compilazione di un saggio naturalistico, tornando a focalizzarsi su aspetti nodali del funzionamento dell'impresa e della sua appartenenza all'ambito concettuale nel capitolo quindicesimo. Tutte le figure e i corpi che Capaccio ha elencato nei capitoli precedenti infatti sono utilizzabili ad una condizione: "Che tutte le figure al figurato convengano".⁷⁰⁵ La necessaria correlazione tra portatore dell'impresa e figura rappresentata in essa mette in risalto un aspetto fondamentale della teoria delle imprese, ossia il legame di comparazione presente fra l'uno e l'altra. Capaccio porta alcuni esempi per comprendere questa relazione, tra cui l'impresa di "un che con una sola parola può far nascere inimicizie gravi" potrebbe

⁷⁰² Ivi, c. 20r

⁷⁰³ Ivi, c. 21r

⁷⁰⁴ Ivi, c. 24v

⁷⁰⁵ Ivi, c. 46v

infatti avere come “convenientissima figura il Mortaio ove si pesta la polvere, ove picciola scintilla eccitar suole gran fiamma”⁷⁰⁶ e come motto MINIMA MAXIME FACIT [Figura 28], forse utilizzata dalla sorella del re spagnolo Alfonso V.

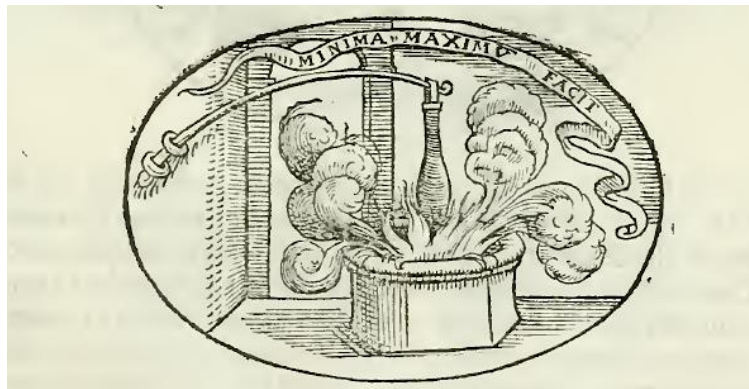


Figura 28 – impresa della sorella di Alfonso V, un mantice con il motto MINIMA MAXIME, in GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, in Napoli, appresso Gio. Carlo Carlino e Antonio Pace, 1592, c. 47r

La reciprocità fra figura e figurato può essere di molte maniere: può rispecchiare in maniera mimetica un’azione compiuta dal portatore (come l’impresa, fatta dal Capaccio, per un cavaliere che aveva vinto molto in battaglia e amministrato ottimamente molti governi, raffigurante la Tutina di Ercole con una fiaccola accesa e una spenta e il motto FRUCTUM NE DESERE VITAE), può essere simboleggiata da figure simili (come due palme), da figure opposte e nemiche (come il leone e il fuoco, il maiale e l’elefante) o da figure dello stesso genere (come il rospo e la donnola, o il coccodrillo e l’icneumone). Capaccio sottolinea la necessità di non creare enigmi nell’associazioni di figure tratte dalla comparazione *a simile*, rimandando per gli altri tipi di comparazione alle analisi fatte da Scipione Ammirato. Lo stesso vale per l’associazione di figure legate da comparazione in effetto, come succede nell’impresa di Isabella da Correggio, in cui due àncore legate dal motto HIS SUFFULTA non lasciano comprendere quali siano i sostegni di queste ancora, se la Prudenza e la Purity o se la Continenza e l’Onestà.

Capaccio, a questo punto, specifica in maniera fondamentale la differenza fra l’impresa e l’allegoria, facendo leva sul concetto aristotelico della metafora di proporzione. Al pari della concezione dell’impresa come “espressione”, anche questo apporto teorico fondamentale proviene dall’opera del Bargagli del 1578, che avrebbe visto in pochi anni una fortunata riedizione: “è necessaria la proportionione, come accennai di sopra, dalla similitudine, in maniera tale che sia più vera che Allegorica, per conoscere i veri effetti de i termini che rinchiudono il concetto dell’Impresa”.⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ Ivi, c. 47r

⁷⁰⁷ Ivi, c. 49r

L'esempio che Capaccio porta per esplicitare il concetto è, ancora una volta, l'impresa del Crispo raffigurante l'Etna in eruzione con il motto CAUSA LATET. Simboleggiante un amore di cui si vedono gli effetti ma di cui si ignorano le motivazioni, l'impresa si basa su una semplice proporzione: come l'amore per la donna è evidente tanto quanto l'eruzione del vulcano, così le cause di questo amore sono ignote come la provenienza della lava dell'Etna. Le fiamme del vulcano simboleggiano, senza bisogno di un'interpretazione allegorica, l'amore del letterato, mentre altre volte alcune imprese hanno bisogno di essere lette a partire dai significati condizionati delle figure.

La casistica delle varie modalità allegoriche è molto complessa e dettagliata con puntiglio da Capaccio, il quale fornisce molteplici esemplificazioni delle allegorie e di modi di comprensione delle stesse, siano esse moderne, siano esse appartenenti all'antichità. La natura di comparazione dell'impresa è il fulcro delle argomentazioni dell'autore. Il teologo, affrontando il problema della natura storica o naturale del soggetto dell'impresa, risponde al dubbio ribadendo la definizione della stessa. Anche se molti teorici, ribadendo il pedale dell'identificazione dell'impresa con la poesia, non concedono la possibilità di creare un'impresa con un fatto storico così come non concedono il nome di poesia alla narrazione poemica di eventi del passato,⁷⁰⁸ Capaccio risolve ogni dubbio affermando che, fino a quando la comparazione sia possibile (ovvero fino a quando l'evento storico sia abbastanza noto), l'impresa può essere senza dubbio presa da un fatto storico:

Molti han fatto per l'impresse questa divisione, quasi a certa enumeration delle parti riduecendole; ch'elle cioè si traevano dala Natura, dall'Arte, dal caso. [...] A me soverchio pare distinguere, havendo dal principio detto che ogni materia farà proprio subietto dell'Impresa, onde o che la Natura ci insegni, o l'Arte ci scuopra, ch'l caso ci appresenti, non potremo già dir che'l corpo sarà naturale Artificiale o Accidentale [...] ma richiudendo ogni Idea in un circolo della comparatione sarà fatta l'impresa.⁷⁰⁹

Le riflessioni di Capaccio su questa centralità della comparazione portano a una sostanziale ristrutturazione della terminologia impresistica in auge sin da Giovio. Dopo alcuni capitoli dedicati al numero delle figure da collocare nell'impresa, alla possibilità di inserire frammenti di figure o parti del corpo umano, il trattato giunge al nodo della figura umana. La quarta regola del Giovio aveva vietato la riproduzione della figura del corpo umano, in quanto la comparazione fra esemplari della stessa specie sarebbe sfociata in una identificazione, annullando il tramite figurale dell'impresa. Un'altra ragione contro l'uso della figura umana era quella della necessità dell'apposizione del motto

⁷⁰⁸ Ivi, c. 65r: "Molti han voluto affermar, che dall'historia non possa formarsi impresa, perché non può nella Comparatione restringersi e che ogni volta che ciò far si potesse si concederebbe. E per che van sempre congiungendo l'Impresa col Poema, dicono che si come quando Historia si tratta dal Poeta non può ne deve al suo componimento dar nome di Poesia, per che essendovi l'Historia si rimuove la Comparatione; così trahendosi il corpo dell'Impresa dall'Historia non può chiamarsi Impresa per che stando nell'immagine historica perde i colori dell'Allegoria che l'abbelliscono"

⁷⁰⁹ Ivi, cc. 64v-65r

in funzione specificativa. Essendo l'uomo perfetto in sé, e non avendo bisogno di un complemento per raggiungere la perfezione, il motto agiva da elemento contraddittorio: da un lato necessario per costituzione dell'impresa, dall'altro superfluo per la perfezione della figura umana, il paradosso faceva propendere per il divieto della figura umana come corpo dell'impresa. È a partire dalla confutazione di questa ipotesi che Capaccio prende posizione contro la necessità di questo:

questa seconda ragione è molto povera di verità di real fondamento, perché non è vero che'l Motto in quella maniera doni perfettione, che faccia nobile il subietto, ove si nega il principio che come base tengono quei che parlano d'anima e di corpo, quando trattano del Motto e della Materia. Ma ben direi, lasciando questo parlar della perfetione, che'l Motto unisce la materia col concetto, come dell'unione della materia ragiona quel dottissimo Hermogene.⁷¹⁰

Il binomio terminologico di anima e corpo viene messo alla prova dalla rilettura di Capaccio, che invece insiste sulla differenza tra motto e materia. Il motto è, ovviamente, la parte testuale, mentre la materia, come visto in precedenza, la parte iconica dell'impresa. Capaccio tende a ricordare come, a livello storico, il motto sia stato ritrovato molto dopo la materia, che invece è il nucleo principale attorno cui ruota non solo l'impresa, ma l'invenzione o il concetto stesso:⁷¹¹ non esiste dunque una valida ragione per considerare il motto necessario all'impresa, né tanto meno di appellarlo addirittura "anima" della stessa. Questa, sostituendo i termini scolastici a quelli capacciani, sarebbe piuttosto il "concetto", ovvero l'intenzione comparativa che già Ruscelli aveva individuato come il movente extra-ictonotestuale dell'impresa. Il termine "concetto" marca, a livello storiografico, una netta demarcazione, inserendo il trattato del Capaccio all'interno della temperie manierista che stava cominciando a maturare dei frutti importanti (e, in particolare, proprio in ambito partenopeo).

Il tema della figura umana segue, come da tradizione, la trattazione del dibattito tra anima corpo. Essa, per Capaccio, può essere reintegrata nella creazione dell'impresa, in quanto fra tutte le sedi possibili di collocazione dell'immagine essa è la migliore e la più nobile. Chiudendo la densissima parentesi teorica e difendendosi *ex post* dall'accusa di complicazione della materia impresistica, Capaccio riafferma che tutte le figure, generalmente, sono accettate nell'impresa, mostrando la consueta oscillazione tra esigenza didascalica e movente teorico che informa il *Delle imprese*: "Ma acciò che non paia che sia dentro la rete, in cui sono avvolti gli altri che di questo hanno scritto, di voler confondere la chiarezza dell'impresa con le tenebre di tante oscurità, dico che, se tutti i corpi ponno esser soggetto dell'Impresa, sarà con ragione anco l'humano".⁷¹² Sempre in relazione ai motti, però, la gradazione teorica del trattato capacciano aumenta di nuovo. Dopo, infatti, l'esposizione netta

⁷¹⁰ Ivi, c. 71r

⁷¹¹ *Ibidem*

⁷¹² *Ibidem*

della non necessità dello stesso per la comprensione dell'impresa, Capaccio ritorna sulle problematiche appena abbandonate:

se'l concetto ha fatta l'operatione in quell'Uno proprio dell'ation sua, dico dell'oggetto, in cui havendo un pezzo, con vari discorsi adoprata l'imaginativa, e indi risultando le varie forme dell'idee, in quell'una sola, ove tutte si raccolte, per parturir fuora il sentimento interiore, e farlo rilucere visibilmente in una Pianta, in un'Animale, in un Ieroglifico, in una Figura di qualsivoglia maniera ella sia; soverchia ogni altra cosa a me pare; et ornamento, ma non necessità mi par che faccia quel che vi si aggiunge⁷¹³

Nell'impresa, il concetto concentra le forze dell'immaginativa su un solo oggetto, in modo tale da esprimere il sentimento interiore tramite l'esposizione figurale. È pertanto la figura l'unica necessità per l'espressione del concetto nell'impresa, non il motto, rifatto pertanto a ornamento e decorazione. In questa maniera, Capaccio chiude la dimostrazione che la terminologia di anima e di corpo è errata e fuorviante, arrivando alla ricomposizione della questione concependo l'impresa come un "ritratto del concetto".⁷¹⁴

Le riflessioni capacciane sull'immagine e sulla figura come nucleo dell'impresa, dei geroglifici e la sostanziale ristrutturazione dell'apparato retorico e dialettico che costituiva il fondamento della trattazione impresistica, trova una continuazione, oltre che una contiguità geografica,⁷¹⁵ con l'ultimo dialogo di Torquato Tasso, *Il conte overo delle imprese*, edito nel 1594 e dedicato a Cinzio Passeri,⁷¹⁶ nipote del cardinale Aldobrandini cui, a sua volta, la *Gerusalemme conquista* è dedicata. Quest'opera è l'ultimo trattato sulle imprese che utilizzi la forma del dialogo come tramite per la riflessione sul tema, e la scelta del genere dialogico a questa altezza temporale rende il testo di grande interesse. Singolarmente, gli interlocutori sono soltanto due, un "Conte" non meglio identificato (il Manso, nella *Vita di Torquato Tasso*, si riferisce a Pompeo conte di Aversa)⁷¹⁷ e un "Forestiero napoletano" dietro il quale, invece, si palesa la figura del poeta, che aveva utilizzato il titolo di "forestiero napoletano" in molte altre occasioni come, ad esempio, ne *L'apologia della Gerusalemme Liberta*.⁷¹⁸ La struttura dell'opera, a differenza degli altri dialoghi sulle imprese (specie rispetto a quelli del Giovio e del Domenichi, dove il numero dei protagonisti è lo stesso che in quello del Tasso), è equamente ripartita tra gli interlocutori. La prima sezione vede il Conte prendere la parola e guidare

⁷¹³ Ivi, c. 73r

⁷¹⁴ Ivi, c. 73v

⁷¹⁵ Per alcuni particolari della vita del Tasso a Napoli si rimanda a PIETRO GIULIO RIGA, *G.B. Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, cit.

⁷¹⁶ TORQUATO TASSO, *Dialogo dell'impresa del Sig. Torquato Tasso all'illustrissimo e reverendissimo Sig. Cardinale San Giorgio*, in Napoli, nella stamperia dello Stigliola, 1594. Si cita dall'edizione moderna IDEM, *Il conte, overo delle imprese*, a cura di Bruno Basile Roma, Salerno, 1993 che riprende il testo stabilito da Raimondi (in IDEM, *Dialoghi*, a cura di Ezio Raimondi, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1958)

⁷¹⁷ IDEM, *Il conte*, cit., p. 83. Per le notizie su quest'ultimo si rimanda all'opera biografica di GIOVAN BATTISTA MANSO, *Vita di Torquato Tasso scritta per Gio. B. Manso marchese della Villa divisa in tre parti*, in Roma, appreso Francesco Cavalli, 1634 (edizione moderna in IDEM, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1995) p. 344

⁷¹⁸ TORQUATO TASSO, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Riccardi, 1959, p. 427. Si veda la presenza dello stesso anche nel dialogo *Il Beltramo overo della cortesia*

il discorso, rispondendo alle domande del Forestiero e dimostrando una dottrina eccellente e un'erudizione fuori dal comune. La seconda sezione, invece, vede ribaltarsi le posizioni, e il Forestiero conduce il Conte nei suoi ragionamenti. Come da consuetudine, una giornata di sole rende piacevole il dialogo, che si svolge quindi all'ombra.

La prima parte dell'opera situa il dialogo in un cronotopo ben preciso,⁷¹⁹ ricco di riferimenti e sufficientemente chiaro per fornire informazioni anche sul testo stesso. Il Forestiero Napoletano è a Roma, e mentre aspetta la venuta del Cardinale Aldobrandini, rimira curiosamente l'obelisco che l'architetto Fontana aveva innalzato di fronte alla basilica di San Giovanni in Laterano: "Io aspettavo il ritorno del cardinale, e tra tanto era tutto intero a rimirar la nuova meraviglia de l'antico obelisco drizzato davanti la venerabil chiesa di San Giovanni Laterano; né per molta attenzione cessava la meraviglia, ma cresceva il desiderio di sapere molte cose appartenenti a quell'altissima mole in così miracolosa maniera innalzata".⁷²⁰ L'incontro con il Conte dà inizio a un lungo e densissimo confronto sulla natura degli obelischi, sulle loro caratteristiche, la loro forma e la loro origine, risultando un vero e proprio compendio tecnico in materia di obelischi:

La grandezza, come dicono, eccede quella d'ogni altro; la materia è per poco la medesima in tutti, cioè il sasso composto di minutissime particelle di vari colori, de le quali le maggiori rosseggiano, altre sono cristalline o trasparenti a guisa di alabastro, altre più minute di nerissimo colore: è da molti annoverato fra le spezie di marmo; e fu chiamato con nome greco di *pyrropecilas*, che significa "variato in rosso"; fu detto ancora de la mistura de' colori *psaroniom* e *tebaico* da Tebaida, provincia de l'Egitto, dal quale l'obelisco fu portato a Roma, e *sienite* da Siene, città de la Tebaide.⁷²¹

Bruno Basile ha acutamente osservato e dimostrato la natura intertestuale, se non, addirittura, il calco letterale (e non dichiarato) di questi brani. La fonte è quella, già analizzata nei paragrafi precedenti, del *De gli obelischi di Roma* di Michele Mercati. Le analisi puntuali di Basile hanno infatti messo in luce la fitta rete di rimandi e di rifacimenti tra il testo del Tasso e quello del protonotaro di Sisto V, riconoscendo come la minuziosa conoscenza dei materiali, delle forme, della storia degli obelischi provenga dallo studio del Mercati.⁷²² Oltre a riproporre le scoperte e le descrizioni metallurgiche dello studioso, il Tasso segue, nella finzione dialogica, la stessa disposizione degli argomenti. Dopo infatti aver parlato degli obelischi, della storia d'Egitto (compresi gli stessi errori di cronologia compiuti dal Mercati)⁷²³ il Forestiero Napoletano domanda al Conte delucidazione sui segni incisi sulla pietra: "però io vorei sapere quai note o quai figure son queste de le quali è impresso l'obelisco, e qual sia

⁷¹⁹ ALAIN GODARD, *Le forestiero au Latran in Figure à l'italienne*, a cura di Daniel Boillet e Alain Godard, Paris, *Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne*, 2009, pp. 92-99 per una datazione precisa del dialogo

⁷²⁰ TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 83

⁷²¹ Ivi, p. 85

⁷²² BRUNO BASILE, *Introduzione*, in TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., in particolare pp. 45-46 e pp. 54-56

⁷²³ Ivi, p. 57

la significazione di ciascuna”.⁷²⁴ Il dialogo, che fino a questo momento non ha ancora accennato la tematica presente nel titolo, ovvero le imprese, inizia a focalizzarsi sulla scrittura geroglifica, in un ambito, cioè, tradizionalmente vicino all’emblematica. La risposta ai quesiti del Forestiero Napoletano da parte del Conte riprende, abbreviandolo, il capitolo de *Gli obelischi di Roma* dedicato ai geroglifici. La concezione dei geroglifici come una forma di scrittura segreta inaugurata dagli egizi a seguito del diluvio riportata da Diodoro Siculo, nonché la tripartizione delle forme geroglifiche approntata da Clemente Alessandrino e puntualmente studiata da Mercati, fanno la comparsa nel trattato del Tasso nella loro interezza:

Senza dubbio son lettere sacre e sacre sculture de gli Egizi, che da’ Greci furon dette *ieroglifica* o *ierogrammata*; perciocchè, se ben mi rammento, due erano le maniere di lettere usate da gli Egizi; l’una sacra e l’altra popolare. [...] Diodoro Siculo estimò che Mercurio fosse inventore de le communi al tempo di Osiris, ma che le sacre fossero date a gli Egizi molto prima de gli Etiopi. Questa differenza nondimeno era fra l’una e l’altra nazione, che l’esprimere i concetti con le figure di cose naturali o artificiose era commune a tutti gli Etiopi, a’ popolari ancora, ma fra gli Egizi era proprio de’ sacerdoti; e, come scrisse Clemente Alessandrino, tre erano le spezie, o le maniere che volgiamo dirle, delle lettere ieroglifiche: l’una propria, la quale era in modo figurata che per essa si dimostrava la proprietà de la cosa significata, [...]; l’altra tropica, la quale trasporta il sentimento de le figure a le cose figurate con molta convenevolezza [...]. La terza specie de le lettere ieroglifiche contiene quelle figure che particolarmente son dette con questo nome, già usate da’ sacerdoti egizi [...] ne gli obelischi e ne le piramidi, ne le statue, ne cerchi e ne i mezzi cerchi d’oro o d’argento e in tavole di bronzo, de le quali una antichissima si conservava ne lo studio del cardinal Bembo.⁷²⁵

L’evocazione della *Tabula Bembina*,⁷²⁶ una rappresentazione allegorica e geroglifica acquistata dal Bembo dopo il sacco di Roma e fatta circolare grazie alla riproduzione che ne fece Enea Vico, interrompe il flusso del discorso tassiano (e mercatiano), virando decisamente verso una questione assai complicata: l’origine della lingua. La *Tabula Bembina*, infatti, aveva creato un grande dibattito sulla questione, poiché la presenza di una lingua antica come quella degli Egizi metteva in luce le contraddizioni di un pensiero in cui il greco occupava la prima posizione a livello cronologico. L’ingombrante tavola geroglifica del Bembo attira pertanto il discorso del Conte e del Forestiero lontano dal tema dell’obelisco, per entrare in quello della sacralità delle lettere.

La posizione filoellenica, dunque, viene abbandonata nel giro di un breve scambio, e la scrittura egizia viene dimostrata essere più antica di quella greca. Il Forestiero, allora, evoca la questione – non nuova nelle riflessioni tassiane – dell’invenzione delle lettere: “Diremo adunque che ne [delle lettere] fosse l’inventore Teut, demone de gli Egizi, come credeva Socrate nel *Fedro*”.⁷²⁷ Mario Andrea Rigoni ha notato la presenza del mito di Teut in un altro dialogo tassiano, *Il Cataneo overo de le conclusioni amoroze*, scritto intorno al 1590. In quel testo, a seguito del celebre racconto, il Tasso aveva opposto

⁷²⁴ TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 89

⁷²⁵ Ivi, pp. 89-90

⁷²⁶ La bibliografia a riguardo si riduce a pochi testi, il più importante del quale sembra essere DON CAMERON ALLEN, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1977 p. 112 e segg.

⁷²⁷ TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 91

alle tesi platoniche un elogio della scrittura, contrapponendolo alla volatilità della parola orale, in piena prospettiva “grammatocentrica”.⁷²⁸ Nel *Cataneo*, l'accusa di aleatorietà e mutevolezza della *phoné* non si trasferisce al corrispettivo alfabetico della lingua orale per via della particolare conformazione iconica delle lettere. A questa difesa della lettera, cui si accompagna una rivalutazione della pittura, il Tasso fa seguire un significativo raccordo teologico, che lega la scrittura alla figura del Cristo: “E s'io parlassi de'altra parola che di quella d'Iddio, affermarei senza dubbio che tutte le parole sono transitorie; ma le lettere sono quasi eterne e possono far eterna la memoria e la gloria de' mortali: nondimeno ne le sacre lettere il figliuolo d'Iddio è chiamato non solamente Verbo ma imagine e carattere del padre: per mio avviso adunque il primo onore si dee a le lettere, il secondo alle parole umane”.⁷²⁹

Anche se le teorie grammatologiche deriddiane cui fa riferimento Rigoni non sono, ovviamente, esplicitate nel *Cataneo*, è innegabile che il legame tra questa esaltazione della scrittura e il sistema linguistico basato esclusivamente sul mezzo delle immagini dei geroglifici abbia potuto interessare il Tasso per molteplici ragioni. A questo punto dell'analisi, basta soltanto considerare, con Rigoni, come l'aspetto visuale della scrittura fosse al centro delle ipotesi linguistiche tassiane:

La lettera scritta dovette, dunque, apparire al Tasso nella compattezza dell'elemento *figurale* egizio, sigillato dal silenzio della profondità e dal segreto della sapienza: è questa, molto verosimilmente, la specifica mediazione mentale e culturale grazie alla quale il Tasso poté vedere nella scrittura la sede privilegiata della verità, il rifugio saldo e inaccessibile del significato, sottratto all'onda mutevole delle parole e dei suoni, che sono fatti – come egli dice – della stessa labile sostanza delle nuvole, del vento o della sabbia.⁷³⁰

Questi snodi intertestuali permettono di comprendere come, al cuore del dialogo sulle imprese del Tasso, ci sia una preoccupazione di carattere linguistico, una domanda sulla possibilità o meno di stabilire un sistema segnico certo e stabile che possa perdurare. Il *Cataneo* aveva trovato un appoggio nella sostanza figurale e visuale della lettera; il *Conte*, in questo momento, si approssima invece alla natura iconica del linguaggio, alla ricalibratura della proporzione tra visuale e verbale a favore del primo. Questo dato diviene evidente nel momento in cui il Conte afferma l'origine divina del linguaggio. Un demone, Teut, non può infatti aver inventato un dono così grande e importante. Propendendo per l'ipotesi che vedeva direttamente Adamo come il primo ad avere utilizzato la scrittura, il Conte, oltre ad allontanare sospetti ermetici nella dominante temperie post-tridentina, estende la tesi dell'origine divina della scrittura facendo di Dio stesso l'inventore della stessa e seguendo, anche in questo caso, le tesi del Mercati:

⁷²⁸ L'accostamento tra il Tasso del *Cataneo* e del *Conte* e Derrida è il fulcro dell'articolo *Dalla parola al geroglifico: un dialogo del Tasso* di Mario Andrea Rigoni, ora in MARIO ANDREA RIGONI, *Maschere della verità*, Roma, Carocci, 2016, p. 142

⁷²⁹ TORQUATO TASSO, *Dialoghi*, cit., vol. II, t. II, p. 800

⁷³⁰ MARIO ANDREA RIGONI, *Maschere della verità*, cit., p.149

Divina senza fallo e ritrovata da Iddio e per mezzo de gli angeli mandata a gli uomini, com'è opinione del medesimo autore. Anzi, s'io non sono errato, le prime lettere non furono scritte ne le tavole di pietra e di metallo o ne le colonne o ne la piramide o ne l'erme o ne le sfingi o in altra opera materiale, ma ne l'anima de gli uomini, la quale portò seco dal cielo le note e quasi le lettere e le figure di tutte le cose; e, come parve a Basilio e a Gregorio e a gli altri filosofi e teologi, l'intelletto fu il pittore e lo scrittore, o sia l'intelletto divino o Dio medesimo.⁷³¹

“Pittore” e “scrittore”, uniti quasi in una diade, sono epiteti importanti in questo snodo del discorso, che procede alla mostrazione della matrice figurale della lettera. Per il momento, il dialogo procede seguendo l'interesse del Forestiero alla decifrazione dei simboli geroglifici, interpretazione che il Conte fornisce dispendano un saggio di storia egizia molto preciso.⁷³² A questo punto, però, il testo vira inaspettatamente verso il tema delle imprese, utilizzando un espediente lessicale tanto sottile quanto significativo. Il Forestiero, infatti, nota come negli obelischi egizi, fossero iscritte non solo “i misteri de le arti e de le scienze, al quale uso furono prima ritrovate, ma la grandezza, la potenza e l'imprese, se così è lecito dire, de' re de l'Egitto; onde possiamo affermare che queste lettere fossero imprese o significatrici d'imprese”.⁷³³

Il collasso della terminologia moderna sugli antichi geroglifici crea un evidente equivoco,⁷³⁴ facendo interrogare il Conte sulle varie significazioni del termine “impresa”, allo stesso tempo iconotesto rinascimentale e azione storica, fatto memorabile. Facendo leva su questa anfibia, il Tasso innesca un discorso sulla relazione tra immagine geroglifica ed impresa, facendo guidare la conversazione al Forestiero e muovendo verso una riflessione complessiva sul concetto di figura che interseca, in vari punti, le riflessioni di Capaccio.

In questi passaggi il Tasso dimostra di conoscere profondamente la materia, così come la tradizione teorica che si è andata sviluppando intorno alle imprese e la loro pratica.⁷³⁵ Tutte le differenze tra geroglifici ed imprese vengono infatti passate al vaglio critico del Forestiero napoletano, che tende ad evidenziare la sostanziale continuità tra le due forme. L'origine antichissima delle imprese è dimostrata dal Forestiero grazie a una serie di riferimenti all'antichità. Esse, tuttavia, non sono ricondotte ad una diretta creazione divina. Discostandosi da una certa tradizione trattatistica (in particolare Ruscelli e Contile), Tasso afferma: “L'impresa [...] significa non l'azione istessa ma il pensiero espresso o il concetto di farla o di averla fatta porta la medesima difficoltà; almeno nel

⁷³¹ TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., pp. 92-93

⁷³² Ivi, p. 94. La storia dei faraoni Ramses e Psammetico è narrata con molta perizia

⁷³³ Ivi, p. 95

⁷³⁴ Le imprese erano già state, in Contile, riconosciute come espressioni ambigue o equivoche (*supra*, capitolo II, § 3, c, p. 209, nota 664)

⁷³⁵ Si rimanda alle analisi accurate di GUIDO BALDASSARRI, *Tradizione cavalleresca e trattatistica sulle imprese. Interferenze, uso sociale e problemi di committenza*, in *Ritterpik der Renaissance: Akten des deutschitalienischen Kolloquiums* (Berlin, 1987), Klaus W. Hempfer (hrsg.), Stuttgart: Franz Steiner, 1989, pp. 61-76 oltre che al più recente CRISTINA CAPPELLETTI, MASSIMO CASTELLOZZI, «Abiti, fregi, imprese, arme e colori». *Tasso, la nobiltà e l'impresistica tra Cinquecento e Seicento*, «Studi Tassiani», LXCIII, 2020, pp.171-189

significato, e così l'un nome è detto da l'altro, come da la scienza del medico o da lo studio l'operazione del medicare; laonde in questo senso non direi che Dio e gli angeli fossero inventori de l'imprese".⁷³⁶ Il termine "imprese", osserva il Tasso, è un tuttavia un ritrovamento moderno, dell'epoca dei paladini di Francia a Roncisvalle, e utilizzare il nome di impresa per gli scudi o per le monete antiche è possibile comprendendo il posizionamento storico del termine. Compresa dunque la natura delle imprese come "espressione di concetto" tramite figura naturale, il Forestiero nota come, a livello teorico, anche i geroglifici compiono la stessa azione.

Questa osservazione mette in crisi la distinzione tenuta come solida da quasi tutta la trattatistica e, notando che le due forme sono "una cosa di genere", il dialogo procede a "dubitare se le specie siano diverse, e per quai differenze sono diverse".⁷³⁷ Il motto, considerato dapprima come elemento distintivo di imprese e geroglifici, non può fungere da differenza specifica, in quanto anche questi ultimi potrebbero avere, oltre alla figura, anche una parte considerabile come un'iscrizione: "Lessi nondimeno che le lettere sacre de gli Egizi, le quali corrispondono quasi d'altra parte a le nostre imprese, erano mescolate con l'altre lor lettere popolari".⁷³⁸ Questa affermazione, ripresa da Contile, inficia anche la differenza tra imprese e monete, rovesci di medaglia e insegne. Le conclusioni, che ricalcano quelle di Capaccio, portano i due interlocutori a interessarsi della figura umana, presente nei geroglifici ma non nelle imprese, almeno a livello teorico. Portando l'esempio canonico dell'impresa di Ludovico il Moro già in Ruscelli e in Giovio, raffigurante il servo che è sul carro dell'imperatore in trionfo con il motto CURRU PORTATUR EODEM, anche questa ipotesi deve essere esclusa. Lo stesso vale, per la sottigliezza della stessa, per i colori e gli intagli possibilmente presenti nell'impresa, in quanto questi elementi non sono che accessori.

Il passaggio distintivo fondamentale avviene, allora, in merito alla direzione semantica delle imprese e dei geroglifici. Questi sono infatti delle note sacre, ovvero attinenti all'ambito della significazione divina, mentre le imprese (almeno nella maggioranza dei casi e nell'uso comune), sono – giovianamente – dedicate alla significazione bellica o patetica, "d'arme e d'amori". Per distinguere tematiche sacre e non sacre, il Forestiero napoletano utilizza la distinzione di Dionigi Aeropagita (ripresa da Tommaso)⁷³⁹ tra "somialianza dissimile" e "simile somialianza". Per transizione, la differenza fra cose sacre e non sacre si applica anche alle imprese e ai geroglifici: "Questa sarà la più essenziale differenza che si possa ritrovare fra i ieroglifici e l'imprese non sacre, che a le non sacre si

⁷³⁶ TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 97

⁷³⁷ Ivi, p. 99

⁷³⁸ Ivi, p. 100

⁷³⁹ DIONIGI AEROPAGITA, *Tutte le opere*, traduzione di Paolo Scazzoso, introduzione, prefazione, note e indici di Emanuele Bellini, Milano, Rusconi, 1981, pp. 84-84, anche, poi, in TOMMASO, *De potentia*, q. 7, art.7. Per approfondimenti sulla dissimile similitudine si veda FRANCO GIARDINI, *Gradi di causalità e di similitudine*, «Angelicum», 1959, XXVI, 1, pp. 26-50

conviene il significare con ogni somiglianza, a le sacre con qualche dissimilitudine”.⁷⁴⁰ Tasso fa riferimento, per la precisione, a un passo della *Gerarchia celeste*:⁷⁴¹

Talvolta, poi, Dio è celebrato nelle medesime Scritture in modo sovramondano con rivelazioni che non hanno alcuna somiglianza con lui, quando viene chiamato Invisibile, Infinito, Incomprensibile, e con altre espressioni con le quali non si indica ciò che egli è, ma ciò che egli non è. [...] Dunque, le descrizioni della Sacra Scrittura onorano gli ordini celesti e non li coprono di vergogna spiegandoli con figure dissimili, ma dimostrano mediante queste che gli ordini sorpassano tutte le cose materiali in maniera sovramondana.⁷⁴²

Utilizzando questa distinzione, il Forestiero napoletano insiste sull’aspetto figurale delle similitudini, definite “pitture d’immagini”,⁷⁴³ e sulla stretta relazione che intercorre tra pensiero religioso e pratica poetico-figurale.⁷⁴⁴ Gli esempi riportati nelle pagine che seguono amplificano la concezione tassiana dei geroglifici, presentando le similitudini di Dio sia da parte degli egizi – con le figure del cocodrillo (per via della membrana che, sott’acqua, gli permette di vedere senza essere veduto dalla superficie), dal falcone (per via della sua capacità di volare in alto e di scendere in picchiata verso gli esseri a terra) ed altre figure “vili”⁷⁴⁵ come il cinocefalo o il sileno – che da parte degli scrittori cristiani – le figure dello scarabeo in Agostino, il rovetto e le colonne di fuoco nell’*Esodo*. Oltre a mostrare una continuità tra cultura ebraica e cultura egizia, questi esempi non sembrano rivelarsi coerenti: il rovetto di fuoco, per esempio, non pare essere, confermando l’ipotesi di Arbizzoni, dissimile all’essenza di Dio, almeno per il tratto dell’inavvicinabilità, per la potenza e la luce emanata. Come anche Armando Maggi nota, Tasso utilizza questa distinzione senza riguardare alla coerenza interna del suo testo: poco prima, infatti aveva parlato dell’impresa (sacra, ma pur sempre riguardante l’amore di Dio per gli uomini) del pellicano che, come Cristo, si squarciava il petto per nutrire i suoi figli. Questa similitudine non è dissimile, anzi, instaura un chiaro legame di proporzionalità tra la figura del Messia e il pellicano.⁷⁴⁶ Questa serie di passaggi, che mostrano una capziosità di fondo o, comunque, una complicazione filosofica e teologica del dettato, portano il Tasso ad accantonare, progressivamente, la distinzione tra geroglifici e imprese sulla base della somiglianza simile o dissimile, per poi ripresentarla ed ergerla a tesi finale. La progressione è la seguente:

CONTE: Io nondimeno, con gli altri che sono di meno alto intendimento, sempre restarò più sodisfatto de le imagini somiglianti. FORESTIERO NAPOLETANO: Già non sono elleno rifiutate da la teologia medesima, ma noi ricerchiamo quel che sia più conveniente. [...] È dunque il simile sempre congiunto co’l dissimile, anzi queste

⁷⁴⁰ TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 104

⁷⁴¹ GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 87, rimanda al testo italiano di DIONIGI AEROPAGITA, *Tutte le opere*, traduzione di Paolo Scazzoso, introduzione, prefazione, note e indici di Emanuele Bellini, Milano, Rusconi, 1981, II, 3, pp. 83-84.

⁷⁴² TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 104

⁷⁴³ *Ibidem*

⁷⁴⁴ FRANÇOISE GRAZIANI, *Variété du conceptisme*, Paris, Garnier, 2019, p. 142 propone l’ipotesi di legare questo pensiero tassiano alla “teologia poetica” di Vico

⁷⁴⁵ TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 105

⁷⁴⁶ ARMANDO MAGGI, *The Image of the Human Body in Sixteenth Century Imprese*, cit., p. 22

due nature sono affisse insieme quasi con uncini o ami [...]: laonde possiamo concludere che niuna cosa sia simile in tutto a l'altre, né pure a se medesima.⁷⁴⁷

La riproposizione della tesi iniziale viene esplicitata poco dopo:

Or, se vi pare che le cose proprie debbano esse separate da l'improprie e da le comuni, separiamo questi due modi o queste due spezie di significazione, e sia usato ne le cose divine o sacre significare i concetti con imagini dissomiglianti; ma ne le cose non sacre si esprimano i pensieri e gli affetti de l'animo con imagini somiglianti. CONTE: come a voi pare. FORESTIERO NAPOLETANO: Diremo adunque che l'impresa è una espressione ovvero una significazione del concetto de l'animo, la quale si faccia con imagini somiglianti e appropriate.⁷⁴⁸

Dopo aver affermato la distinzione fra geroglifici e imprese, il dialogo si concentra esclusivamente su quest'ultima, rientrando nel percorso stabilito dalla trattatistica. Il lungo incipit dell'opera – se si legge la prima parte del testo come tale, essendo il dialogo incentrato, da titolo, su altro – ha avuto il compito di portare il lettore alla focalizzazione sull'aspetto figurale dell'impresa, incrociandola e distinguendola, pur con qualche fatica, dal geroglifico. È questa, infatti, la strategia tassiana: presentare l'impresa come, essenzialmente, una similitudine o una comparazione operante sul versante iconico più che su quello verbale. La ricerca della definizione perfetta che inizia dopo la prima accezione dell'impresa come significazione del concetto dell'animo espressa tramite comparazione (il modello, come per il Capaccio, sembra essere sempre il Bargagli) rispecchia infatti le teorie di Ruscelli, Bargagli e Contile, senza distaccarsi eccessivamente da questi. Le imprese sono riconosciute infatti come operanti in tutti i tempi, passato, presente e futuro, dovendo esse indicare un'operazione compiuta o da compiersi cui, al momento presente della creazione della stessa, si dà espressione e si riconferma. Il sentimento amoroso o quello nobiliare ed eroico della guerra deve essere al centro delle imprese, come ricordato in altri passaggi del dialogo, e l'espressione di essi deve avvenire tramite cose naturali o artificiali.

La definizione che evolve dalla prima è allora questa: “Diremo adunque le imprese siano segni o imagini convenienti e simili ai nobili pensieri de l'animo e fatti per desiderio di onore, e che di questi alcune siano imagini di cose naturali, altre di artificiali e de le naturali altre eterne, altre corruttibili, de le artificiose altre disusate, altre che sono in uno”.⁷⁴⁹ La comparazione di questa definizione con quelle degli altri trattatisti che segue immediatamente (Bargagli e Contile prima, poi Palazzi e l'Arnigio)⁷⁵⁰ pone il trattato del Tasso fuori dalla principale direttiva della tradizione, esattamente per via della focalizzazione sull'immagine. Alla definizione bargagliana di impresa come “muta comparazione”, il Forestiero puntualizza che il motto non sembra apparire necessario. Lo stesso avviene con la proposta del Contile dell'impresa come componimento di figura e motto che

⁷⁴⁷ TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 108-109

⁷⁴⁸ Ivi, pp. 110-111

⁷⁴⁹ Ivi, p. 112

⁷⁵⁰ Si veda il contributo in merito di GUIDO BALDASSARRI, *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, in *Studi Tassiani*, xx, 1970, pp. 5-46

rappresenta un disegno dell'animo, con una puntualizzazione tassiana sulla metaforicità o meno del termine "disegno" impiegato dal cetonese.⁷⁵¹ Le contraddizioni che Tasso ritrova nelle opere precedenti portano a un'interrogazione sulla necessità delle parole nell'impresa e, soprattutto, sulla dimostrazione o sulla confutazione dell'impresa come parte della poesia.

Partendo infatti dall'assunto, esposto dal Conte, che "il facitore dell'impresie sia poeta",⁷⁵² il Forestiero delinea le prime mosse di un'indagine che va a minare il cuore di questa affermazione. Se infatti l'impresa è considerata poesia, perché essa non utilizza "gli strumenti de la poesia, che sono il parlare, il ritmo e l'armonia"?⁷⁵³ Questa riflessione sposta il discorso sulla definizione degli strumenti dell'arte, ossia sulla possibilità della poesia di esprimersi anche tramite gli istrioni, la musica e la pittura, e sulla constatazione che il motto nell'impresa sia, più che arte principale, semmai lo strumento dell'arte delle impresie. A questa affermazione segue non solo la definitiva (e ormai condivisa) abolizione dei termini di anima e di corpo nell'impresa, ma il deciso (e mai fino a quel momento tentato) collocamento dell'impresa fuori dall'ambito della poesia:

Conte: in questo modo ancora potremmo affermare che il motto sia l'istrumento. Forestiero napoletano: Molto ha perduto di dignità, poiché d'anima ch'egli era, come dicono, è diventato istrumento: ma questo non rileva, perché l'impresa senza l'immagine figurata ne la carta o in altra cosa materiale non sarebbe impresa. Dunque riporremmo l'impresa sotto l'arte de la pittura o del disegno.⁷⁵⁴

Tasso dispiega, nel suo dialogo, una eccezionale capacità di portare a compimento la serie di riflessioni sulle impresie che da quasi cinquanta anni circolavano nella penisola italiana. Anche le sezioni successive a queste definizioni fondamentali, dedicate ai corpi delle impresie e alle modalità con cui essi possono suggerirne di nuove,⁷⁵⁵ dimostrano come la concezione poetica (ovvero produttiva) del dialogo tassiano – l'interesse, cioè, per le modalità di concepire l'impresa come un dispositivo di produzione di senso estremamente raffinato – sia il risultato di un lungo processo di stratificazione teorica. Verso la fine del dialogo l'autore ripercorre le varie figure plausibili di essere impiegate come corpi nelle impresie, dei possibili "inventari della creazione" che dialogano a distanza con le ottave del *Mondo Creato*.⁷⁵⁶ Il Tasso, dopo ciò, ritorna sulla possibilità di concepire le impresie a partire da una topica poetica ben definita. In questo luogo, pur avendo dimostrato la partecipazione

⁷⁵¹ TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 112-113

⁷⁵² Ivi, p. 118

⁷⁵³ *Ibidem*

⁷⁵⁴ Ivi, p. 119. Per ulteriori dettagli sulla concezione pittorica della poesia in Tasso si veda il passaggio di ERNST GOMBRICH, *Immagini simboliche*, cit., p. 223

⁷⁵⁵ Arbizzoni, per queste partizioni testuali, parla di "impresie potenziali" (GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 103), oltre a rimandare ai modelli di Palazzi e di Contile (Ivi, p. 97)

⁷⁵⁶ TORQUATO TASSO, *Le sette giornate del mondo creato*, in Venetia, appresso Tommaso Giunti e Giovan Battista Ciotti Senese, 1608. Il paragone è messo in evidenza da Robert Klein che vede in questo repertorio delle "intenzioni di completezza" (ROBERT KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, cit., p. 136). Sulla stessa linea è EMILIO RUSSO, *Il Tasso ultimo e il dialogo delle impresie*, «Esperienze letterarie», XXII, 1997, pp. 69-92. L'impresa che il Tasso sceglie per sé stesso (TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 134), raffigura Amore che esce dal Caos col motto DISTINGUET, sembra mostrare in effetti la volontà del poeta di mettere ordine fra le cose

dell'impresa all'ambito della pittura, le categorie utilizzate sono quelle della retorica, in particolare quelle delucidate già da Ammirato nel *Rota*:

Io già dissi che questo artificio era somigliante a quello del poeta nel far le metafore e le similitudini e le comparazioni [...] e aggiunti tutti quegli altri ammaestramenti che son dati dà retori nel far le metafore e l'imagini. Ma io intendeva di quelle imprese solamente che si fanno con le simili similitudini: perché l'altre, fatte con dissimili dissimilitudini, deono peravventura essere trasportate da lontana parte e non molto riguardevole. Avrei dunque ricercate le imprese come gli argomenti ne' luoghi propri o communi: propri diciamo la proprietà di ciascuna cosa. Communi la similitudine ch'è fra molte e la congiunzione con l'una o l'altra, o la conseguenza. Da'simili adunque, da'congiunti, da gli antecedenti e da' conseguenti estimava che potessero ritrovarsi, l'altre dissimili più tosto da'contrari e da'repugnanti; ma ne la diffinizione e ne la numerazione de le parti non soleva ricercare impresa alcuna, ne le quali peravventura alcun altro più solecito investigatore di questa preda, che io non sono, avrebbe potuto ritrovarle.⁷⁵⁷

È facile notare come, in questo passaggio, Tasso contraddica in pieno la distinzione che aveva approntato ad inizio del dialogo fra somiglianze simili e somiglianze dissimili. In questo caso, come nota Arbizzoni,⁷⁵⁸ il poeta sta concependo le imprese sotto un punto di vista retorico e poetico, più che pittorico o figurale. Questo palese slittamento da un ambito all'altro da parte del Tasso non è un involontario errore ma, si crede, la conseguenza della posizione centrale che il concetto viene a prendere nelle imprese. In questo modo le imprese, in quanto concetti, possono darsi sia sotto l'interpretazione pittorica che poetica. È possibile allora riconoscere in questa enucleazione della topica delle imprese anche un versante dialettico ed entimematico.

La contraddizione è anche spiegabile, secondo Arbizzoni, con il coevo mutamento del legame tra emblema e impresa. La "situazione di ambiguità" che la trattatistica stava vivendo (e di cui il Tasso è l'esempio più eclatante) è dovuta alla prossimità sempre più accentuata di questi due generi. Le imprese, rafforzate dalle riflessioni teoriche che le avevano esaltate a forma suprema di comunicazione, stavano trovando applicazioni nuove e più varie:

La topica delle imprese che inaugura Tasso, con tanta sistematicità e ambizione enciclopedica, è la premessa per un suo diverso uso: sottratte alla funzione di esprimere un pensiero individuale [...] esse finiranno per compertere con gli emblemi e, non infrequentemente, prenderne il posto in virtù della loro dimostrata superiorità della loro qualità espressiva. Caduta la moda delle *Imprese illustri*, la grande fortuna tipografica delle imprese sarà dovuta, nel secolo successivo e in tutta Europa, non solo alla loro raccolta in sillogi [...] ma anche alla loro utilizzazione in serie organiche in una grande varietà di ambiti [...].⁷⁵⁹

Il fatto che il Tasso, uno dei maggiori poeti dell'epoca, chiuda una stagione è sintomo della sua estrema capacità di riconoscere le linee di forza della riflessione coeva, di raccogliere e di riproporle nella loro contraddittoria dinamica. L'opera dei trattatisti successivi permetterà di sciogliere questi paradossi, proponendo una visione dell'impresa che giungerà, subendo un ulteriore cambio di paradigma, fino alle riflessioni vichiane.

⁷⁵⁷ TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 203

⁷⁵⁸ GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 102

⁷⁵⁹ Ivi, p. 103

d. Tutta ingegnosa, dilettevole e poderosa: l'impresa come metafora

Uno dei tratti più evidenti della codificazione medio e tardo cinquecentesca dell'impresa è la sua netta e sintomatica disposizione in un campo oscillante tra quello della retorica e quello della dialettica, ossia tra un'epistemologia poetica e una di tipo filosofico. A questo fattore si aggiunge, nella storia dell'evoluzione del genere, un aspetto marcatamente sociale e "politico", che in Vico ricoprirà un ruolo centrale nell'interpretazione del destino della storia umana. Se infatti le imprese del Giovio si ispiravano ai leggendari cavalieri della Tavola Rotonda ed erano destinate ai maggiori uomini della sua era, ripercorrendo la tradizione si è notato (anche se non esclusivamente, come dimostrano i trattati iniziatici del Farra o del Capaccio) un allargamento della "moda" delle imprese a vari livelli sociali. Non solo principi, regnanti, ecclesiastici o nobili possono arrogarsi il diritto di possedere un'impresa; il portato logico e retorico della stessa permette alla forma impresistica di penetrare capillarmente all'interno della società manieristica e barocca, circolando fra i vari intellettuali e letterati, fra cortigiani e artisti. La confluenza di queste due linee, ossia l'immensa diffusione delle imprese e la loro conformazione ibrida tra poesia, retorica e logica, vede in Scipione Bargagli la figura che, più di tutte le altre nel Cinquecento, condensa e porta a compimento le linee di evoluzione e di comprensione della forma impresistica.

Il letterato e nobiluomo, nato nel 1540 da una antica famiglia di Siena e fratello di Gerolamo e Celso Bargagli, entrambi giuristi e uomini di lettere, viene considerato da tutti i trattatisti della fine del secolo sedicesimo e da quelli del secolo successivo (in particolare Tesauro) come il punto di riferimento della teoria impresistica, l'autore della *summa* più chiara e definitiva fino, almeno, al *Cannocchiale aristotelico*. La totalità della sua opera – che consta in varie orazioni accademiche, nelle due edizioni del dialogo *Delle imprese*, nel 1578 (con una seconda ristampa nel 1589) e poi, con l'aggiunta al primo volume di altri due libri, nel 1594, nel dialogo sulla lingua *Il Turamino* pubblicato nel 1602 e nell'opera, di ispirazione boccacciana *I Trattenimenti*, pubblicata nel 1587 – gravita intorno al tema dell'espressione figurata e, contemporaneamente, alla rivendicazione di una modalità prettamente senese di questa.

In particolar modo, la figura di Scipione Bargagli si presenta come l'ultima di una serie di gentiluomini senesi dediti alle lettere e alla difesa intellettuale della cultura della città toscana, delle sue tradizioni e delle sue dinamiche intrinseche contro le pressioni del Granducato mediceo, sotto il quale Siena gravitava dalla fine delle cosiddette guerre senesi.⁷⁶⁰ Bargagli, in qualche maniera, si fa portavoce di una nostalgica e mai sopita declinazione culturale senese incapsulata nella forma simbolica dell'impresa, tema che il letterato aveva affrontato a partire dalla giovinezza.

⁷⁶⁰ L'annessione al Granducato avviene nel 1557, quando a regnare è Cosimo I

Negli anni Novanta e nel primo decennio del secolo diciassettesimo, alcune operazioni editoriali del nobiluomo testimoniano la decisa volontà di presentare una *facies* dettagliata di un fervore intellettuale ormai scomparso nella città toscana, traghettando un particolare modo di intendere la costruzione impresistica oltre i confini delle mura senesi. Oltre alla seconda edizione del dialogo *Delle imprese*, infatti, Bargagli si adopera per la riedizione, mai andata in porto, del *Dialogo dei giuochi che si sogliono fare nelle vegghie senesi* del fratello Girolamo, edito quasi venti anni prima, nel 1572. Inoltre, è grazie a Scipione che diviene possibile la pubblicazione (con qualche mirata modifica)⁷⁶¹ della commedia *La Pellegrina*, concepita da Girolamo intorno agli anni Sessanta del Cinquecento, nel 1589, in occasione delle nozze di Ferdinando I con Cristina di Lorena. Infine, è di Scipione la pubblicazione dei due volumi di rassegne impresistiche delle *Imprese scelte* (nel 1600 e nel 1610)⁷⁶² sotto lo pseudonimo di Simone Biralli.⁷⁶³ L'orazione dedicata alla riapertura dell'Accademia degli Intronati di Siena nel 1603, intitolata *In lode dell'accademia degli 'ntronati*, sancisce lo sforzo del Bargagli di promuovere e di rammemorare un momento della storia senese che rischiava di andare perduto. Questa attenzione per il sostrato culturale di Siena e per la sua Accademia più nobile e prestigiosa, merita un necessario, per quanto rapido, approfondimento. Il "brodo di coltura"⁷⁶⁴ degli Intronati, infatti, è un presupposto essenziale per la comprensione della concezione impresistica di Bargagli, delle sue novità in relazione alla trattatistica del passato e della sua importanza per la progressiva maturazione di un'altra concezione di impresa barocca.

L'Accademia degli Intronati è, fra le varie accademie cinquecentesche, probabilmente la più famosa e la più riconoscibile. Fondata nel 1525 (anche se le indagini del Maylender riferiscono una leggenda di un convito senese riunitosi intorno a Enea Silvio Piccolomini già nel Quattrocento, l'"Accademia Grande")⁷⁶⁵ essa è la più antica d'Italia o, almeno, la prima ad aver stabilito regole e statuti e, non ultimo, la propria impresa [Figura 29]. Essa rappresenta una zucca con dei pestelli, indicando l'usanza di usare questi ortaggi, una volta svuotati dei semi, come conserva del sale. La comparazione con gli accademici è fornita da Bargagli:

⁷⁶¹ Si permetta il rimando, per gli aspetti di modificazione del testo e del relativo impiego delle imprese nella *Pellegrina*, a MICHELE BORDONI, "*Maiestate Tantum*": la *Pellegrina* di Girolamo Bargagli tra impresa, accademia e propaganda. *Appunti su una riscrittura*, in *Letteratura e Potere/Poteri. Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2021*, a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana, Rome, Adi editore, 2023 (online: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>, ultima consultazione 14/01/2024)

⁷⁶² SIMONE BIRALLI, *Dell'imprese scelte dove trovansi tutte quelle, che da diversi autori stampate, si rendon conformi alle regole e alle principali qualità stimate da'buon giudizi*, in Venetia, appresso Giovan Battista Ciotti senese, 1610

⁷⁶³ Laura Riccò ha svelato la natura pseudonimica del Biralli in LAURA RICCÒ, *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del "Dialogo de'giuochi"*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Gianfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, pp. 251-277

⁷⁶⁴ EADEM, *La miniera accademica*, cit., p. 71

⁷⁶⁵ MICHELE MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1927, vol. 2, p. 351



Figura 29 – Impresa dell’Accademia degli Intronati, la zucca con i pestelli dal motto MELIORA LATENT, IN SCIPIONE BARGAGLI, *Delle Imprese*, in Venetia, appresso Francesco de’ Franceschi Senese, 1594, libro secondo, p. 222-223

Si come la Zucca da sale avvenga che di fuor in apparenza cosa grossa discuopra, rozza e di niuna, o di brevissima stima; nondimanco ella, per quel che di suo uso conserva dentro, riesce opera nobile, utile e cara: parimente mi credo certo, che quell’ingegnosi Accademici volessero rendere avvertiti se medesimi e gli altri tutti desiderosi tra loro d’annoverarsi, che essendo l’huomo d’animo composto e di corpo, e questo per se vile essendo, imperfetto, e frale, dovevano a sembianza di tale Zucca procacciare, giusta lor possa, che la tua parte interna e nobile, salda e perfetta s’avanzasse ogn’ora in maggior nobiltà, saldezza e perfezione.⁷⁶⁶

Se gli accademici senesi sembrano, esteriormente, rozzi e non raffinati, storditi (“intronati”) per via dei discorsi d’amore e di cortesia che essi fanno con le donne,⁷⁶⁷ al loro interno è invece presente il sale della saggezza, lavorato dai pestelli delle riflessioni accademiche e intellettuali.

L’accademia “della zucca” ebbe grande sviluppo all’interno della città toscana e fuori di essa, creando una singolare commistione tra riflessione letteraria e identità municipale. Se da un lato questa aumentò il prestigio della città a livello culturale, dall’altro ebbe delle ripercussioni evidenti al momento della caduta in disgrazia – a livello politico e sociale – di Siena nei confronti del Granducato mediceo. Siena infatti perse la sua autonomia durante le guerre franco-spagnole conclusesi con la pace di Cateau-Cambrésis del 1559. Annessa a Firenze, dopo un lungo assedio durato dal gennaio 1554 all’aprile del 1555, nel 1557, regnante Cosimo I, la città ebbe delle fortissime ripercussioni sociali (“Siamo in una tomba”, scrive Girolamo Bargagli all’amico Fausto Sozzini)⁷⁶⁸ e il convito

⁷⁶⁶ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle Imprese*, in Venetia, appresso Francesco de’ Franceschi Senese, 1594, libro secondo, p. 222-223

⁷⁶⁷ La presenza delle donne nell’Accademia come particolarità non secondaria è stata rilevata da ANNA MARIA TESTAVERDE, *La “metamorfosi” di Firenze per le nozze del 1589: un programma di politica culturale*, in *Ferdinando I de’ Medici (1549-1609). Maiestate tantum*, catalogo della mostra di M. Bietti e A. M. Giusti (Firenze, Museo delle Cappelle medicee, 2 maggio-1 novembre 2009), Livorno, Le Sillabe, 2009, pp. 50-59

⁷⁶⁸ RICCARDO BRUSCAGLI, *Introduzione*, in GIROLAMO BARGAGLI, *Dialogo de’ giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare*, a cura di Patrizia D’Incalci Ermini, introduzione di Riccardo Brusccoli, Accademia senese degli Intronati, Siena 1982, p. 14. L’edizione moderna, che si utilizza qui per le citazioni, è basata sul testo di GIROLAMO BARGAGLI, *Dialogo*

degli Intronati dovette chiudere durante la guerra. Riaperta nel 1559, l'accademia aveva perso (oltre a molti partecipanti, decimati dall'assedio e dalla guerra) lo slancio iniziale e l'energia propositiva che l'aveva sempre caratterizzata.

Insieme all'accademia dei Travagliati, altra realtà nella città, gli Intronati attraversavano un periodo di nostalgia e di crisi, che intorno all'inizio degli anni Sessanta ebbe un improvviso slancio. Le figure di Alessandro Piccolomini, autore delle *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele* e volano della produzione e teorizzazione della commedia intronatica,⁷⁶⁹ nonché di Scipione Bargagli e Bellisario Bulgarini, furono di estrema importanza nel decennio degli anni Sessanta. Da una parte, il Piccolomini si erse a figura di riferimento della teorizzazione filosofica e letteraria, oltre che divulgativa, della città. Dall'altra, il Bargagli e il Bulgarini, allora poco meno che ventenni, fondarono l'Accademia degli Accesi, un convito che si ispirava agli Intronati ma che, essendo i suoi componenti troppo giovani, non poteva essere ammesso all'accademia della Zucca. Intorno a queste figure e agli anni mediani del decennio, sono molte le opere concepite e realizzate, ma pubblicate soltanto dopo il fatidico 1568.

In quest'anno il Granducato chiuse per un lunghissimo periodo ogni convito senese,⁷⁷⁰ annientando le velleità intronatiche e spingendo gli accademici a una sostanziale riconversione professionale e intellettuale. Se Scipione Bargagli continuò la carriera intellettuale come segretario, come scrittore di trattati impresistici e come collaboratore per le feste medicee,⁷⁷¹ il fratello Girolamo abbandonò gli studi poetici per dedicarsi alla carriera giuridica. Quando l'accademia degli Intronati riaprì, nel 1603, e Scipione fornì un'orazione in cui tentava di nascondere lo stato servile dell'accademia, i fasti della prima riapertura erano molto lontani e ridotti, con un'espressione del Bruscaqli, a un "innocuo festival di vanità provinciali".⁷⁷²

Tornando agli anni compresi tra il 1563 e il 1564, i fratelli Bargagli concepirono opere fondamentali per la concezione impresistica presente nel *Delle imprese* di Scipione. La prima è il *Dialogo de' Giuochi* di Girolamo Bargagli, pubblicato per Luca Bonetti nel 1572 quando, per dichiarazione dell'editore, l'autore "essendo egli dato tutto all'avvocatura e al Foro e non istimando più questa opera per sua, non ha potuto né voluto porvi più il pensiero non che la mano".⁷⁷³ Questo dialogo, una

de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare del Materiale Intronato, in Venetia, presso Gio. Antonio Bertano, 1572

⁷⁶⁹ LAURA RICCÒ, *Gioco e teatro nelle veglie di Siena*, cit. ha messo bene in mostra l'importanza del Piccolomini per l'aspetto compositivo delle commedie intronatiche

⁷⁷⁰ CURZIO MAZZI, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI. Con appendice di documenti, bibliografia e illustrazioni concernenti quella e altre accademie e congreghe senesi*, Firenze, Le Monnier, 1882, vol. I, p. 93

⁷⁷¹ Ad esempio, Scipione fu l'organizzatore del gioco della sbarra per le nozze medicee del 1575 e, in occasione del matrimonio di Ferdinando I nel 1589, fece pubblicare la commedia *La Pellegrina* del fratello, fino a quel momento inedita

⁷⁷² RICCARDO BRUSCAGLI, *Introduzione*, in GIROLAMO BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., p. 17

⁷⁷³ GIROLAMO BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., p. 45

“curiosa reliquia”⁷⁷⁴ della grande stagione intronatica precedente l’assedio e lo smantellamento dell’ordinamento municipale, è il racconto di un incontro tra un manipolo di giovani accademici (in particolare l’Attonito Lelio Manetti, il Frastagliato Fausto Sozzini, il Mansueto Pirro Saracini e il Raccolto Pier Luigi Capacci) e il più anziano Sodo, ovvero Marc’Antonio Piccolomini. Diviso in due parti, coincidenti con i momenti precedenti e successivi la cena dei sodali, il testo si presenta come un trattato sui giochi che gli accademici senesi erano in uso fare durante i momenti di veglia (ossia durante le festività carnascialesche, natalizie e pasquali). Presentando centotrenta giochi,⁷⁷⁵ il dialogo del Bargagli si rifà, polemicamente, sia al *Cortegiano* del Castiglione che al trattato del Ringhieri, i *Cento giuochi liberali et d’ingegno*.⁷⁷⁶ Entrambi i trattati sono infatti da Bargagli riletti alla luce dell’esperienza intellettuale senese e posti su un piano diverso dalle tradizioni intronatiche, che puntano sullo sviluppo delle potenzialità ingegnose di questi giochi. Essendo stato pubblicato solo quattro anni dopo la chiusura dell’accademia della Zucca, in un momento diverso della vita dello stesso autore, il dialogo concepito ad inizio decennio come la manifestazione di una continuità accademica restaurabile dopo l’assedio,⁷⁷⁷ conferma tristemente le riserve poste dal Sodo a inizio della finzione dialogica sulla possibilità di rivedere la tradizione delle veglie e dei suoi giochi dopo l’assedio: “hanno cominciato a tralignar tanto le spiritose vegghie da quel di prima, ch’io vo dubitando che per l’avvenire non sieno i nostri cittadini più tosto per contemplarle depinte in carta, che vederle più nella bella e vera effige loro”.⁷⁷⁸

L’opera di Scipione deve attendere invece il 1587 per vedere la luce delle stampe. Concepita intorno agli stessi anni e preannunciata nel 1569 nell’orazione *Delle lodi dell’Accademie* (pronunciata in latino sotto il titolo di *Oratio de laudibus Academiarum* nel 1564) è edita sempre da Bonetti, che ne parla come un testo estremamente originale. I *Trattenimenti*,⁷⁷⁹ un’opera monumentale che prende forma dai ricordi di adolescenza di Scipione, sono modellati intorno al *Decameron* e agli *Hecatommisti* di Giraldo Cinzio, in particolare per l’alternanza, al loro interno, di novelle e di una cornice narrativa che, partendo da un “orrido cominciamento”, organizza le attività della brigata di giovani (tre dame e cinque uomini in particolare) durante due giornate. I *Trattenimenti*, a dispetto della tradizione critica che li ha ridotti a un’opera para-boccacciana

⁷⁷⁴ RICCARDO BRUSCAGLI, *Introduzione*, in GIROLAMO BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., p. 9

⁷⁷⁵ LAURA RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit. p. 106, fa notare come, all’interno dei centotrenta capitoli del dialogo ci siano più dei centotrenta giochi annunciati. Ad esempio, i Bisticci non sono riportati nell’indice del trattato, ma sono spesso richiamati dagli interlocutori

⁷⁷⁶ INNOCENZO RINGHIERI, *Cento giuochi liberali, et d'ingegno*, in Bologna, per Anselmo Giaccarelli, 1551

⁷⁷⁷ LAURA RICCÒ, *La miniera accademica*, cit., p. 23

⁷⁷⁸ GIROLAMO BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., p. 46

⁷⁷⁹ SCIPIONE BARGAGLI, *I trattenimenti*, in Venetia, per Bernardo Giunti, 1587. Per le citazioni si segue l’edizione moderna curata da Laura Riccò IDEM, *I trattenimenti*, a cura di Laura Riccò, Roma, Salerno, 1989

valorizzando solamente le sei novelle presenti nel testo,⁷⁸⁰ sono intrinsecamente legati al *Dialogo* del fratello Girolamo.

Se infatti il *Preambolo* si articola a partire dalla “spina dell’amara memoria dell’assedio”⁷⁸¹ descrivendo le varie fasi dello stesso⁷⁸² e proponendo un’inedita rilettura storiografica su un episodio taciuto, fino a quel momento, dalle carte ufficiali (motivo, probabilmente, del ritardo dell’edizione dei *Trattenimenti* fino alle soglie degli anni Novanta del secolo),⁷⁸³ le tre parti che compongono l’opera sono tenute insieme dall’esigenza “purgatoriale”⁷⁸⁴ dei giochi senesi che, in quel periodo, si sarebbero dovuti tenere e che avrebbero dovuto ravvivare lo spirito della città. La prima sezione del testo si apre con la descrizione delle regole e con l’effettiva pratica del *Giuoco delle insegne o delle bandiere*, cui segue il *Giuoco delle quistioni d’amore* e, come penitenza, due protagonisti raccontano ognuno una novella. Il *Giuoco degli ortolani* e un’egloga chiudono la partizione. La seconda parte è aperta invece dal *Giuoco del tempio d’amore*, cui segue una novella, il *Giuoco dell’assedio* e un’altra novella. Il *Giuoco delle disfide e dei riappacificamenti*, insieme alle *Stanze* poetiche che seguono sigillano la parte centrale dei *Trattenimenti*. L’ultima sezione dell’opera è la messa in pratica del *Giuoco de’ ciechi*, di quello *del bagno* e di quello della *caccia*: fra il primo e il secondo sono presenti due novelle.

Il rapporto fra le due opere, di stampo diverso e di intonazione molto distante fra di loro, risulta comunque evidente. Nel dialogo del maggiore dei fratelli Bargagli, i giuochi fanno la loro comparsa sulla pagina come in un elenco, una sfilata o un carnevale di possibilità espressive che la città di Siena aveva dovuto accantonare in un periodo buio della sua storia. Nell’opera del minore dei due, invece, viene operata una selezione di alcuni giochi che, una volta spiegati, vengono quindi performati. Questo legame fra *Dialogo* e *Trattenimenti* è definito, nelle *Imprese scelte* di Biralli, *alias* Scipione, nei termini di “teoria” e di “pratica”:

Poi che non ha molti giorni che m’è venuto fatto di vedere un volume con questo proprio titolo di *Trattenimenti*. Nel quale contengosi Giuochi pure alla Sanese; e l’opera è del medesimo Bargaglio che ci ha donato quella de gli ammaestramenti intorno alle Imprese ch’andiamo di voglia tracciando tuttavia, e trasegliendo. E come i Giuochi del Materiale sono la Teorica, ovvero l’arte, dove s’insegnano i modi del saperli fare e seguire: e questi riescono la pratica e l’essequimento stesso di quelli, rappresentadosi essi fra nobili donne e huomini di giovane età in molto onorata e piacevole maniera.⁷⁸⁵

La posizione dominante del trattato di Girolamo nei confronti dei *Trattenimenti*, o meglio, la precedenza teorica prima che ancora editoriale, è in questo modo esplicitata da Scipione, anche in

⁷⁸⁰ Si segue NINO BORSELLINO, *Scipione Bargagli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1964, vol. 6, pp. 341-343

⁷⁸¹ SCIPIONE BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., p. 7

⁷⁸² Ivi, pp. 12, 37

⁷⁸³ L’interpretazione è di Laura Riccò nell’*Introduzione* all’edizione da lei curata dei *Trattenimenti*, Ivi, p. LXXI

⁷⁸⁴ Come purgatoriale era, nel *Decameron* di Boccaccio, il raccontare le novelle

⁷⁸⁵ SIMONE BIRALLI, *Dell’imprese scelte*, cit., c. 43 v

funzione encomiastica e celebrativa del fratello defunto. Per quanto riguarda la tematica delle imprese, sarà utile notare come il *Dialogo*, tra i molti giochi trattati, dedica un ampio spazio a queste ultime e a forme similari di gioco: di conseguenza, i *Trattenimenti* presentano egualmente una larga parte dedicata ad esse. Nell'opera di Girolamo il gioco delle imprese è il numero centoquindici, anche se prima una serie di trattenimenti presenta un indubitabile legame modale con esse. È il caso, ad esempio, di quello dei cenni, in cui è richiesto ai partecipanti di creare un motto confacente alle espressioni facciali del primo giocatore.⁷⁸⁶ Oppure di quello delle comparazioni, in cui è invece richiesto di ideare una similitudine che si sposi con le caratteristiche morali della donna presente nella veglia.⁷⁸⁷ L'aspetto comparativo di quest'ultimo gioco interseca in maniera fondamentale le direttive della concezione senese e intronatica delle imprese, concezione che è rintracciabile anche nella prima parte dei *Trattenimenti*.

Il primo giuoco della brigata assediata è, infatti, quello delle insegne o delle bandiere.⁷⁸⁸ In questo, i partecipanti devono infatti ideare una bandiera per la dama di turno, comprendente una serie cromatica, una figura e un motto che si addica alla personalità della donna. Lo stesso Bargagli, che non intitola nei *Trattenimenti* questo gioco come "gioco delle imprese", riporta chiaramente, nelle *Imprese scelte* del Biralli, una larga selezione delle creazioni impresistiche raggiunte dai partecipanti.⁷⁸⁹ Le "bandiere" o "insegne" dei *Trattenimenti* sono riportate semplicemente come "imprese" nell'opera del 1600, a testimoniare una modificata e più larga concezione di impresa nel corso dei decenni. Parte fondamentale di questo mutamento è, nella stabilita relazione tra pratica e teoria delle due opere concepite nel primo lustro degli anni Sessanta del Cinquecento, da ritrovarsi nelle pagine del *Dialogo* di Girolamo.

La descrizione del gioco delle imprese, infatti, mostra l'ampia conoscenza della trattatistica dell'epoca (ovvero i trattati di Giovio, Ruscelli, Domenichi e Ammirato), ma anche una decisa e manifesta istanza pragmatica. Essa si riverbera, in particolare, sull'interpretazione dell'impresa, concepita come una comparazione. La fenomenologia della descrizione dell'impresa nel trattato di Girolamo merita un'analisi accurata, in quanto il senese adopera una modalità reticente dell'esposizione. Dapprima, infatti, il Sodo inizia a parlare delle caratteristiche che deve avere l'impresa seguendo, praticamente alla lettera, il trattato del Giovio: le cinque regole vengono citate come di rito, e viene mantenuta la terminologia di anima e di corpo per il motto e per la figura.

⁷⁸⁶ GIROLAMO BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., p. 60. Questo gioco ricorda il metodo interpretativo del Vico nella decifrazione del carattere enigmatico del gesto di Tarquinio il Superbo

⁷⁸⁷ Ivi, p. 73

⁷⁸⁸ SCIPIONE BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., p. 55

⁷⁸⁹ SIMONE BIRALLI, *Dell'imprese scelte*, cit., cc. 44v-45r

Seguono delle obiezioni da parte del Frastagliato, dapprima sulla natura dell'anima e, di conseguenza, sulla necessità del motto:

Ma io non so come voi approviate per necessaria quella [regola] che desidera corrispondenza di corpo e di anima, e come voi tegniate per ben nominate le figure dell'impresa con questo nome di corpo, e le parole del motto con quello d'anima, perché a significare una tal cosa a me non paiono né proprie, né proporzionate. Prima perché anima si doveria chiamare l'intenzione dell'autore, di poi perché ne seguirebbe, come par che la regola presupponga, che non potessero essere imprese senza motti, né motti senza imprese, il che e l'esempio e la ragione ci mostra esser falso. Perché gli antichi portarono l'impresa senza alcun motto...⁷⁹⁰

Seguendo le interpretazioni del Ruscelli, il Materiale Intronato, per bocca del Frastagliato, conferma la distanza della trattatistica coeva dalle prime interpretazioni gioviane, specialmente dalla terminologia scolastica utilizzata. Il tema delle imprese senza motto, a quell'altezza cronologica sicuramente interessante, viene abbandonato temporaneamente dal dialogo, che si sposta alla presentazione dei giuochi del pellegrinaggio e del sacrificio.

Il Sodo, subito dopo, ritorna sulle imprese, determinando che esse sono di tre sorti: o geroglifiche, o cifre figurate o imprese propriamente dette. Le prime vengono definite come una modalità di mettere "la figura per lo figurato"⁷⁹¹ come corpo dell'impresa; le seconde sono invece dei rebus accompagnate da motti e, infine, le imprese *tout court* rispondono a una definizione articolata:

Le pure e legittime imprese poi sono quelle che vengono composte di cose artificiali o naturali, come di piante, d'uccelli e d'animali, senza prenderli nella significazione geroglifica e senza scherzare sopra del nome loro. Né fo io differenza che l'imprese debbano esser composte più d'instrumenti dell'arte che della natura, come distingue onestamente qualcuno, perché non essendo altro l'impresa che una mutola comparazione dello stato e del pensiero di colui che la porta con la cosa nell'impresa contenuta, non veggio perché non sieno così graziose e così proprie le comparazioni che dà poeti delle cose naturali si fanno, come quelle delle artificiali.⁷⁹²

Il sintagma "mutola comparazione" (di indubbia aura vichiana, sia aggettivamente che sostantivamente) pone l'impresa intronatica nel campo della similitudine, in una sede che, come già visto nei trattati, ben più bassi di datazione, di Capaccio e di Tasso, pertiene alla retorica e alla logica. In questa citazione, pur senza la dettagliata esemplificazione dei trattati delle imprese, il Bargagli coglie l'essenza figurata e concettuale dell'impresa, legandola alla poesia e alla comparazione. Per i fini proposti dal Sodo, ossia la descrizione non di imprese "che abbiano da servire in pubblico spettacolo, o vero che sieno destinate a stare scolpite o depinte in un luogo perpetuamente", ma di imprese "per li giuochi", egli afferma che esse "non desiderano tante qualità, né tante circostanze".⁷⁹³ In questo caso, la finalità sociale e privata delle imprese crea una distinzione anche a livello delle regole utilizzate nella loro composizione. È la prima volta che, nel parlare di un'impresa, il contesto implica un cambiamento dell'oggetto impresistico stesso, la sua conformazione, le sue regole.

⁷⁹⁰ GIROLAMO BARGAGLI, *Dialogo de' giuochi*, cit., p. 166

⁷⁹¹ Ivi, p. 167

⁷⁹² Ivi, p. 169

⁷⁹³ Ivi, p. 171

Continuando nella descrizione dell'impresa, il Sodo la distingue dall'emblema per la sua qualità personale più che generale, per essere essa un'espressione di un pensiero individuale rivolto a sé stessi. Il ragionamento sull'impresa sfocia, quasi naturalmente, nella descrizione del giuoco dei rovesci, considerati – ad eccezione della possibilità di inserire figure umane nel retro della medaglia – pressoché simili alle imprese.⁷⁹⁴

Il *Dialogo* e i *Trattenimenti* dei due Bargagli, nella loro concezione ludica e senese dell'impresa, offrono un *aperçu* di notevolissimo livello sulle basi teoriche che muovono il minore dei due, Scipione, alla composizione di tre libri dedicati alle imprese. La conoscenza teorica dimostrata da Girolamo – ma pronunciata per bocca del Sodo – rispecchia una riflessione collettiva sull'impresa in ambito intronatico, un'esigenza di svincolare il genere dalla precettistica rigida di stampo gioviano⁷⁹⁵ al fine di evidenziare, nell'impresa, le *nuances* intellettuali del suo inventore.⁷⁹⁶ La proposta della veglia senese come controparte o, addirittura, come alternativa alla festa di corte⁷⁹⁷ e, di conseguenza, la sostanziale manipolazione della trattatistica sull'impresa verso una pragmatica di questa è forse alla base sia del progetto delle *Imprese scelte* del Bargagli-Biralli sia che dei volumi teorici che Scipione pubblica, a più riprese e con uno sforzo costante,⁷⁹⁸ tra il 1578 e il 1594.

Le due opere sono, per dichiarazione dello stampatore della prima edizione (lo stesso Luca Bonetti dietro il quale, come già nell'orazione *Delle lodi dell'Accademie*, si nasconde forse il Bargagli stesso) strettamente legate fra di loro. La prima stampa dei tardi anni Settanta non presenta la forma definitiva degli anni Novanta per via dell'impossibilità dello stampatore di portare a termine l'opera degnamente. Per mostrare le finalità enucleate nella prima parte, il Bonetti-Bargagli stila una sommaria indicizzazione delle due parti mancanti, considerandole come il completamento del discorso iniziato nel primo volume riguardante la Forma e la Materia delle imprese. Prima ancora che il lettore possa averne avuto lettura, l'editore ribadisce che “essendosi quasi con due saldi piedi camminato il primo et il secondo giorno nella provincia dell'Imprese, con l'aiuto della Natura e dell'Arte” la terza parte continuerà a percorrere questa via e mostrerà un numero vasto di imprese (quasi cento) “segnata ciascuna del siggillo della Comparatione o Similitudine tolta all'Arte o presa

⁷⁹⁴ L'importanza di questi rovesci è stata messa in evidenza da Laura Riccò che nota come i *Rovesci della corte dei Ferraiuoli* del 1569-70 fossero stati inseriti nella riedizione del dialogo da parte di Scipione negli anni Novanta (LAURA RICCÒ, *Vent'anni dopo*, cit., p. 270). Il testo dei rovesci è pubblicato in EADEM, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., p. 165-209)

⁷⁹⁵ Secondo Benassi, si è di fronte a un esempio di riadattamento “critico” del Giovio da parte degli autori del *Dialogo* e dei *Trattenimenti* (ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., pp. 399-400)

⁷⁹⁶ Il ruolo di “cimento intellettuale” delle imprese è bene evidenziato da LAURA RICCÒ, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, cit., p. 41

⁷⁹⁷ Ivi, p. 111

⁷⁹⁸ Laura Riccò ha mostrato, nell'*Introduzione* alla sua edizione dei *Trattenimenti*, come i manoscritti e le lettere di Scipione testimonino il lavoro incessante di riedizione del trattato (SCIPIONE BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., p. LXXX)

dalla Natura”⁷⁹⁹ La congruenza con il *Dialogo* del fratello sembra essere chiara fin dalle primissime battute dell’antiporta del trattato vero e proprio. L’edizione completa del 1594 riproduce fedelmente le pagine del trattato del 1578, lasciando intatta anche la numerazione delle pagine.

A differenza della prima, lo stampatore è Francesco de’ Franceschi (senese, come riporta la firma nel frontespizio), i cui torchi erano a Venezia. La scelta di un editore in laguna coincide, anche a livello cronologico, con la contemporanea annessione degli accademici Accesi all’Accademia Veneta.⁸⁰⁰ Oltre al cambio di editore e all’aggiunta delle due parti mancanti nella prima stampa, è presente la dedica a Iacomo Curzi, vicecancelliere del Sacro Impero e consigliere dell’imperatore Rodolfo II, la ristampa dell’orazione del 1569 e un’orazione funebre (di dieci anni appresso) per la morte di Alessandro Piccolomini. Iacomo Curzi era il protettore di Scipione Bargagli, che era stato nominato nel 1593 cavaliere dall’imperatore stesso e che aveva ricevuto da lui l’autorizzazione a firmare con l’aquila a due teste imperiale.⁸⁰¹ Per questo motivo, l’antiporta del trattato degli anni Novanta è occupata dal ritratto dell’imperatore e dall’impresa che Bargagli aveva concepito per lui, ovvero un’aquila che scruta in basso dalla vetta di una montagna con il motto IN PROFUNDISSIMA QUAEQUAE (a significare la capacità dell’imperatore di elevarsi dalle questioni mondane ma, allo stesso tempo, di mantenerle sotto controllo con il suo sguardo penetrante nei minimi dettagli).⁸⁰² L’avvertenza *Agli intendenti et benigni lettori* fornisce altre brevi informazioni preliminari, tra cui la dichiarazione di novità del trattato di Bargagli, che segue un sentiero mai percorso da nessun altro, e la definizione di impresa come l’“arte di esprimere concetto d’animo, sott’ombra di figure e corpi Naturali od Artificiali da brevi parole insiememente accompagnate [...] al pari forse delle nobili in uno e piacevoli poesie”.⁸⁰³ Bargagli, contraddicendo le dichiarazioni della prima edizione, afferma che queste due parti sono state scritte in seguito alla necessità, sorta durante l’operazione editoriale del *Rolo overo Cento imprese de gl’illustri signori huomini d’arme sanesi, militanti sotto ’l reale e felicissimo sentardo del serenissimo Ferdinando de’Medici* del 1591, stampata a Bologna,⁸⁰⁴ di chiarire ancora di più le premesse teoriche della prima edizione per arrivare, finalmente, alla perfezione sul tema dell’impresa.

⁷⁹⁹ IDEM, *La prima parte dell’imprese*, cit., p. IV

⁸⁰⁰ LAURA RICCÒ, *Introduzione*, in SCIPIONE BARGAGLI, *I trattenimenti*, cit., p. XXVI

⁸⁰¹ NINO BORSELLINO, *Scipione Bargagli*, cit., p. 342

⁸⁰² Il sonetto di Bargagli posto in apertura del trattato si pone come particolarissima ekphrasi dell’impresa: “Augel che la sua vista forte, altera / ne’ raggi alto del sol fermar contende, / quella in profondo ancor si chiara stende / che scorge qua vi sia natura intera // Tal qual ch’or dal’augusto trono impera / le luci tiene in Dio; e saggio intende / a cio che valle umana in sen comprende / e qual forma havve scerne o finta o vera. // Mentre ei si desto ognor dispone, e regge / con braccio armato, e pia ardente face / di Cristo a lui le ben commesse schiere // Per cui, come suo degno amato gregge, / saldo scudo sta incontro al’empio trace; / onde ch’ei frema arretri e ne dispere” (SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., c. a 8r)

⁸⁰³ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., c. bv

⁸⁰⁴ *Rolo, overo Cento imprese de gl’illustrissimi signori huomini d’arme sanesi*, in Bologna, per Giovanni Rossi, 1591

Seguendo questa direttiva, ossia l'ambizione di Bargagli (dietro al quale si cela in realtà – come ricordato – tutta la riflessione collettiva senese, accesa e intronatica) a raggiungere un punto definitivo sull'evoluzione del particolare genere emblematico, l'impresa stampata nel frontespizio di entrambe le edizioni ha sicuramente un ruolo performativo [Figura 30].



Figura 30 – Dettaglio del frontespizio del *Delle imprese* di Scipione Bargagli, 1594, impresa con il motto ET PROPINQUIORI

Essa, probabilmente creata da Bargagli stesso su modello di quella del dedicatario dell'opera, Iacomo Curzi,⁸⁰⁵ rappresenta un bersaglio o uno scudo con delle frecce infilate in esso e con una freccia che si approssima al suo centro. Il motto, ET PROPINQUIORI, conferma che il centro dello scudo sarà raggiunto dalla freccia, manifestando quindi il tratto definitivo della fatica bargagliana di presentare una *summa* sull'arte delle imprese.

Il genere del trattato è, come per l'opera del fratello Girolamo e quella di Giovio, Domenichi, Ammirato e Tasso, il dialogo. Bargagli fa interloquire nel *Delle imprese*, alcuni degli esponenti maggiori della cultura senese gravitante intorno al problema semiotico dell'impresa: Lelio Manetti, l'Attonito Intronato (già interlocutore del *Dialogo dei giuochi*), Bellisario Bulgarini, amico di Bargagli già dai tempi dell'accademia degli Accesi,⁸⁰⁶ e Ippolito Agostini, la figura centrale delle attività senesi durante la chiusura dell'accademia degli Intronati che promosse, tra le altre cose, una

⁸⁰⁵ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., c. 179r, con il motto DONEC COLLIMEN

⁸⁰⁶ Per i dettagli sull'amicizia di Bulgarini e Bargagli si rimanda alle osservazioni di ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 391

volgarizzazione dell'opera di Valeriano che ebbe una discreta fortuna.⁸⁰⁷ La finzione dialogica inizia a partire dalla curiosità sulle imprese da parte di Bulgarini, che due giorni prima aveva ascoltato, presso "la libreria del Venetiano"⁸⁰⁸ un discorso sullo stesso tema. La consueta giornata di sole funziona da sfondo del discorso che l'Intronato non si attarda a definire "l'impresa delle imprese".⁸⁰⁹ La prima questione affrontata dai sodali riguarda l'origine delle imprese. La tendenza a sganciare questa forma di invenzioni da manifestazioni antichissime e mistiche della storia umana, come i geroglifici, è uno dei portati dell'accademia senese evidente nel *Dialogo dei giuochi*, e anche in questo trattato, il fratello di Girolamo mantiene la continuità. Tutte le ipotesi degli altri trattatisti (Ruscelli, Farra, Contile e Palazzi) vengono citate per essere poi confrontate con una posizione differente. Scipione, per bocca dell'Ammirato, ammette infatti che il nome di impresa è di uso recente e che tramite l'impresa "de moderni pensieri d'animo et affetti humani si cerca d'aprire et cui non sotto semplici figure, come aveniva a quello ma sotto figure e parole congiunte insieme".⁸¹⁰ Non è pertanto possibile ricondurre le imprese ai geroglifici, né ai rovesci di medagli, né tantomeno alla creazione del mondo o a Dio stesso. La creazione delle imprese, per l'Attonito, deve essere avvenuta per mano di "spiritose persone",⁸¹¹ volenti comunicare non rozzamente i profondi pensiero del loro animo.

L'etimologia dell'impresa, su queste basi, viene fatta discendere dal verbo "imprendere, cioè cosa d'altri imprende a fare".⁸¹² La proposizione volitiva e propositiva dell'impresa è alla base, inoltre, della sua differenza con altre forme di espressione figurata come il rovescio di medaglia, la cifra figurata o il geroglifico stesso, per cui l'Attonito rimanda, con un richiamo intertestuale, a quanto già detto nel *Dialogo* di Girolamo. A questo punto, dopo il passaggio obbligato dalla trattatistica post-ruscelliana della rassegna degli strumenti tramite i quali l'uomo può comunicare, Bargagli arriva al momento della presentazione delle definizioni di impresa per gli altri trattatisti. Come nota Arbizzoni: "[c]he l'impresa debba fondarsi su una similitudine è il primo punto fermo teorico stabilito nel dialogo, tanto da divenire, ancor prima di essere precisato, criterio di giudizio applicabile alle definizioni altrui, direttamente lette dalle stampe, disponibili agli interlocutori negli esemplari studiati e postillati dal *leader* della comunicazione".⁸¹³ La definizione di Giovio non risulta convincente per mancanza di chiarezza, quelle di Ruscelli sono considerate insufficienti (specie nei capitoli iniziali delle *Imprese illustri*), quella di Ammirato manca di differenza specifica tra impresa, emblema e

⁸⁰⁷ Stampata nel 1602 per Girolamo de'Francschi, l'opera fu ristampa nel 1625 dal Combi, sempre a Venezia

⁸⁰⁸ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 3

⁸⁰⁹ Ivi, p. 11

⁸¹⁰ Ivi, p. 13

⁸¹¹ Ivi, p. 14

⁸¹² Ivi, p. 15

⁸¹³ Ivi, p. 106

rovescio di medaglia e quelle degli altri trattatisti manchevoli dell'idea, ribadita e citata per esteso, di "mutola comparazione" del Materiale intronato. L'impresa, per Scipione, deve essere concepita in definitiva come una similitudine: "Senza questa parte adunque della similitudine non posso mai ricevere significazion veruna della nostra mente sotto qual sia nodo di qualunque figure et parole, si che io la riconosca per vera et legittima Impresa".⁸¹⁴

Tenendo ferma questa base teorica, altri elementi si aggiungono alla lista delle qualità dell'impresa. In primo luogo, esse devono essere l'espressione di un concetto d'animo; in secondo luogo, questo concetto deve essere preferibilmente non rozzo o volgare, ma nobile ed eroico. In terzo luogo l'impresa deve approssimare, giovianamente,⁸¹⁵ il ritratto dell'animo di chi porta le imprese. Dati questi dettagli e questi dati, l'Attonito propone allora la prima definizione provvisoria di impresa: "L'impresa non esser altro ch'espressione di singular concetto d'animo, per via di similitudine, con figura d'alcuna cosa naturale (fuor della spezie dell'huomo) ovvero artificiale, da brevi ed acute parole necessariamente accompagnata".⁸¹⁶ Il genere dell'impresa è quello dell'espressione del concetto (genere in cui, come affermato in precedenza, altre figure appaiono con le proprie differenze specifiche); a specificazione ulteriore l'aggettivo "singolare" viene posto per distinguere l'emblema dall'impresa. La differenza specifica è data dalla similitudine, che è il mezzo tramite cui l'impresa esprime il concetto, mentre le modalità con cui essa agisce nell'impresa (diversa da quella utilizzata da grida, cenni o altro) è esemplificata dai corpi naturali o artificiali. Costituisce eccezione la figura umana che, non essendo di specie diversa, è pertanto da evitare. Il motto viene, per le stesse ragioni (che comunque verranno riprese ampiamente nel secondo libro), considerato necessario alla buona riuscita dell'impresa.

L'equiparazione (già compiuta in un momento precedente del trattato)⁸¹⁷ di metafora, similitudine e comparazione, tratto che Benassi riconosce come un distanziamento di Bargagli sia dalla trattatistica delle imprese (almeno dai trattati che, come quello di Ammirato, propongono un criterio topico per

⁸¹⁴ Ivi, p. 23

⁸¹⁵ Si rimanda, per le connessioni tra arte del ritratto ed impresa, al recente contributo di REBECCA M. HOWARD, *Giovio's Impresa. Portrait of the Concetto*, «Emblematica: Essays in Word and Image», 5, 2023 pp. 219-240

⁸¹⁶ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 37

⁸¹⁷ "Così adunque fondandoci noi, come in sicurissima base, nella raccontata aristotelica determinazione, lascerem del tutto da parte ogni minuta distinzione da' rettorici e grammatici infra la comparazione e la similitudine ricercata; sì come fa Rudolf Agricola; e le varie maniere di comparazioni o d'immagini e di similitudini, quali da Vittorino mostrate ne sono nel primo libro dell'*Inventione* di M. Tullio, sopra le parole di quello" (Ivi, p. 20)

l'invenzione dell'impresa di matrice ciceroniana)⁸¹⁸ sia dalla retorica di Agricola,⁸¹⁹ pone Bargagli su un nuovo piano: “Egli interpreta come metafora tutte le relazioni comparative di somiglianza, cosicché invalida, di fatto, l'analisi topica del simile, cui la trattatistica sulle imprese fa ampio ricorso, e, allo stesso tempo, impiega similitudine, comparazione, traslazione e metafora come sinonimi del tutto equivalenti, semplificando le distinzioni della retorica.”⁸²⁰ Questo aspetto, paradossalmente, va a intrecciarsi a un utilizzo non ancora spoglio dai retaggi della tradizione giovane, dell'opposizione corpo/anima, pur riconoscendo, nel momento dell'utilizzo, la sostanziale distanza dalla fonte. Nel ricalcare la somiglianza tra impresa e poesia si legge, infatti, che: “l'anima, e la forma essenziale dell'Imprese, si è la comparazione o similitudine nella maniera testè narrata”.⁸²¹

Un corollario che l'Attonito espone a partire dalla definizione provvisoria dell'impresa è quello relativo alla necessità che sia la figura che il motto esprimano una comparazione. Il precetto, già presente in Ruscelli, rende necessario evitare la prosopopea, ovvero la situazione in cui la figura sembri pronunciare essa stessa le parole del motto. Solo la combinazione di motto e di figura deve portare a compimento la similitudine: isolate, le due componenti dell'impresa non hanno senso proprio. Bargagli, pertanto, riprende l'impresa dell'orige di Ruscelli con il motto EGO SEMPER,⁸²² mostrando l'inesattezza di questo motto che è pronunciato dall'animaletto raffigurato in immagine. Il tema verrà poi ripreso nel secondo libro, mostrando la necessità che l'espressione metaforica dell'immagine sia anche presente nel motto.⁸²³

A sollecitare l'avanzamento del discorso, a questo punto, è una domanda del Bulgarini: “saper vorrei per grazia, perché da voi, Attonito, detto si sia l'Impresa esser espressione di concetto d'animo: e non più tosto esser concetto d'animo espresso. Parendone pure che'l concetto, o la 'ntenzione, che dirci

⁸¹⁸ Il distanziamento, specie da Ammirato, è ribadito nel secondo volume del trattato, in cui Bargagli cita il trattato di Ammirato (SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit., pp. 44-47): “Per luoghi in questo luogo non intendo io già quello che da' Loici è stato per se[r]ie d'argomenti voluto intendere: ma di bene tutto ciò che agio ne presta e ne dona opportunità da fabricare l'opera nostra. [...] Dalla quale maniera di luoghi pognamo ora noi che dette Imprese fossero verso di se giuste, vaghe e ben formate; che pro e profitto conoscete potervi seguire, per dover esser voi sicuramente padroni di questa materia, ovvero a saper con prestezza sopra qualunque vostro pensiero formare Impresa? Qui non avviene altrimenti, per mio conoscere, di ciò che mostrammo là intervenire, dove delle distinzioni dell'Imprese s'andò riguardando, secondo i vari affetti e i diversi studi, o professioni delle persone, voglio intendere io che il concetto dell'animo da spiegare, e la qualità, o l'uso delle cose preso a spiegarlo, s'egli è, come conviene, spiegato; rende per se stesso di se ogni migliore opera et effetto: non facendo bisogno il vedere se ciò s'operi più per via del luogo del più, che del luogo del meno, o de gli altri luoghi di sopra toccati, senza, c'havendo noi tra tutti i luoghi, de'quali i Dialettici et i Rettorici, come di proprie sedie, dove stiano posti gli argomenti da persuadere, fanno pieno ragionamento. Scelto e preso il luogo dalla similitudine, come propiissimo, per l'effetto buono, che cerchiamo dell'Impresa nostra” (SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., pp. 287-289)

⁸¹⁹ ALESSANDRO BENASSI, *«La filosofia del cavaliere»*, cit., p. 397 mostra come in realtà l'unificazione agricoltiana provenga da un'esigenza, al fondo, di rimodellamento della topica e della sua messa in risalto sotto un altro punto di vista

⁸²⁰ Ivi, p. 398. In generale, si vedano Ivi, pp. 394-398

⁸²¹ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 39

⁸²² GIROLAMO RUSCELLI, *Discorso*, cit., p. 232. L'impresa è di Don Girolamo Pignatello

⁸²³ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., pp. 144-146

vogliamo (benché della similitudine qualificato) quello sia, che dà l'essere, e la vita all'Impresa".⁸²⁴ La distinzione tra espressione del concetto e concetto espresso (che, come si è visto, sarebbe stata utile al Capaccio nella sua opera) è spiegata dall'Attonito prendendo le mosse dal concetto di anima dell'impresa. Se infatti l'anima dell'impresa è la similitudine o la metafora, il concetto da solo non costituisce l'essenza dell'impresa né, per la stessa ragione, a questo risultato perviene l'espressione pura e semplice del concetto. L'impresa deve essere perciò l'espressione del concetto per via di similitudine, in modo tale da comprendere insieme i vari elementi che la compongono e che la informano.

Con Bargagli, in particolare con l'edizione del 1594, si arriva allo stabilimento concettuale dell'eguaglianza tra impresa e poesia. Se il tema era stato sollevato anni prima dall'Ammirato, ribadito e rimodulato dai trattatisti successivi e articolato, nello stesso anno della stampa definitiva del *Delle imprese*, nel paragone con la pittura dal Tasso, il Bargagli giunge alla definitiva dimostrazione della sovrapponibilità fra le due per via della loro essenza metaforica ed entimematica.⁸²⁵ Il Bargagli, come dimostra la sua impresa ET PROPINQUIORI, giunge al centro delle questioni dibattute da decenni e piega il discorso verso una definitiva (e decisamente barocca) stabilizzazione delle gerarchie inerenti il campo dell'impresa.

Il nucleo teorico del *Delle imprese*, già definito e chiarito nei suoi aspetti principali, si espande e si completa affrontando alcune delle questioni principali della trattatistica passata, come la problematica ammissione della figura umana e la necessità del motto per la perfezione dell'impresa. Per quanto riguarda la prima questione, il Bargagli afferma con decisione che, anche se fin dal Giovio la regola del divieto della figura umana è stata soggetta a oscillazioni non indifferenti, per ottenere una perfetta impresa non è possibile accettare rappresentazioni iconiche di esseri umani. L'uomo, come afferma Ruscelli, fu rappresentato nelle monete antiche e nei rovesci di medaglia, negli stendardi e negli emblemi. Queste forme, ribadisce l'Attonito, non sono imprese, almeno nel senso corrente del termine. Pertanto, non è possibile applicare a dei prodotti della società moderna caratteristiche che cadono sotto altre forme del passato. Oltre a questa motivazione, il Bargagli riporta il discorso sotto l'angolo della similitudine e della comparazione.

Per avere una perfetta impresa è necessario scegliere la migliore comparazione possibile e, semplicemente, quella inerente due individui della stessa specie non è la più bella né la più efficace: "L'huomo non può dall'huomo cavare comparatione o similitudine, dovendosi questa propriamente levare solo da cose tra loro di genere o di spetie diverse e non già dalla medesima".⁸²⁶ Sono possibili

⁸²⁴ Ivi, p. 41

⁸²⁵ Il passo è fondamentale nel ragionamento di ERNST GOMBRICH, *Immagini simboliche*, cit., p. 232

⁸²⁶ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 51

delle deroghe, che Attonito concede in seguito alle domande del Bulgarini: il comportamento umano è tanto vario da giustificare, quando questo risulti evidente dalla sola figura, l'inserimento di un corpo umano nell'impresa, o intero o anche solo nelle sue membra (come braccia intente a portare fiaccole o armi per non farle levitare in aria, mani o altre parti del corpo).

La seconda questione affrontata dagli interlocutori si riferisce invece alla necessità del motto nelle imprese. La dimostrazione che questa parte è veramente fondamentale viene data non in maniera precettistica dall'Attonito, bensì emerge dal dialogo fra questi e il Bulgarini, che inizia un ragionamento per assurdo al fine di provare l'impossibilità di un'impresa senza motto. Dopo aver chiarito l'epiteto "singolare" riferito al "concetto" espresso dalla medesima presente nella definizione data parecchie pagine sopra, si arriva alla conclusione nell'esame delle "quattro primiere cagioni". Partendo dagli elementi dei *Secundi Analytici* di Aristotele,⁸²⁷ l'Attonito chiarisce in via conclusiva i rapporti che regolano il meccanismo impresistico, centrando l'attenzione, ancora una volta, sulla metafora.

La prima causa è quella materiale, ossia di quale materia consista l'impresa. Secondo Attonito essa riguarda "i corpi, ovvero le figure de'corpi, e degli strumenti delle cose che in essa si ripongono. Per quanto riguarda la seconda causa, la cagione formale "che l'Impresa compone, e le dona la vita" è invece proprio la "simiglianza, che nell'esprimere il concetto dell'animo infra le proprietà naturali si trova od artificiali, poste in quella, e le qualità proprie d'esso concetto".⁸²⁸ La metafora viene, in questo passo, a trovarsi nella posizione di "anima" dell'impresa, con una sostanziale differenza dalla concezione di Ruscelli. Il poligrafo, infatti, concepiva l'anima dell'impresa come l'intenzione dell'autore, non distinguendo la causa formale da quella finale. Bargagli, infatti, specifica che questa è "il significar per mezzo di tal simiglianza più chiaramente, più efficacemente e più dilettevolmente alcun singular pensiero o intendimento nostro".⁸²⁹ L'impresa, per Bargagli, non è, come volevano gli Arnigio, il Palazzi o il Contile, "occultamente sprimere un concetto humano", né, come voleva il Giovio, "palesare adornamento", quanto, all'opposto, è lo "scoprire [...] singular concetto, con viè più chiarezza, efficacia e dolcezza che per modi usati non si mostra, ordinari e communi".⁸³⁰ Questa separazione, proveniente in larga parte dall'uso sociale delle imprese in ambito senese, permette a Bargagli di comprendere ancora meglio il funzionamento dell'impresa, riconoscendo (baroccamente) la causa agente nell'ingegno. La "cagion facitrice" è infatti quell'"ingegno od intelletto altrui disposto ed atto le convenienze a conoscere, le similitudini e le conformità, che fra le cose si ritruovano, essendo che non ha cosa al mondo [...] che non abbia con una o con altra cosa, quantunque diversa,

⁸²⁷ Il richiamo agli *Analytica posteriora* è effettuato da ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 400

⁸²⁸ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 80

⁸²⁹ *Ibidem*

⁸³⁰ *Ivi*, p. 82

una o più convenienze e conformità”.⁸³¹ Le lodi che, subito dopo, Bargagli concede all’ingegno che “più conferenze tra esse, ovvero più parti conformi comprendersi sa ritruovare”,⁸³² indirizza la trattatistica delle imprese verso un’analisi che, qualche decennio più tardi, per mano di Tesauro, arriverà agli esiti più alti del concettismo e, da lì, alla rimodellazione dell’ingegno vichiano.

A queste cinque cause, l’Attonito aggiunge anche la causa strumentale, ossia il motto che, dapprima considerato fondamentale, rischiava di restare fuori dalla comprensione dell’essenza dell’impresa. Il motto non è l’anima di questa, come voleva il Giovio. Come la forma propria di un animale è l’anima, la forma essenziale dell’impresa è la similitudine: come però lo strumento con cui l’animale esprime gli affetti o le opinioni è la voce, così la via di esprimere le intenzioni e le somiglianze ritrovate dall’ingegno dell’autore è il motto.⁸³³

La sezione finale della prima parte del trattato di Bargagli, a questo punto, continua a riportare sotto il nodo metaforico tutte le altre questioni trattate dalla teoria delle imprese fino a quel momento, correggendo e aggiustando le varie definizioni degli altri autori verso una soluzione definitiva del problema delle imprese. Alcune imprese, come quella di Carlo V, vengono screditate, aprendo un dibattito sulle differenze fra imprese e rovesci di medaglia,⁸³⁴ cifre figurate e geroglifici.⁸³⁵ Negando infine il bacino del “caso” o della storia dai luoghi da cui ricavare le imprese, il trattato viene sigillato con l’esposizione, da parte di Ippolito, della definizione finale. L’impresa deve

consister nella comparazione o similitudine, che dalle qualità si trae e da gli usi delle cose, che con figura in Imprese si ripongono, da parole necessariamente accompagnate; per esprimere i più singolari concetti dell’animo nostro. Appresso ne fu fatto sapere la materia buona da cavar similitudini, non dover andarsi investigando se non per quelle due quasi reggitrici e adornatrici del mondo Natura ed Arte; senza valersi punto del mestier della Favola, né del Caso, né forse della Storia. Lasciandoci stare tutte quell’opere, che geroglifiche sono appellate, o che alcun significato ritengono per natura od uso proprio; ma per solo attribuitamento puro loro dall’uomo donato. Il qual uomo ancora, con sua figura non s’intende da voi ch’entrar possa alla Perfetta formazione d’essa Impresa, come uomo, né ordinario né strano o poetico. Ultimamente molto meno si stima da noi che ne’ bisogni nostri intorno a quella che si debba ricorrere per aiuto a’ Tempi già da’ popoli Pagani [...] o ad altre qualunque grandi fabbriche pur’anticamente in piè levate.⁸³⁶

Questa definizione è la base sulla quale si basano anche gli altri due libri di Bargagli, in cui si approfondiscono questioni meno inerenti alla teorica delle imprese e più legate invece alla possibilità di evitare gli errori comuni nell’atto della produzione delle stesse. Ad esempio, viene raccomandato di non forzare la similitudine tra cose eccessivamente lontane,⁸³⁷ né di prendere similitudine da

⁸³¹ *Ibidem*

⁸³² *Ibidem*

⁸³³ La chiamata in causa della funzione strumentale ricorda la funzione che gli epiteti avevano nella comprensione delle allegorie del Ripa nella sua *Iconologia*, pubblicata solo l’anno prima della edizione definitiva del trattato del Bargagli

⁸³⁴ In particolare, il testo apre una lunga parentesi sulla tradizione della “Ventura Befana” e, nello specifico, su quella del 1570 (questa tradizione è studiata approfonditamente da LAURA RICCÒ, *Gioco e Teatro*, cit., pp. 45-91)

⁸³⁵ Viene qui ripresa la nozione di “impresa geroglifica” del *Dialogo* di Girolamo (GIROLAMO BARGAGLI, *Dialogo de’ giuochi*, cit., p. 96)

⁸³⁶ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 116

⁸³⁷ *Ivi*, p. 122

comportamenti o azioni inconsuete di animali o oggetti (come il pipistrello che vola verso il sole con il motto AD INSUETA FEROR).⁸³⁸ Un punto importante, che rimanda al legame tra impresa e metafora e alla necessità del motto per evitare un'espressione enigmatica, è quello concernente l'impiego di metafore non eccessivamente oscure:

Le metafore in parole spiegate et in Imprese riposte non si mantengono, si come io stimo, in tutte le parti fra loro uguali. Nell'usare metafore in parlando o scrivendo; mostra che la natura della cosa, donde ella si prende, del tutto nota si supponga; qual si vede essere in quella più volte da noi citata nel chiamare Achille Leone; senza mettervi niuna altra giunta di parole. Che se la natura leonina forte e generosa qui sconosciuta fosse, non si potria per opera di lei in tal figura di parlare, far sapere altrui il concetto che manifestar si vuole dell'egregio valore di quel gran semideo. Ma nell'altro modo se le parole del Motto saranno quali giustamente all'impresa si convengono, la natura discoprono e la qualità delle sue figure in tal maniera; che essendo l'una e l'altre perse oscure, e chiuse; vengon chiarite quivi ed aperte per virtù delle voci scrissevi appresso; si come io già diceva.⁸³⁹

L'Attonito, per evitare di portare l'impresa verso significati troppo lontani e complicati, afferma che il senso comune della figura dell'impresa dovrà essere privilegiato per facilitarne la comprensione. La lunga serie di imprese delle accademie porta verso la conclusione il secondo libro, che analizza anche la questione della *brevitas* del motto, la lingua dello stesso e presenta, infine la definizione conclusiva. Essa si distanzia da quella fornita in precedenza per l'aggiunta del carattere futuro del concetto espresso dall'impresa ("espressione di singular concetto d'animo [...] intorno a quello ch'impresiamo a dover fare").⁸⁴⁰ Il terzo libro, che si presenta come una rassegna delle imprese meglio riuscite conosciute dall'Attonito, è sviluppato sull'analisi e la valutazione delle stesse da parte degli interlocutori secondo un protocollo che prevede il riconoscimento dell'intenzione dell'autore, della somiglianza con la figura, e delle qualità di questa. Come nota Arbizzoni, questo libro troverà un'espansione dei due trattati a nome di Simone Biralli del 1600 e del 1610, l'ultima fatica impresistica del Bargagli prima della morte avvenuta nel 1612.

La ricezione dell'opera del Bargagli, in particolare della seconda stampa del 1594, pone il senese al centro dell'attenzione teorica dei trattatisti successivi. Non solo, come si è notato in Capaccio, le teorie dell'impresa come espressione di concetto avevano fatto del senese il polo di riferimento in materia, ma anche il concetto di impresa come metafora avrà un ruolo fondamentale nel pensiero vichiano e, prima ancora, tesauriano. Tuttavia, l'unificazione sotto il concetto di metafora della lunga e complessa stratificazione logica e retorica che, da Ammirato in poi, aveva suggerito un legame tra impresa e poesia, resta uno dei luoghi più controversi nello snodo tra Cinquecento e Seicento. Un trattato, sotto qualche punti di vista straordinario, di Ercole Tasso,

⁸³⁸ Ivi, p. 123

⁸³⁹ Ivi, p. 144

⁸⁴⁰ Ivi, p. 311

coetaneo del Bargagli,⁸⁴¹ è molto eloquente sotto questo punto di vista. L'opera del cugino di Torquato, *Della realtà e della perfezione delle imprese*,⁸⁴² pubblicato da Comin Ventura a Bergamo nel 1612 è la maggiore opera teorica del Tasso, che aveva già affrontato il tema da un altro punto di vista. Nel 1593 aveva infatti pubblicato un curioso canzoniere ispirato alla *Délie* di Maurice Sceve, intitolato *La Virginia ovvero della Dea de' nostri tempi*.⁸⁴³ L'opera è un itinerario erotico e conoscitivo che mescola dei sonetti a ventiquattro imprese dedicate all'amata Virginia, strutturata su un'ambivalenza che presenterà sulla pagina destra "sempre una poesia, mentre sulla sinistra avrà o un'impresa o un 'mistero', che seguendo i precetti della cabala ebraica in vari modi esaminerà le lettere del nome di Virginia".⁸⁴⁴ Alla fine del percorso, la combustione (alchemica) delle proprie scorie terrene e l'esalazione verso una dimensione spirituale. Questa combustione è simboleggiata dall'impresa di Ercole in fiamme con il motto EXTO CORRUET YPSUM.

Molto diverso da quest'opera, il testo del 1612 si presenta come un vero e proprio *repulisti* della trattatistica precedente, in cui, con acribia ben superiore al Bargagli, il Tasso smembra⁸⁴⁵ le particelle dei trattatisti che hanno parlato delle imprese (dal Giovio al bergamasco Don Alberto Bernardetti, che aveva pubblicato un trattato nel 1603 a Bergamo) per commentarle, accettando o rifiutando, motivatamente, le opinioni contrarie alla sua. La via percorsa è quella, per ammissione dello stesso autore, della "destruzione delle costoro oppenioni".⁸⁴⁶ Probabilmente, il trattato del Tasso è il più alto esempio della concezione teorica che le imprese avevano raggiunto nel corso degli anni. Oltre ai repertori di imprese, come quelli del Biralli-Bargagli o del Ruscelli, a inizio Seicento esistevano anche repertori "bibliografici ragionati" come quello del Tasso, dimostrando la necessità di avere un prontuario impresistico in versione diffusa.⁸⁴⁷

La prima sezione dell'opera, come di consueto, presenta le basi teoretiche che, rispetto a quella del Bargagli, si rivelano sicuramente più tradizionali e più legate ai fondamenti non solo aristotelici, ma anche ciceroniani, della retorica. Le imprese, infatti, vengono pensate come utilizzabili soltanto da nobili, da vescovi o da cardinali, da re o da condottieri di eserciti, e non da accademici, soprattutto se questi le utilizzano per dei giochi di società. L'impresa è ancora intesa come "muta Poesia, o Filosofia

⁸⁴¹ MASSIMO CASTELLOZZI, *Ercole Tasso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975, volume 95, 2019, pp. 132-134

⁸⁴² ERCOLE TASSO, *Realtà e perfezione delle Imprese*, in Bergamo, appresso Comin Ventura, 1614

⁸⁴³ IDEM, *La Virginia overo Della dea de' nostri tempi*, in Bergamo, appresso Comin Ventura, 1593. Si veda, per un contributo critico, ALESSANDRO BENASSI, *Tanto di senso copioso, e abbondante. Note sulla Virginia di Ercole Tasso*, in *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, cit., pp. 421-450

⁸⁴⁴ ARMANDO MAGGI, *Identità e impresa rinascimentale*, cit., p. 50

⁸⁴⁵ Sembra utile ricordare, per il parallelo con l'anatomia e la trattatistica barocca, il volume di LOUIS VAN DELFT, *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, a cura di Carmelina Imbroscio, il Mulino, Bologna, 2005

⁸⁴⁶ ERCOLE TASSO, *Realtà e perfezione delle Imprese*, cit., p. 3

⁸⁴⁷ D'altronde, l'operazione del Capaccio era stata dettata dagli stessi scopi anche se in un contesto diverso

Cavalleresca”,⁸⁴⁸ proponendo una visione poco mutata dagli anni Sessanta del secolo precedente. Il Tasso (come poi il Tesauro) inserisce l’impresa all’interno del concetto di Simbolo. Questo, preso come genere, ha il valore di: parole senza figure; caratteri senza figure; colori con lettere, con o senza parole in vesti o stendardi; colori negli scudi con o senza immagini; figure senza parole o lettere, ma con o senza gesti. Inteso come specie, invece, il simbolo è preso nell’accezione di figura senza necessità di parole o colori, ovvero come un emblema (o un rovescio di medaglia, una cifra figurata, un’insegna) o come un’impresa. La trattazione, come si evince facilmente, ripercorre con qualche variazione le liste ruscelliane ormai codificate.

Il momento della definizione è enunciato come la presentazione delle quiddità dell’impresa, la quale viene definita a partire dall’esposizione delle caratteristiche principali della stessa:

Impresa è Simbolo costante necessariamente di Figura naturale (toltane l’humana semplicemente considerata) ovvero artificiale naturalmente prese, et di Parole proprie, o semplicemente translate; dalle quali Figura et Parole tra se disgiunte, nulla inferiscasi, ma insieme combinate, esprimasi non proprietà alcuna d’essa Figura, ma bene alcun nostro instante affetto, o attione, o proponimento.⁸⁴⁹

L’interesse di questa definizione, piuttosto classica e tradizionale, risiede nel sintagma “alcun nostro instante affetto”, che il Tasso descrive, nell’esplicazione puntuale che dona per ogni particella facente parte la quiddità impresistica, come “sfogo di vehemente passione.”⁸⁵⁰ Non solo, pertanto, i concetti nobili o eroici sono presenti nelle imprese, ma anche le passioni umane che, sembra, esorbitino dal solo amore e come la *Virginia* dello stesso autore conferma. Undici perfezioni (ricalcate sul modello ruscelliano) vengono indicate da Tasso per concepire la perfetta impresa. In seguito, e a conclusione della prima parte del trattato, l’autore ribadisce la necessità di partire dai luoghi topici del simile, del contrario, del più e del meno, dell’informazione, dell’allusione,⁸⁵¹ fornendo per ogni *locus* un vasto numero di esempi.

Questo aspetto finale è particolarmente importante per la comprensione delle critiche mosse a Bargagli (che, nel trattato, non viene considerato l’equivalente del Biralli). Le accuse del Tasso al senese sono plurime e vertono, nell’analisi minuziosa che egli compie sull’opera del 1578 (citata dalla seconda ristampa del 1589), sull’equiparazione di impresa e ritratto dell’animo del personaggio. Per Tasso, il compito di rendere lode o biasimo tramite il ritratto non è compito delle imprese, quanto delle “pasquinate, per non dir libelli famosi, o invettive, o satire”.⁸⁵² Ancora più controversa è la definizione bargagliana della similitudine come anima dell’impresa. La reazione del Tasso è plateale,

⁸⁴⁸ Ivi, p. 3

⁸⁴⁹ Ivi, p. 24

⁸⁵⁰ Ivi, p. 28

⁸⁵¹ Ivi, p. 34

⁸⁵² Ivi, p. 228

e mira a ribadire la necessità dei *loci topici* per la comprensione delle imprese e l'opposizione totale allo sviluppo teorico apportato dal Bargagli:

Adunque dove non è similitudine non è Impresa? Questo è falso, perché di bellissime se ne formano dal Contrario, dal Diverso, e dall'Allusione, si come mi persuado d'haver fatto conoscere; adunque non a forza intraviene la comparatione nell'Imprese; adunque non è essa l'anima, e la vita loro; ma sarà il concorso delle Figure e de' Motti alla prodottione del concetto in modo che se separati nulla inferiscano, si come di già ho premesso.⁸⁵³

In un paragrafo successivo, il Tasso criticherà al Bargagli la sua concezione di impresa per via della confusione che si verrebbe a creare tra impresa ed emblema, insegna e stendardo, mentre in un altro luogo si esprimerà fortemente contro l'utilizzo del termine "espressione" e non "significazione" nella definizione bargagliana. Come affermato nell'indice, infine, le incongruenze che il Tasso ha trovato nell'opera del senese sono condensabili nella rubrica "Bargagli non accorda la pratica con l'arte."⁸⁵⁴

Le critiche del bergamasco sono enunciate da un punto di vista e di evoluzione della teoria impresistica che, storicamente, verrà considerato non avanzato come quello del Bargagli. L'ideazione del *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro, l'utilizzo delle imprese in feste di corte o in contesti tutt'altro che relegati alla dichiarazione segreta degli intenti e, infine, l'accentuazione sulla categoria dell'ingegno faranno infatti penetrare nel Seicento il trattato del Bargagli ben più di quanto le prime critiche mosse dal Tasso possano far intuire.

Contemporaneamente a questo fattore, è da segnalare come il cambiamento di statuto dell'impresa da similitudine a metafora segua il corso dello spostamento epistemologico ed estetico che, fra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, è indagabile grazie alla trattatistica dedicata al "concetto poetico". Le riflessioni tassiane (Tasso è, ovviamente, una delle personalità maggiori, insieme a Marino, dell'acuirsi della teorizzazione concettistica) sull'impresa e sulla poesia come essenziali mediazione delle immagini concettuali, oltre che a quelle del Capaccio, rappresentano solo l'inizio di una sempre maggiore vicinanza tra concettismo ed impresistica. Prima, pertanto, di analizzare quella che, secondo gli studiosi, è la maggiore espressione del concettismo barocco europeo,⁸⁵⁵ ossia l'opera tesauriana del *Cannocchiale Aristotelico*, sembra essere necessario – soprattutto in ottica vichiana – procedere ad un breve *excursus*⁸⁵⁶ sul dibattito sul concettismo e sugli elementi che rendono questo

⁸⁵³ Ivi, p. 235

⁸⁵⁴ GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 106

⁸⁵⁵ MARIA LUISA DOGLIO, *Emanuele Tesauro e la parola che crea*, in EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Savigliano (CN), Editrice artistica piemontese, 2000, p. 11

⁸⁵⁶ Si escludono, nella presente trattazione focalizzata sull'aspetto impresistico e vichiano del concettismo, le figure – pur fondamentali – di Antonio Persio (autore del *Trattato intorno allo ngegno dell'uomo*, Venezia, Manuzio, 1576), di Giulio Cortese (*Avvertimenti del poetare*, in IDEM, *Rime e prose*, in Napoli, appresso Giosepe Cacchi, 1592), di Antonio Possevino (*Coltura degli ingegni*, in Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1598), di Sforza Pallavicino (in particolare, oltre alle *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo* del 1646, il dialogo *Del Bene*) oltre che all'opera di Baltasar Gracián (*Oracolo manual* e il fondamentale *Argudeza y el arte del ingenio*). Si rimanda agli studi più approfonditi su

momento della cultura europea così importante, ovvero l'ingegno e l'acutezza. Come nota, giustamente, Mercedes Blanco,⁸⁵⁷ se per gli uomini barocchi il "concetto" può essere utilizzato come sinonimo dell'acutezza e dell'ingegno, alla fine del sedicesimo secolo la situazione non era delineata con altrettanta chiarezza. Il legame tra locuzione e logica, tra pensiero ed espressione (così centrale nella teoria delle imprese post-bargagliana) si stabilizza soltanto intorno alle ricerche tesauriane ed è fondamentale, pertanto, seguire lo spostamento del concetto, dell'acutezza e della categoria retorica dell'*acutum* in alcune figure fondamentali del dibattito, in particolare in due trattatisti seminali. Il primo è Camillo Pellegrino, autore del dialogo *Il Carrafa*,⁸⁵⁸ ma qui indagato per il suo testo, rimasto inedito fino a fine dell'Ottocento⁸⁵⁹ e testimone di un'estrema vivacità del dibattito poetico e retorico nella Napoli di fine Cinquecento, intitolato icasticamente *Del concetto poetico*.

Scritto probabilmente intorno al 1598, in concomitanza con un soggiorno a Capua, patria del Pellegrino, di Giovan Battista Marino e del suo mecenate, il principe di Conca, il dialogo è un eloquentissimo esempio del cambiamento in corso dall'estetica rinascimentale a quella più compiutamente barocca. "En exposant une continuité inattendue entre les fondements aristotéliens des théories du Tasse et le nouveau conceptisme dont le jeune Marino était déjà reconnu comme un des principaux représentants",⁸⁶⁰ il dialogo del capuano mette in scena il contrasto tra una posizione di retroguardia (impersonata, nella finzione letteraria, dal Principe di Conca) e una, invece, avvallante la moderna produzione poetica, in particolar modo quella del Marino. Quest'ultima fazione è rappresentata dalla singolare coalizione tra discipline che erano state a lungo contrapposte,⁸⁶¹ ossia la poesia (impersonata dal Marino), la retorica (il Pellegrino si riconosce questo ruolo nel dialogo) e la filosofia (Pompeo Garigliano, noto accademico capuano di cultura classica). Questa contrapposizione tra il Principe e il filosofo, il retore e il poeta richiama, a distanza e in anticipo, quella che sarà di Ercole Tasso nei confronti del Bargagli.

L'occasione del dialogo è, infatti, la dissertazione delle qualità poetiche di un rimate meridionale, Sertorio Pepi, ammirato dal Principe per la sua locuzione e per il suo stile classico. Sia il Pellegrino che il Marino, però, non accordano al Pepi lo stesso valore poetico: se lo stile è infatti ineccepibile,

queste figure, sulla loro formazione e relazioni, di MERCEDES BLANCO, *La Rhétorique de la Pointe. Baltasar Gracian et le Conceptisme en Europe*, Paris, Garnier, 2007

⁸⁵⁷ EADEM, *Du « concetto » à la pointe*, in *Figure à l'italienne*, a cura di Daniel Boillet e Alain Godard, Paris, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 2009, p. 275

⁸⁵⁸ A quest'opera si deve la storica apertura dell'annosa polemica tra i sostenitori del poema del Tasso e quelli del poema dell'Ariosto. Per informazioni in merito si rimanda a BERNARD WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, vol. 3, 1973, pp. 307-345, che contiene il testo del dialogo.

⁸⁵⁹ L'edizione, basata sul codice XIV.D.2, cc. 64-89 della Biblioteca Nazionale di Napoli, è presente nel volume miscelaneo di ANGELO MARIA BORZELLI, *Il cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Napoli, Priore, 1898, pp. 327-359

⁸⁶⁰ FRANÇOISE GRAZIANI, *Variété du conceptisme*, cit., p. 43

⁸⁶¹ Ivi, p. 44

mancono infatti i concetti a rendere solido il dettato poetico del rimatore. Le parole di difesa del Principe, che contemporaneamente rimarca il carattere concettoso della poesia di Marino, sono molto eloquenti sull'importanza concessa al concetto nella valutazione della poesia contemporanea:

Vedete dunque che il Bembo nella fabrica dell'ottimo componimento non che ponga il concetto per parte necessaria, ma non ne fa pur parola; e perciò io ho detto più volte al Marini che egli è troppo vago d'empire le sue rime de' concetti, che assai meglio farebbe s'attendesse alla locuzione ed allo stile per lo qual solamente il Petrarca, il Bembo ed il Casa han conseguito supremo grado di loda e di fama, e medesimamente il Pepi, il quale ha imitato costoro nella locuzione e nello stile. Per questo solamente le sue rime passeranno ai secoli futuri.⁸⁶²

Ad un principio imitativo e formale, secondo cui lo stile e la locuzione fanno da garante alla buona riuscita del poema, il Pellegrino, il Marini e il Garigliano iniziano a contrapporre il concetto poetico, ossia un principio "*génétique*, indissociable de l'articulation entre pensée et forme poétique, sans pour autant se confondre avec lui".⁸⁶³ La prima affermazione a riguardo è proprio del capuano, che afferma e sostiene che "il Signor Principe voglia scherzare, che non può essere che la vivezza del suo ingegno non intenda, e sappia molto bene che i concetti sono necessarij in ogni poetica compositione. Anzi, che gli è impossibile ritrovarsi non sol poesia, ma opera o scrittura di qualsivoglia scienza od arte, la quale che in tutto il composto, ma anche in ogni periodo, non abbia concetti".⁸⁶⁴ Alle riflessioni in senso opposto del Principe interviene allora il Garigliano, che tenta una definizione del concetto *modo philosophico* e distinguendo tra il concetto come atto dell'intelletto (concetto formato) e il concetto come oggetto di questo atto intellettuale (concetto obiettivo). Il filosofo definisce il primo "pensamento formato dallo intelletto, imagine e somiglianza di cosa reale, intesa da quello",⁸⁶⁵ per poi esplicitare tramite il paragone con il concepimento il funzionamento dell'intelletto:

Così appunto nella generazione del concetto nello intelletto nostro l'obiettivo intellegibile, che è la cosa reale, come a dir l'uomo, è a guisa di padre, l'anima a guisa di Madre; e perché l'uomo essendo materiale non può accoppiarsi con l'anima ch'è spirituale, le somministra la specie intellegibile, ch'è a sua somiglianza invece di seme, dalla quale l'anima diventa gravida, partorisce il concetto, ch'è un pensiero o vero una cognizione dell'oggetto, più efficacemente rappresentante la natura di quello. Dico il concetto essere somiglianza o imagine dell'oggetto reale [...]; quindi è che l'intelletto specchiandosi in tale specie discorre intorno dell'uomo producendo il concetto, che l'uomo sia animal ragionevole mortale, il qual concetto rappresentando efficacemente, vien detto imagine espressa, o vero somiglianza dell'oggetto.⁸⁶⁶

Secondo il paragone naturalistico, l'oggetto dell'intellezione agisce da causa efficiente, l'anima intellettuale da causa materiale mentre, come causa strumentale della causa efficiente (che, in termini naturalistici, Garigliano esplicita come il "seme"), è la specie intellegibile. Il concetto, frutto di quest'interazione tra oggetto, specie e anima intellegibile, viene pertanto ad essere il figlio di questa

⁸⁶² CAMILLO PELLEGRINO, *Del concetto poetico*, a cura di Bernardo de Luca, Roma, Salerno, 2019, p. 37

⁸⁶³ FRANÇOISE GRAZIANI, *Variété du conceptisme*, cit., p. 44

⁸⁶⁴ CAMILLO PELLEGRINO, *Del concetto poetico*, cit., p. 37-38

⁸⁶⁵ Ivi, p. 40

⁸⁶⁶ Ivi, pp. 40-41

unione, ossia la somiglianza e l'immagine che permette di riconoscere le qualità precipue dell'oggetto. Il concetto, inteso come prodotto dell'atto autoriflettentesi dell'intelletto, viene pertanto ad essere inteso come la comprensione per somiglianza di un oggetto esterno, come il risultato di una comparazione e di una riflessione su di essa. Il ragionamento approssima i toni neoplatonici capacciani,⁸⁶⁷ senza però indurre a una riflessione esorbitante dalla modalità aristotelica del ragionamento. In conclusione, riportando la discussione verso il punto nodale del dialogo, il concetto poetico viene riconosciuto da Garigliano essere "un pensiero dell'intelletto, imagine o somiglianza di cose vere o di cose simili al vero, formato dalla fantasia".⁸⁶⁸ La specificazione finale, di matrice peripatetica e tassiana, distingue il concetto universale da quello poetico.

In questi passaggi, molto importanti come testimonianza del ragionamento culturale sul fenomeno del concetto, è già possibile rintracciare qualche legame con la teoria delle imprese, se non altro per la componente dell'immagine intellettuale, della somiglianza e della comparazione tra oggetto reale e concetto mentale. L'impresa, espressione del concetto, è infatti una riproduzione dell'atto formante il concetto stesso, in cui l'oggetto esterno (il portatore) viene a unirsi, tramite la somiglianza specifica, alla comparazione impresistica e formando un'immagine precisa e più rappresentativa della propria persona, ossia l'impresa. Il trattato del Pellegrino non propone questo particolare percorso del concetto, ma la trattatistica analizzata sembra sostenere questo processo. Anche le riflessioni successive del Principe, del Pellegrino e del Garigliano, apportano ulteriori prove a favore di questa ipotesi.

Dopo aver trattato della differenza tra i concetti e le categorie degli idoli fantastici ed icastici impiegate da Iacopo Mazzoni nella sua *Difesa di Dante*,⁸⁶⁹ il Principe, reticentemente, propone una definizione di concetto universale che, come visto nella teoria delle imprese, apre il campo alla comparazione tra il genere poetico e le altre arti:

né pure la mia dimanda fu per sapere che cosa sia il concetto che si forma nella mente e fantasia d'un Poeta, d'un Pittore o d'uno Scultore nel voler comporre l'uno un sonetto e gli altri nel voler dipingere e scolpire una statua ed una figura, che so molto bene che ciascuno artefice innanzi ad ogni altra cosa ha nella mente un'idea o un modello dell'opera ch'egli intende di fare, il quale si dimanda concetto, onde il Petrarca disse: "quando giunse a Simon l'alto Concetto, / ch'a mio nome gli pose in man lo stile".⁸⁷⁰

Il paragone – classico – tra poesia, pittura e scultura, visto alla luce del concetto e della teoria delle imprese, prende in questo passaggio una direzione inedita, in quanto esplica la possibilità di concepire

⁸⁶⁷ Sulla relazione tra concettismo e platonismo, si vedano le osservazioni a riguardo di MERCEDES BLANCO, *Du «conceito» à la pointe*, cit., pp. 285-287

⁸⁶⁸ CAMILLO PELLEGRINO, *Del conceito poetico*, cit., p. 41

⁸⁶⁹ Pellegrino rimanda a JACOPO MAZZONI, *Della difesa della Comedia di Dante distinta in sette libri*, in Cesena, appresso Bartolomeo Raveri, 1587 (nell'edizione moderna le pagine discusse da Pellegrino e riportate da Pacini sono IDEM, *Della difesa della "Commedia" di Dante*, a cura di Claudio Mareschini e Luigia Businarola, Cesena, Società di studi Romagnoli, 2017, pp. 177 e segg.)

⁸⁷⁰ CAMILLO PELLEGRINO, *Del conceito poetico*, cit., p. 45

come appartenenti allo stesso campo e alla stessa specie molteplici espressioni artistiche differenti. Il concetto funge da matrice poetica delle varie arti, e si mostra come la condizione di possibilità di una realizzabile – le imprese lo avevano mostrato già dal trattato di Ammirato – reversibilità tra poesia e altre arti. Questo fatto è esplicito nella comune base concettuale alla base dell’oratoria e della retorica riconosciuta dal Garigliano poco dopo, in opposizione alla teoria del Principe che voleva invece una separazione tra concetto retorico e concetto poetico: “Questo, Signor Principe, poco importa, perché se i versi non hanno il numero e l’armonia da’ concetti, ne hanno lo spirito e la vita, come forse diremmo a miglior occasione”.⁸⁷¹ Il Marino, a supporto delle affermazioni del filosofo, cita un passo dai *Discorsi dell’arte poetica* di Tasso, in cui la teoria del Garigliano, che oltre ad equiparare i concetti poetici a quelli artistici, proponeva la somiglianza dei concetti poetici dei lirici a quelli degli epici e dei tragici, trova evidenti conferme: “Se volemo trovar parte alcuna del lirico che risponda per proporzione alla favola degli epici e dei tragici, niun’altra potremo dire che sia se non i concetti, perché sì come gli affetti ed i costumi s’appoggiano su la favola, così nel lirico si appoggia sui concetti”.⁸⁷² Il Garigliano, a conclusione della prima parte del dialogo, insiste ancora sulla necessità del concetto con le parole del Tasso, utilizzando una formula e una metafora di chiara risonanza con quelle dei trattati impresistici: “il concetto, come dice il Tasso, [è] forma che, a guisa d’anima vivifica la materia o subietto di esso componimento”.⁸⁷³

Prima di cedere la parola al Marino, il quale mostrerà al Principe la necessità dei concetti tramite una comparazione tra quattro sonetti, uno del Petrarca, uno del Bembo, uno del Della Casa e uno, infine, del Pepi, il Garigliano sottolinea un aspetto che, unito alla riflessione sul concetto, fa da volano alla stagione barocca delle imprese (ma non soltanto), ossia l’ingegno. Facendo seguito a una dichiarazione del Principe che, affermando la maggior poeticità di Ovidio nei confronti di Ennio, marca l’aspetto non concettistico, quanto stilistico (“io per me non so poeta il quale venghi lodato per aver buona locuzione ed in un tempo biasimato per non aver concetti”),⁸⁷⁴ il filosofo distingue nettamente il piano dell’arte da quello delle capacità ingegnose del poeta, creando una demarcazione tra aspetto tecnico-formale della poesia e dell’arte in generale e l’aspetto più propriamente mentale e intellettuale della stessa. Le sue parole a riguardo sono importanti, e condensano la prima evidente connessione tra aspetto *inventivo* della retorica e ingegno:⁸⁷⁵

⁸⁷¹ Ivi, p. 47

⁸⁷² Ivi, p. 49. È utile citare un passo del Tasso dei *Discorsi sull’arte poetica*: “Che lo stile non nasca dal concetto ma dalle voci affermò Dante. Tasso s’opponne: i concetti sono il fine e per conseguenza la forma delle parole e delle voci. La voce dipende dal concetto, non il viceversa. [...] Le imagini devono essere simili a la cosa imaginata ed imitata: ma le parole sono imagini ed imitatrici dei concetti, come dice Aristotele” (TORQUATO TASSO, *Prose*, cit., pp. 403-404)

⁸⁷³ CAMILLO PELLEGRINO, *Del concetto poetico*, cit., p. 50

⁸⁷⁴ Ivi, p. 52

⁸⁷⁵ Su questo aspetto, fondamentale per quella che nel trattato del Pellegrino verrà definita come la naturalezza dell’ingegno, è utile il rimando a ROLAND BARTHES, *L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, «Communications», 16, 1970,

Io vi concedo che nella invenzione de' concetti abbia più parte l'ingegno che l'arte che nel formar la locuzione vi si duri più fatica, adoprando tutta l'arte del ben dire, non ne segue però che sia di più pregio la locuzione che la sentenza, perché l'ingegno è della natura e per buon naturale il prese Ovidio ragionando di Ennio [...]. E se l'E.V. dice non saper poeta alcuno il quale ad un tempo venga lodato per la locuzione e biasimato per li concetti, ciò adviene perché in uno scrittore si ritrova alle volte buoni concetti e mala locuzione, ma è impossibile ritrovarsi buona locuzione senza buoni concetti [...]. Si può dunque vedere che essendo i concetti dallo ingegno ciò è dalla natura e la locuzione dall'arte, che quanto l'arte cede alla natura, tanto la locuzione cede a' concetti.⁸⁷⁶

La focalizzazione sull'ingegno, evidente prova del cambiamento di paradigma estetico a questa altezza cronologica (altezza che, riguardo alla teoria delle imprese e guardando al contesto senese in cui Bargagli veniva a pubblicare negli stessi anni la stampa definitiva del *Delle Imprese*, può essere sensibilmente riportata indietro ad almeno un paio di decenni) è un corollario cardine del concettismo. Il secondo autore che si premette in questa sede alla descrizione della teoria impresistica tesauriana è infatti uno dei massimi esempi a livello europeo della conciliazione tra riflessione sull'ingegno e sul concetto, ossia Matteo Peregrini. L'intellettuale emiliano, uomo di lettere e cortigiano al seguito di Antonio Barberini,⁸⁷⁷ pubblica nel 1639 un trattatello sull'interpretazione teorica e critica del concettismo, il *Delle acutezze*, nonché, nel 1650, il più imponente e sistematico *I fonti dell'ingegno*. Entrambe le opere hanno vasta fortuna, e accentuano aspetti diversi della riflessione sull'ingegno e sulla peculiare vicinanza, nella riflessione barocca, tra logica, poetica e retorica.

La prima, considerata dal Vico nelle sue *Institutiones oratoriae* un "aureus libellus"⁸⁷⁸ nonché – prova ancora maggiore e definitiva dell'importanza dell'opera – testo considerato la fonte principale ("al limite del plagio")⁸⁷⁹ del *De agudeza y arte del ingenio* del Gracian,⁸⁸⁰ è un volumetto di carattere teorico che esplica la maniera di concepire e comporre acutezze in maniera ineccepibile, andando a contrastare la moda della "nobile buffoneria"⁸⁸¹ di inserire concetti ed acutezze in prosa come in poesia. Il fine sanatorio, al limite del censorio, è infatti bene esplicito in apertura del primo dei tredici capitoli che compongono il trattato: "Tra le corruttele che a contaminare la facondia prosaica

p. 198: "L'*inventio* renvoie moins à une invention (des arguments) qu'à une découverte: tout existe déjà, il faut seulement le retrouver : c'est une notion plus « extractive » que « créative ». Ceci est corroboré par la désignation d'un « lieu » (la Topique), d'où l'on peut extraire les arguments et d'où il faut les ramener : L'*inventio* est un cheminement (*via argumentorum*). Cette idée de l'*inventio* implique deux sentiments : d'une part une confiance très sûre dans le pouvoir d'une méthode, d'une voie : si l'on jette le filet des formes argumentatives sur le matériau avec une bonne technique, on est assuré de ramener le contenu d'un excellent discours ; d'autre part, la conviction que le spontané, l'améthodique ne ramène rien : au pouvoir de la parole finale correspond un néant de la parole originelle ; l'homme ne peut parler sans être accouché de sa parole, et pour cet accouchement il y a une *techné* particulière, l'*inventio*"

⁸⁷⁶ CAMILLO PELLEGRINO, *Del concetto poetico*, cit., pp. 52-53

⁸⁷⁷ Nato nel 1595 sull'Appennino emiliano, laurea in giurisprudenza a Bologna, lettore di logica a Bologna grazie all'influsso del cardinal Barberini e cortigiano presso la corte itinerante del cardinale fino al 1637; a Genova fino al 1649

⁸⁷⁸ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, cit., p. 285

⁸⁷⁹ ERMINIA ARDISSINO, *Nota biografica*, in MATTEO PEREGRINI, *Delle acutezze*, a cura di Erminia Ardisino, Torino, Res, 1997, p. 165. L'edizione, da cui si cita, ripubblica l'originale MATTEO PEREGRINI, *Delle acutezze*, in Genova, per Giovanni Maria Ferroni, Nicolò Pesagni e Pier Francesco Barbieri, 1639

⁸⁸⁰ La dimostrazione del plagio è in BENEDETTO CROCE, *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910, p. 409

⁸⁸¹ MATTEO PEREGRINI, *Delle acutezze*, cit., p. 8

novellamente serpeggiano, l'indiscreta affettazione delle acutezze, concetti, o spiriti sopra tutte l'altre peravventura si avanza. Questo è un genere d'abbellimento, più di tutti quanti se n'abbia l'arte, lusinghiero e solleticante e però molto possente a traer l'animi d'esso invaghiti a grandissimi travisamenti".⁸⁸² Contro questa affettazione e contro la mancata comprensione della natura dell'acutezza, il Peregrini decide di partire dall'esame della natura della stessa. Il letterato individua cinque caratteristiche. Essa non consiste "in un ragionamento, ma in un detto", ossia l'acutezza viene definita tale sul piano retorico e poetico, e non consiste pertanto in un sillogismo. Il detto che sarà informato dall'acutezza, anima dello stesso (si noti l'ormai consueto paragone del concetto arguto come anima del corpo del detto), sarà bello e dilettevole. La terza caratteristica pone l'acutezza nel campo della facondia, dove le differenze del più e del meno si stendono ampiamente; in questa differenza, il mediocre non fa parte delle acutezze (quarta caratteristica). La quinta caratteristica ritorna sulla natura elocutiva ed artificiosa dell'acutezza. Dopo l'analisi di questi elementi Peregrini riporta l'acutezza sotto il campo del traslato e dell'*enargeia* aristotelica, ossia dei motti grazie al quale "l'ascoltante facilmente e subito impari molto".⁸⁸³ In questo accostamento è avvisabile la doppia funzione dell'acutezza, ossia il guadagno gnoseologico e la facilità mnemonica e didattica della sua forma. Tutte queste caratteristiche, che gravitano intorno al concetto di metafora (come sarà esplicitato in Tesauro) sono facilmente accostabili anche all'impresa. Il capitolo si chiude con una diade concettuale importantissima per le analisi del Vico, ossia l'accostamento di "ingegno" e "fantasia". In questo passaggio Pellegrini insiste sulla novità della sua trattazione, la quale ha il merito di trovare, per la prima volta, la necessaria e mai raggiunta maturità espressiva in grado di nominare ed esplicitare il tema dell'acutezza:

Per tutto questo è ben forza confessare che la proposta materia sia malagevole da distintamente intendersi. Sta tutta nell'opera dell'ingegno e fantasia, cosa molto lubrica e cangiante, e però difficilissima da esser afferrata e da figgervi l'occhio dell'attenzione per entro. Per questo in tutti gl'idiomi fu difficile darle nome proprio, onde con voci generali, diverse e confuse, appresso gli autori ed anco nell'uso comunale moderno, viene più tosto da lungi accennata che veramente nominata.⁸⁸⁴

Il secondo capitolo si sofferma sull'esposizione e sulla scelta delle cinque modalità possibili di detti ragguardevoli o plausibili. Nella definizione del "plausibile" tornano le caratteristiche

⁸⁸² Ivi, p. 13. È da notare che l'intento polemico contro le acutezze di Peregrini non comporti un rifiuto *in toto* delle stesse, anzi. La paradossalità del libro del felsineo, che sembra non tanto denigrare le acutezze quanto fornire gli strumenti teorici per una loro rivalutazione, è bene espressa dalla chiarezza del suo testo. Con le parole di Mercedes Blanco: "Le soin scrupuleux dont fait preuve Peregrini dans la description des techniques de la pointe semble s'accorder assez mal à cet esprit de croisade" (MERCEDES BLANCO, *La Rhétorique de la pointe*, cit., p. 229). Questo fatto è commentato da Erminia Ardissino, che riconosce le oscillazioni peregriniane tra rifiuto e accettazione delle acutezze come prova "non solo dell'incertezza del Peregrini, ma anche dell'incerto stato della retorica alla sua epoca, relegata spesso a questioni di forma ornata perché scissa nelle sue parti costitutive tra *inventio* ed *elocutio*" (ERMINIA ARDISSINO, *Diletto e conoscenza nelle «Acutezze» di Matteo Peregrini*, in *Figure à l'italienne*, cit., p. 298)

⁸⁸³ MATTEO PEREGRINI, *Delle acutezze*, cit., p. 16

⁸⁸⁴ Ivi, p. 23

mnemotecniche e gnoseologiche appena ritrovate tramite il *bias* aristotelico: “Plausibile è qualunque detto abbia forza particolare da molto notabilmente insegnare, o muovere, o dilettere, perciò che questi sono i tre effetti che l’orazione può negli animi partorire, sì come concordemente da tutti i rettori viene insegnato”.⁸⁸⁵ Il terzo capitolo, che dichiara “più distintamente in che cosa consista l’essenza dell’acutezza” inaugura il concetto, anch’esso estremamente importante per la teoria linguistico-semiotica di Vico, del “legamento”. L’acutezza viene definita infatti da Peregrini come l’unione tra le parole e gli oggetti significanti, la connessione che permette di legare la “pura materia” delle parole, degli oggetti o delle cose apparentemente considerate: “l’acutezza si regge necessariamente dal legamento”. Poco più avanti, la nozione è ulteriormente esplicitata: “Il legamento artificioso di parole con parole consiste nella loro vicendevole collocazione”.⁸⁸⁶ Al di là dell’aspetto formale e tecnico del trattato, è importante sottolineare la concezione mediana che l’acutezza, così come il concetto, implicano: entrambi sono definiti come la possibilità di legare due oggetti (sia le parole che i loro referenti) in una relazione che, in quel momento, non era ancora stata trovata. Il concetto, così come l’acutezza, implicano l’accostamento tra due elementi diversi e non comunicanti, e la loro azione comporta, oltre al diletto, anche un aumento di conoscenza:

Il legamento artificioso delle parole con le cose accade ogni volta che la voce o la locuzione sia giudiziosamente trasportata dal suo nativo significato ad uno alieno. In questo caso vengono tacitamente ancora legate cose con cose, perché la cosa nuovamente significata viene tacitamente a legarsi con quella che nativamente suole significarsi, non solo per la voce fatta comune, ma insieme per quella ragione che ha fatto luogo a simile comunanza. Questo artificioso legamento può, per la qualità dei termini e per la propria, avanzarsi a partorir tale rarità d’acconcezza, che parto di speciale destrezza d’ingegno ancor egli palesamente si mostri.⁸⁸⁷

È, chiaramente, il principio della metafora che, negli anni centrali del Seicento, prende forma e si stabilizza tramite queste opere e quelle del Tesauro. A questa focalizzazione sull’essenza di traslato del concetto e dell’acutezza viene a manifestarsi anche la centralità della categoria dell’ingegno. Se infatti, afferma Peregrini, Aristotele aveva definito l’intelletto accorto, nei *Secondi Analitici*, come in grado di trovare rapidamente e con accortezza il mezzo per dimostrare qualcosa (si è nell’ambito della retorica e della logica),⁸⁸⁸ in termini moderni è possibile definire l’accortezza dell’ingegno come “un felice trovamento del mezzo per legar figurativamente in un detto con mirabile acconcezza diverse cose”.⁸⁸⁹ La pregnanza dell’acutezza diviene allora potenza dell’ingegno, vero e proprio “occhio

⁸⁸⁵ Ivi, p. 24

⁸⁸⁶ Ivi, p. 30

⁸⁸⁷ Ivi, p. 32

⁸⁸⁸ Aristotele, *Analitica Posteriora*, I, 34, 89b. Nel testo di Peregrini il dettato aristotelico è in MATTEO PEREGRINI, *Delle acutezze*, cit., p. 36

⁸⁸⁹ *Ibidem*

dell'animo",⁸⁹⁰ quasi una manifestazione delle capacità dello stesso di trovare somiglianze fra cose differenti:

Questo dir particolarmente che nell'acutezza la virtù dell'ingegno è l'oggetto principale e, per così dire, l'anima della medesima, consuona altresì grandemente alle voci con le quali tra noi variamente suole appellarsi. Perciò che 'vivezza', 'spirito', 'concetto' e simili nomi, in questo genere di cose comunemente usati, sono tutti di tal condizione che per un verso o per un altro riferiscono a un non so che di vitale, quale si è la predetta destrezza d'ingegno.⁸⁹¹

A questo legamento, ribadendo la discendenza aristotelica e la comunanza fra retorica e dialettica presentissima in campo impresistico, il Peregrini concede lo statuto di entimema, in quanto l'atto del legamento ha valenza non solo dilettevole (e patetica), ma anche didattica e probatoria: ovviamente, non basandosi su proporzioni di verità ma di verisimiglianza, esso sarà del genere del paralogismo più che del sillogismo, della retorica piuttosto che della dialettica.

Il sesto capitolo, intitolato *Sette fonti generali delle acutezze l'incredibile o inopinato, ingannevole, concerto, imitazione, entimematico, sottinteso e derisivo* conclude la parte teorica, che il Peregrini, nella dedica al lettore, aveva definito "la parte spinosa".⁸⁹² La peculiare impostazione topica del capitolo (la "fonte" è infatti intesa dall'autore come un *locus*) crea una vera e propria tipologia dell'acutezza, un inventario di luoghi da cui trarre le modalità per organizzare acutamente il proprio discorso. Più della parte pratica e operativa, basti qui notare che il titolo del capitolo (e la generale impostazione) rimanda, anticipandolo, al secondo trattato del Peregrini in ambito retorico, che insiste questa volta non sugli aspetti tecnici del concettismo ma sulla potenza dell'ingegno. L'opera, pubblicata a Bologna nel 1650, si intitola infatti *I fonti dell'ingegno* ed è una curiosa trattazione sulla modalità inedita e mai prima di quel momento ritrovata di coltivare il proprio ingegno.

Diretto erede del progetto mnemotecnico del *Theatro* di Camillo, ma epurato del lato esoterico e mistico del trattato del Delminio, *I fonti dell'ingegno* sono presentati dall'autore come un metodo da lui ideato su richiesta di un suo amico non soddisfatto dalla topica per sviluppare le sue capacità memorative. Il metodo, secondo il suo autore, funzionò in maniera eccellente, e così fu proposta la stampa del libro: "Ne restò molto pago l'amico, perché ripartitasela a foggia di tavole in pochi fogli facendosi poi tema di qual si voglia coserelle, col mirare a quello, e quell'Eccitante, scriveva a penna corrente, senza cancellare".⁸⁹³ La struttura del trattato non è regolare, e il suo autore, nell'introduzione al lettore, riprende gli stessi toni didascalici e liberi del suo precedente lavoro. L'opera sui fonti

⁸⁹⁰ Ivi, p. 38

⁸⁹¹ *Ibidem*. Come nota ancora Ardissino, in questi passaggi è evidente l'oscillazione peregriniana tra parte *inventiva* della retorica dell'acutezza e parte *elocutiva* della stessa. In questo passaggio il lato logicistico della stessa la rende un "atto noetico" più che un "detto acuto", contraddicendo la prima delle proposizioni elencate in apertura di trattato, in cui l'acutezza veniva definita "non [...] un ragionamento, ma [...] un detto" (ERMINIA ARDISSINO, *Diletto e conoscenza nelle «Acutezze» di Matteo Peregrini*, cit., p. 298)

⁸⁹² MATTEO PEREGRINI, *I fonti dell'ingegno*, in Bologna, per Carlo Zenero, 1650, p. 7

⁸⁹³ Ivi, p. 10

dell'ingegno è infatti pensata, con evidenti e palesi rimandi alla visione architettuale che fonda, fin dai suoi esordi con Simonide, l'arte della memoria: "Non [...] come una scala ma come un convito, come un fondaco. Dirai meglio, se'l rassomiglerai a una gran casa, nella quale s'entri per molte porte. A te che vuoi godere delle dovittie riposte in essa, basti il potervi entrare per quella de' carri, In somma, i miei Fonti hanno acqua per tutti, e porte per tutti, chi non può per una, v'entrerà per molte altre".⁸⁹⁴ L'opera è organizzata, in maniera simile al *Delle acutezze*, in due parti, la prima teorica e la seconda didattica e pragmatica. Nella prima si tratta di questioni generali concernenti l'ingegno, le sue potenzialità nascoste,⁸⁹⁵ le ragioni per cui nessuno, prima di Peregrini, avesse mai parlato e teorizzato coerentemente la materia in questo modo, e la collocazione all'interno del campo dei saperi dell'ingegno. La seconda parte, invece, si estende dal quinto capitolo fino al diciannovesimo e ultimo del trattato, e tratta le dodici fonti dell'ingegno (sette considerate naturali, le altre cinque invece utili e necessarie a seconda del bisogno) insieme agli eccitanti di queste fonti. La nozione di eccitante è descritta dal Peregrini come la peculiare capacità di creare legami e collegamenti tra le cose a partire da una nozione fornita dalla fonte:

Il Fonte serve all'Ingegno perché gli pone avanti copia e varietà d'eccitanti, l'occorso di ciascuno de' quali desta l'applicazione a mirare se la cosa detta gli e suggeritagli si appartegna al soggetto esposto, proposto o no. Hor questo non è altro che un'eccitare Questione. Si che secondo la qualità del Fonte, e dell'eccitante, ch'ei ne offerisce, seguirà la qualità della Questione eccitata. Gli Eccitanti in ciascuno dei Fonti sono prima il suo Fantasma generale o dicasi il suo nome (perché nel nome è investito necessariamente il Fantasma, o diciamo l'immagine mentale della cosa poi di mano in mano il fantasma o nome di ciascuno suo capo o diciamo alla scolastica ciascuno suo *Genere, Specie e Individuo*. Questi dunque tutti sono eccitanti; ne somministrano robba all'Ingegno per altra via, che destandolo a considerare la cosa in essi rappresentata, e suggerita sia, o non sia, delle appartenenti al proposito.⁸⁹⁶

La coppia di eccitanti e di fonti non è al centro della tematica di questo studio, anche se, per le riflessioni vichiane sul funzionamento della mente dei primi uomini, un metodo di auto-investigazione dell'ingegno che ne definisca le potenzialità rivela un qualche fascino. Di importanza capitale, sia per la filosofia vichiana che per la teoria delle imprese che si lega al napoletano, è sicuramente la collocazione dell'ingegno nel campo della retorica. Nel compiere questo passaggio cruciale, Peregrini riconosce la somiglianza (di matrice aristotelica) tra logica e retorica non tanto per la "sostanza della cosa" quanto per la "differenza del modo". Entrambe sono le guide dell'ingegno, considerato "tanto quella parte dell'Animo che speculativa riguarda e procura solo il vero; la quale

⁸⁹⁴ Ivi, p. 19

⁸⁹⁵ Ivi, p. 29: "Stanno dico entro i seni del nostro Ingegno tutte le cose, cioè le loro Idee, dicansi Immagini o Fantasmi, poco rileva. Vi stanno, ma non già scomposte, a mucchio non isparte, e vaganti, come nascerebbero in grande uccelliera, tutti i generi di volanti, ancorchè appresso Platone con tale somiglianza se ne favelli. Anzi vi stanno come tutte le merci in una grande Piazza o Fiera; ciascuna sorte nel proprio fondaco, o pure più a proposito come tutt'i caratteri in una grande Stamperia, nelle proprio cellette distintamente ripartiti. Simili ripartimenti delle Idee o Fantasmi di tutte le cose dentro l'animo humano seno quelli, che quivi per non sovvenirmi nome più confacente Fonti dell'Ingegno sono da me chiamati"

⁸⁹⁶ Ivi, pp. 66-67

propriamente s'appella Intelletto" che è dominio della Logica, quanto "quella che in un certo modo Pratica, mira e cerca di trovare e di fabbricare il bello e l'efficace; la quale separatamente ritiene il commune titolo d'Ingegno; e che resta del tutto in balia della Retorica".⁸⁹⁷ Riconoscendo la stessa dignità della Logica alla Retorica (un passaggio che, pur con l'equiparazione formale tra sillogismo ed entimema, non era mai stato esplicitato in questa maniera) Peregrini connette l'aspetto dialettico a quello propriamente estetico ed artistico, ponendo un'equazione tra arte e pensiero tipicamente barocca. Per la nozione vichiana di ingegno, questo passaggio è fondamentale, specie quando l'aspetto propriamente logico e gnoseologico viene collegato alla retorica. Il trattato del Peregrini, insieme al precedente *Delle acutezze*, conclude la prima parte della riflessione sul concettismo e sull'ingegno, aprendo al Tesauro il passaggio verso una definitiva e completa, oltre che articolata ed influente, teoria del concetto e dell'espressione poetica.

Il letterato torinese, la cui attività si protrae lungo i tre quarti del diciassettesimo secolo (la morte, nel 1675, avviene quando il Vico, nato nel 1668 aveva poco più che sette anni), è infatti l'esempio maggiore della tendenza barocca di avvicinamento e sovrapposizione tra retorica e poetica.⁸⁹⁸ Le sue opere sono un clamoroso esempio della tendenza culturale del periodo di praticare una riflessione sull'espressione figurata tramite un'iperfetazione semiotica che non si limita soltanto alla letteratura, ma che investe la totalità delle arti e tenta di comprenderne le matrici comuni.⁸⁹⁹ Sia che esse appartengano al periodo gesuita dello scrittore (1622-1634),⁹⁰⁰ che al periodo al servizio di Carlo

⁸⁹⁷ Ivi, p. 39

⁸⁹⁸ Nel barocco, come afferma PIERANTONIO FRARE, *Poetiche del barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Roma, Salerno, 2002, pp. 43-44, le due si equivalgono: "[Nell'analisi dedicata, nel saggio di Frare, alle poetiche del Barocco] il sacrificio quasi totale di opere quali il *Delle acutezze* del Peregrini o il *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro [...] ci segnala il progressivo slittamento della poetica in retorica e il conseguente riassetto del sapere che si viene operando in epoca barocca. Se per Aristotele retorica e poetica sono complementari, e se in età moderna si è portati a ritenere il campo retorico meno vasto di quello poetico, il Barocco assegna alla retorica (*utens e docens*) il ruolo di *ars artium* e le subordina nettamente la poetica. Non solo perché le questioni di pertinenza di quest'ultima – favola, mimesi e verosimiglianza, rapporti con le altre arti ecc... - vengono discusse nei trattati di retorica e da un punto di vista retorico; ma anche per la trasformazione della *fabula* in *elocutio*, dei nuclei narrativi in figure retoriche, le quali assurgono quindi al ruolo di modelli generativi del testo, sostituendosi in un certo senso alla favola". Il passo appena citato è di importanza centrale per la comprensione della teoria metaforica e narrativa della metafora vichiana, di cui si darà un estratto nei prossimi capitoli. Il fenomeno è stato seminalmente indagato dal Morpurgo-Tagliabue in uno studio degli anni Cinquanta, che riconosceva nella crisi dei "criteri di opinioni su cui si fonda l'*inventio* e, di conseguenza, la teoria dell'argomentazione" il maggiore punto di distanza del Barocco dal periodo rinascimentale e manierista (GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, *Aristotelismo e Barocco*, in *Retorica e Barocco*, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia, 15-18 giugno 1945, a cura di E. Castelli, Roma, Bocca, 1955, pp. 119-95, poi ripubblicata in IDEM, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987). Secondo Battistini, che segue l'analisi del Morpurgo-Tagliabue, "Una materia che veniva seguita senza dubbi radicali diventa incerta, malagevole, da rifondare, sicuramente ancora sotto il magistero di Aristotele, il cui *Organon*; tuttavia, non è più accettato senza discussione, con vistosi squilibri della sua tassonomia originaria" (ANDREA BATTISTINI, *Retoriche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, cit., p. 72)

⁸⁹⁹ Per una panoramica generale si rimanda a IDEM, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000 e al recentissimo contributo di carattere intermediale di MASSIMO FUSILLO, MATTIA PETRICOLA, *The Age of Wonder and Entertainment: An Introduction to Intermedial Networks in Baroque Culture* in *The Palgrave Handbook of Intermediality*, edited by Jørgen Bruhn, London, Palgrave Macmillan, 2023

⁹⁰⁰ Tesauro si distacca dalla Compagnia per problematiche non chiare, forse per qualche dissidio tra corte e Compagnia.

Emanuele I, di Tommaso principe di Carignano nelle Fiandre (dal 1635 al 1642), e infine di Carlo Emanuele II di Savoia,⁹⁰¹ esse sono testimoni delle tendenze del periodo, ossia quella insistente riflessione intorno al clivaggio tra espressione figurata e aspetto iconico della parola. Questo debordamento del testuale nel visuale, in cui la lettera rimanda alla sua essenza grafica di segno e in cui, viceversa, l'immagine tende a una dizione vocale, in una rifrazione continua di sensi plurimi e di rimandi che, con una terminologia moderna, si definiscono "intermediali", è il fulcro delle opere più importanti del letterato torinese, in particolare le *Inscriptiones* e il *Cannocchiale aristotelico*.

La prima include, al momento della sua pubblicazione nel 1666, un cinquantennio della produzione encomiastica ed epigrafica del Tesauro. Ivi si raccolgono le attività di corte del letterato, ovvero una miriade di "elogi, epigrafi, motti, imprese, stemmi, insegne, trofei, medaglie, macchine trionfali, programmi iconografici per palazzi e residenze reali, ville, giardini, cappelle, fontane, orologi, archi, statue, monumenti, pitture «suasorie» e cicli decorativi a simbolo e metafora della regia *potestas*"⁹⁰² che testimoniano la potenza dell'immagine e del simbolo all'interno di quella che è stata definita la "propaganda barocca".⁹⁰³ La "fabrica"⁹⁰⁴ delle *Inscriptiones* e il loro carattere da "opera aperta" costantemente suscettibile di aggiunte, modificazioni e spostamenti, si rivela essere la parte operativa dell'opera teorica sicuramente più famosa ed influente del Tesauro, ovvero il *Cannocchiale Aristotelico*.

Pubblicata per la prima volta nel 1654 e riedito con aggiunte, modifiche e interpolazioni pari a quelle del libro sulle iscrizioni, l'opera vede la sua stampa definitiva presso i torchi dello Zavatta nel 1670.⁹⁰⁵ Essa si presenta come "un promptuaire, ou plutôt un musée-théâtre ou encore une immense galerie

Egli fu maestro di retorica al collegio dei gesuiti di Milano e Cremona; come opere di questo periodo sono importanti la tragedia *Ermengildo* (studiata da PIERANTONIO FRARE, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995) e, soprattutto, i *I panegirici sacri* del 1633 (Torino, appresso gli heredi di Giovan Domenico Tarino, 1633). L'influsso del periodo gesuitico è stato attentamente analizzato da Judi Loach (JUDY LOACH, *Body and Soul*, cit., p. 43) che riconosce nel collegio gesuitico torinese e in quello lionese di Menestrier un simile approccio difensivo dell'opera aristotelica, nonché una lettura più moderna della *Retorica* e della *Poetica* dello Stagirita. Un approccio fondamentale per la comprensione di questo influsso nella teoria delle imprese tesauriana è quello adottato da ÉLISE GÉRARDY, *Emanuele Tesauro's Poetics of Device in the Light of Scholastic Logic*, «Emblematica: Essays in Word and Image», Vol. 4, p. 33-69, 2020

⁹⁰¹ La produzione encomiastica, sacra e civile, oltre che al fondamentale EMANUELE TESAURO *La vergine trionfante e il Capricorno scornato*, in Torino, per Bartolomeo Zappata, 1643 (che raccoglie l'aspra polemica contro Pierre Monod per via di alcune opere celebrative), si completa con le *Inscriptiones* che contengono il lavoro dal 1619 al 1670 (prima edizione dal titolo *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt opera & diligentia Emmanuelis Philiberti Panealbi*, Taurini, typis Bartholomaei Zappatae, 1666). Infine, conepita come *institutio principis*, la definitiva *Filosofia morale*, Torino, Zavatta, 1670

⁹⁰² MARIA LUISA DOGLIO, *La parola che crea*, cit., p. 8

⁹⁰³ Si rimanda, per l'uso del sintagma, al classico di JOSÉ ANTONIO MARAVAL, *La cultura del Barocco*, Bologna, il Mulino, 1999, e ai recenti studi di ALESSANDRO METLICA, *Le seduzioni della pace*, cit., e IDEM, *La propaganda barocca*, cit.

⁹⁰⁴ MARIA LUISA DOGLIO, *La parola che crea*, cit., p. 11. Utile anche il riferimento a MARC FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi, 1995

⁹⁰⁵ Per la storia editoriale si rimanda al capitolo introduttivo dello studio di PIERANTONIO FRARE, *Per istraforo di prospettiva. Il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000

ou sont exposées toutes les formes de l'éloge",⁹⁰⁶ in cui tutto lo scibile retorico e poetico viene a trovare un collocazione ingegnosa. La straordinarietà del volume è evidente già nell'antiporta dello stesso, dove una meravigliosa incisione mostra la vastità delle implicazioni iconiche e retoriche del libro. Una grande figurazione allegorica rappresenta infatti due donne, una a destra e una a sinistra, la Pittura (si intravede il nome nel plinto su cui essa siede), in atto di dipingere entro una cornice, e la Poesia, che invece scruta con un cannocchiale il sole splendente e le macchie dello stesso⁹⁰⁷ in alto a destra. A sostenere il cannocchiale vi è la figura (incappucciata nella prima versione dell'incisione, a capo scoperto in quella definitiva),⁹⁰⁸ di Aristotele, che funge da maestro per entrambe le donne [Figura 31]



Figura 31 – frontespizio dell'edizione del 1670 del *Cannocchiale aristotelico*

⁹⁰⁶ FLORENCE VUILLEUMIER, PIERRE LAURES, *De la pratique à la théorie: le Cannocchiale aristotelico lu comme un traité de l'inscription héroïque*, in EMANUELE Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 41

⁹⁰⁷ Il riferimento, ovviamente, è al *Sidereus nuncius* galileiano

⁹⁰⁸ MARIO ANDREA RIGONI, *Il cannocchiale e l'idea*, in IDEM, *Maschere della verità*, cit., p. 223 fornisce informazioni a riguardo dell'evoluzione iconografica della figura. La Poesia ha guadagnato, rispetto all'edizione del 1654, il plettro per suonare la lira. Domenico Piola è il disegnatore, mentre l'incisore è Giorgio Tasnière, già incisore di altre immagini di antiporte tesauriane.

La direzione suggerita dalla pittura è, come nella *Dipintura allegorica della Scienza Nuova vichiana*,⁹⁰⁹ una linea diagonale spezzata, zigzagante: dalla sommità destra dell'immagine si vira, in corrispondenza del volto della Poesia, verso l'immagine dipinta dalla Pittura, per poi svoltare di nuovo a sinistra verso gli strumenti della stessa (la tavolozza dei colori) e della Poesia (la lira), i quali indicano le insegne romane e papali dello scettro e dell'aquila imperiale con la sigla SPQR. Le somiglianze con l'antiporta vichiana sono assai interessanti, se non altro per la dinamica interna alla figura e per il ruolo che in essa gioca la presenza di simboli o, vichianamente, di "geroglifici". Inoltre, come in un *trompe l'œil*, la pittura allegorica tesauriana presenta un doppio, se non triplice, livello di lettura. Il primo è quello della comprensione generale del frontespizio: l'opera si propone di farsi tramite della scoperta dei principi che regolano la Pittura e la Poesia grazie ai principi di Aristotele, ossia grazie alla Retorica (che nella finzione allegorica è indicata tramite il cannocchiale). Il secondo livello è fornito invece dall'impresa dipinta dalla Pittura nel quadro circolare che occupa il centro dell'immagine. Allo stesso tempo immagine e impresa, il quadro rappresenta uno specchio conico in cui le parole del motto, OMNIS IN UNUM, si rifrangono a terra tracciando linee in cui l'originaria natura alfabetica delle lettere si perde e approssima, più che la scrittura coerentemente intesa, il disegno. Essa è un esempio di "anamorfosi catottrica",⁹¹⁰ un fenomeno che consiste

nell'eseguire l'immagine dilatata tutt'intorno a uno specchio cilindrico o conico, deformandola in modo tale che essa si ricomponga, grazie agli angoli di incidenza della riflessione, su una superficie convessa che accorcia e rettifica le curve. Questo sistema funziona con maggior precisione ed efficacia che nella forma primitiva, ed è anche più stupefacente, perché il soggetto è visto frontalmente e contemporaneamente all'immagine deformata, mentre nella prospettiva allungata ci si deve spostare.⁹¹¹

L'impresa, pertanto, è l'atto performativo sia del suo corpo che della sua anima: il motto indica che le rifrazioni varie e bizzarre sono riconducibili a uno stesso principio, mentre l'immagine dello specchio riflettente è l'atto della moltiplicazione dell'unità nella molteplicità. Il significato dell'impresa sembra pertanto riferirsi all'opera del Tesoro stesso, oltre ad essere contemporaneamente la riproduzione parallela della visione tramite il cannocchiale della retorica da parte della Poesia. Come, pertanto, l'opera tesauriana riporta la molteplicità del reale (i raggi del sole)

⁹⁰⁹ Le somiglianze fra le due incisioni sono brevemente chiamate in causa da STEFANIA SINI, *Figure vichiane*, cit., pp. 76-78. Per una bibliografia generale sul rapporto tra frontespizi e opere, nonché per la comprensione del ruolo degli incisori e dei tipografi nella concezione libraria da parte degli autori, si vedano gli studi di AMEDEO QUONDAM, *Il letterato in tipografia*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, pp. 555-686, quelli di JONATHAN SAWDAY (edited by), *The Renaissance Computer. Knowledge Technology in the First Age of Printing*, London-New York, Routledge, 2000.

⁹¹⁰ MARIO ANDREA RIGONI, *Il cannocchiale e l'idea*, cit., p. 227. Lo studioso rimanda anche agli studi sulle "prospettive depravate" di Baltrušaitis (*supra*, capitolo II, § 1, b, p. 116) e anche la recensione a questo libro del Praz, *Quando l'occhio è perverso*, in *Geometrie anamorfiche. Saggi di arte, letteratura e bizzarie varie*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2002. Per una prospettiva direttamente tesauriana, si rimanda agli studi di ALESSANDRO BENASSI, *La eloquenza in iscorcio. Retorica visiva in Tesoro*, «Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXX, 58, 2009, pp. 1-12 e IDEM, *Lo scherzevole inganno. Figure ingegnose e argutezza nel Cannocchiale Aristotelico di Emanuele Tesoro*, «Studi Secenteschi», XLVII, p. 9-55.

⁹¹¹ JURGIS BALTRUŠAITIS, *Anamorfosi, o Taumaturgus opticus*, cit., p. 149

ad un principio unico (la visione singola dal cannocchiale), così questo stesso principio è riprodotto per frattali a livelli sempre più minuti e particolari in tutte le arti, in un'oscillazione tra unità e molteplicità che rende la visione caleidoscopica e cangiante.

Il terzo livello dell'immagine-allegoria-impresa del *Cannocchiale aristotelico* si ritrova – un altro parallelismo con la scelta vichiana di inserire la *Dipintura allegorica* in apertura della sua opera – nella sua valenza mnemotecnica. La corrispondenza fra poesia e pittura è presentata ponendo le due figure femminili in primo piano. Ribadendo, nella diffrazione che compone l'impresa, il principio della loro somiglianza nell'atto della visione, il Tesauro pone l'accento sulla qualità specifica di questa illusione ottica, ossia sulla sostanziale matrice metaforica. L'interpretazione che fornisce Lina Bolzoni dell'impresa è illuminante in merito:

Il cono catottrico permette di andare al di là della stretta connessione di parole e di immagini, permette appunto di trasformare le une nelle altre. Diventa allora la celebrazione di una specie di transustanziazione, di qualcosa che va bel al di là della traducibilità reciproca collegata al *topos* dell'«ut pictura poesis». L'antiporta diventa così l'emblema della corrispondenza fra anamorfosi e metafora. La magia visiva realizzata dall'anamorfosi trova infatti nel testo letterario una precisa corrispondenza nella magia visiva realizzata dalla metafora: essa è il frutto più alto dell'ingegno e realizza effetti analoghi a quelli prodotti dal cono catottrico.⁹¹²

L'immagine dell'antiporta, immagine acuta ed ingegnosa, è quindi delegata ad esplicitare e a rendere memorabile il tratto più importante del testo stesso, ossia la lunga e attenta disamina che viene fatta della metafora all'interno del *Cannocchiale aristotelico*. Il fulcro del trattato è rappresentato infatti dall'analisi della metafora come parto più alto dell'ingegno, e comprendere come il funzionamento metaforico guidi il processo riflessivo dell'ingegno significa comprendere tutti i procedimenti possibili dello stesso. Si è ancora nel campo dell'oscillazione tra molteplicità e unità, in piena *performance* dell'impresa dipinta della Pittura.

A contorno di questa immagine, e a partire proprio dal cono catottrico, si notano altre imprese. Esse sono, a partire da sinistra: il sagittario con il motto OPPORTUNE,⁹¹³ l'elefante con il motto INFESTUS INFESTIS (entrambe le imprese sono appese all'albero che contorna l'immagine),⁹¹⁴ una bilancia con il motto URBES ET REGNA TREMENT (nello scudo tenuto nella mano destra della Poesia).⁹¹⁵ Oltre a queste imprese, intorno al cannocchiale, un cartiglio riporta il motto EGREGIO IN CORPORE, mentre in basso a sinistra si può osservare lo stemma di Tesauro. Le analisi di Stefano Arena illuminano il valore politico ed epittico di queste.⁹¹⁶ Le imprese presenti nell'antiporta del trattato sono infatti,

⁹¹² LINA BOLZONI, *Il "libro figurato" del Seicento: due esempi*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, cit., pp. 485-486

⁹¹³ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 675

⁹¹⁴ Ivi, p. 637

⁹¹⁵ Ivi, pp. 675-676

⁹¹⁶ STEFANO ARENA, *Omnis in unum. L'accademia torinese dei Solinghi nell'antiporta del Cannocchiale Aristotelico*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Guerreri e Ilaria Bianchi, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 209-227. Arena, in particolare, accosta l'antiporta al dipinto di Simone Vouet *Lode della pace o Allegoria della pace*, conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Antica a Palazzo Barberini

nell'ordine, quella dell'Accademia dei Solinghi, cui il trattato era dedicato nella sua prima impressione del 1654,⁹¹⁷ quella del padre del fondatore dell'accademia, ossia Carlo Emanuele I di Savoia (scelta in base al suo segno zodiacale e a un episodio di guerra),⁹¹⁸ quella del padre di quest'ultimo, ossia Emanuele Filiberto I in seguito alla restaurazione del regno sabauda nel 1553, e quella del principe Tommaso di Carignano, sulla base delle sue imprese militari e del suo amore per la giustizia. Il cartiglio apposto, invece, sul cannocchiale, deriva il suo motto da un verso oraziano indicante i nei, che rendono più belli i corpi proprio in ragione della loro natura di imperfezione. Come, quindi, i nei sono macchie che accentuano la grazia del corpo femminile, così le macchie solari aumentano la bellezza del sole.

Durante il periodo presso la Compagnia di Gesù, probabilmente come prova finale o come saggio delle sue competenze, il Tesauro aveva composto, verosimilmente tra il 1622 e il 1630, un'opera considerata dalla critica come "il logico presupposto dell'opera maggiore",⁹¹⁹ un piccolo volume dedicato proprio alla tematica delle imprese così presenti nell'antiporta del *Cannocchiale*. L'opera, dal titolo eloquente di *Idea delle perfette imprese*, è rimasta inedita fino al 1975, quando un prezioso ritrovamento da parte di Maria Luisa Doglio ha permesso di ritrovare il testo a cui, a più riprese, il Tesauro fa riferimento nelle battute iniziali del *Cannocchiale*. Il passo è il seguente:

Con tali speranze adunque, e con la sola scorta di questo Autore, m'accinsi ancor assai giovane alla inchiesta di sì nobile e ingegnosa facultà, per aggiugner quest'ultimo ornamento alle lettere himane: che nel Secol nostro, da nobili ingegni della mia Patria, erano state a tanta gloria felicemente inalzate. Composi adunque latinamente un giusto volume dell'Arte dell'Argutezza, il qual con le altre mie Rettoriche fatiche ancor riposa [...] Hora havend'io cominciato, alle grandi istanze di molti amici, a permettere o premettere alle Stampe il sol Volumetto delle Imprese, piccola parte dell'Argutezza: mi è dapoì stato imposto chi è Signor del mio volere, di trattare intieramente in Italiano per quei della Corte, le due piacevolissime Arti, SIMBOLICA e LAPIDARIA"⁹²⁰

Un altro indizio è presente alla fine dell'opera, quando Tesauro ricorda di aver scritto il *Cannocchiale* a partire dalle riflessioni del trattato delle argutezze (scritto in latino) e quello delle imprese (scritto in italiano). Questo indizio è messo in posizione strategica, e chiarisce la valenza genetica della teoria delle imprese per l'opera maggiore. Questo legame tra l'*Idea* e il *Cannocchiale* permette di retrodatare, se non la scrittura, almeno il concepimento dell'opera maggiore. In questo modo, l'ipotesi

⁹¹⁷ Nella deformazione catottrica delle lettere del motto è intravedibile il giardino della Vigna del Cardinale, la villa che Maurizio di Savoia aveva fatto costruire sulla collina di Torino e nella quale si radunavano gli accademici (EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 678. Per informazioni di tipo storico si rimanda a MICHELE MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, vol. 5, cit., pp. 204.205

⁹¹⁸ ROBERTO A. MARINI, *Motti e imprese della Real Casa di Savoia*, «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», XXVII, 1, 10, 1914, pp. 94-95 (in STEFANO ARENA, *Omnis in unum. L'accademia torinese dei Solinghi*, cit., p. 214): "Così il duca non badando a proteste e a recriminazioni di sorta, s'impadronì senza fatica in poco tempo di Carmagnola, di Saluzzo, di Centallo, di Casteldelfino, ed ebbro per dette vittorie fece incidere medaglie con un centauro calpestante una corona regale e col motto *Opportune*. Il qual motto egli conservò poi in moltissime altre medaglie allusive al trattato di Lione, al trattato di Bruzolo, alla guerra di Monferrato, ecc., per significare che ogni impresa da lui assunta per l'integramento o l'ingrandimento degli stati suoi era opportuna sempre, e non mai fondata sull'arbitrio o sulla violenza"

⁹¹⁹ MARIA LUISA DOGLIO, *Emanuele Tesauro e la parola che crea*, cit., p. 11

⁹²⁰ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 3

di Raimondi di una collocazione della stessa “nella prima metà del secolo, in atmosfera di pieno manierismo”⁹²¹ viene confermata e fondata su dati testuali inoppugnabili. Questa vicinanza tra l’*Idea delle perfette imprese* e il *Cannocchiale aristotelico* troverà nel capitolo dedicato alle imprese dell’opera maggiore un interessante lavoro di rielaborazione, che verrà analizzato a partire dalla presentazione della struttura del testo del 1554.

Il *Cannocchiale aristotelico* è infatti un’opera cospicua, l’organizzazione della quale non sembra seguire un criterio proporzionale (il solo capitolo settimo occupa quasi un terzo dell’opera), con alcuni capitoli che, invece di essere paragrafi o sottoparagrafi di altre sezioni, prendono uno spazio maggiore di quanto lo scheletro dell’opera lasci pensare. Con le parole di Pier Antonio Frare, che ha analizzato a fondo la “carta in scala del *Cannocchiale aristotelico*”, nell’opera tesauriana “si cammina per ore e ore senza scorgere cartelli indicatori, con la spiacevole sensazione di essersi smarriti”.⁹²² La prima operazione da compiere per seguire il filo del ragionamento tesauriano è quello di individuare il tema dell’opera. Esso non è quello della metafora né, come un certo “teleologismo impresistico”⁹²³ può lasciare intendere, la teoria dell’impresa, bensì l’argutezza. Il *Cannocchiale aristotelico* è pensato intorno allo stesso argomento del trattato del Peregrini del 1639 o dell’opera di Baltasar Gràcian: il fatto che spesso, nella critica, queste opere siano state scambiate per trattati sulla metafora è indice della sovrapposizione tra concetto, ingegno, locuzione (o, in altra prospettiva, di *inventio* e di *elocutio*) di cui si è parlato nell’*excursus* concettistico poco sopra.

L’opera, dopo una presentazione dell’argutezza, si divide in due parti, una teorica e una pratica. All’interno della prima si esaminano le cause strumentali, efficienti, formali e finali dell’argutezza, mentre nella seconda parte il Tesauro fornisce dei teoremi pratici e una vasta indicizzazione delle possibili forme argute che l’uomo e la natura sono in grado di comporre. L’attacco del *Cannocchiale* è uno splendido esempio dello stile del Tesauro, che nel presentare il tema del suo trattato propone una lunghissima catena di elogi e di qualità possedute dalla stessa, condensando in uno spazio relativamente breve moltissime conclusioni delle riflessioni avvenute durante l’ultimo secolo:

Un divin Parto dell’Ingegno, più conosciuto per sembianti che per natali, fu in ogni Secolo e appresso tutti gli Huomini in tanta ammiratione che quando si legge e ode come un pellegrino miracolo da quegli stessi che non

⁹²¹ MARIA LUISA DOGLIO, *Emanuele Tesauro e la parola che crea*, cit., p. 12. Si veda anche PIERANTONIO FRARE, *Per istraforo di prospettiva*, cit., p. 8 per il ruolo “di retroguardia” del *Cannocchiale*: “Trent’anni dopo la sua morte, la poesia praticata e propugnata dal Marino e dai suoi seguaci stava ripiegando sotto l’avanzata di una riforma che prevedeva la subordinazione della letteratura ai valori vigenti: saranno prima quelli della fede, poi quelli della ragione. Reduce dall’inebriante esperienza del concettismo e consapevole del clima mutato, il Tesauro si cimenta nella non facile impresa di ricordare ai suoi lettori la pari dignità e l’intrinseco legame esistente tra retorica e morale, tra poesia e filosofia, tra bello e vero. Sta in questo sempre pericolante equilibrio tra una neosofistica dimentica del «giovevole» ed un moralismo sordo al «gioviale», in questo apparente anacronismo – rispetto al proprio tempo e, per diversi motivi, anche al nostro – la validità della sua lezione”

⁹²² Ivi, p. 27

⁹²³ Ivi, p. 33. Frare si riferisce, con questa espressione, alle sintomatiche apparizioni del tema dell’impresa all’interno del *Cannocchiale*, la sua posizione strategica in sede paratestuale e peritestiuale

conoscono con somma festa e applauso è ricevuto. Questa è l'ARGUTEZZA, Gran Madre d'ogni 'ngegnoso Concetto, chiarissimo lume dell'Oratoria, e Poetica Elocutione, spirito vitale delle morte Paggine, piacevolissimo condimento della Civil conversazione; ultimo sforzo dell'Intelletto; vestigio della Divinità dell'Animo Humano. Non è fiume sì dolce di facondi, che senza questa dolcezza, insulso e dispiacevole non si rassembri, non sì vago fior di Parnaso che dagli horti di lei non si trapianti, non sì robusta forza di Rettorico Entimema che senza questi acumi, non paia rintuzzata e imbelle, gente non è sì fiera e inhumana che all'apparire di queste lusinghevoli Sirene l'horrido volto, con un piacevol riso non rassereni, gli Angeli stessi, la Natura, il grande Iddio nel ragionar con gli Huomini, hanno espresso con Argutezze, o Verbalì o Simboliche, gli lor più astrusi e importanti secreti. Ma non solamente per virtù di questa divina Pito, il parlar degli huomini Ingegnosi tanto si differentia da quel de' Plebei, quanto il parlar degli Angeli da quel degli Huomini, ma per miracolo di lei, le cose Mute parlano, le insensate vivono, le morte risorgono, le Tombe, i Marmi, le Statue da questa incantatrice degli animi, ricevendo voce, spirito e movimento, con gli Huomini ingegnosi ingegnosamente discorrono. Insomma, tanto solamente è morto quanto dall'Argutezza non è avvivato.⁹²⁴

In questa eloquente apertura si possono notare il ruolo dell'ingegno, base fondamentale per la trattazione dell'argutezza, nonché il legame tra questa e il Concetto, la sovrapposizione tra retorica e poetica ("chiarissimo lume dell'Oratoria, e Poetica Elocutione"), la potenza divina della stessa argutezza e la caratterizzazione logica della stessa (il riferimento al "Rettorico Entimema" è infatti un tema di lungo corso proprio della trattatistica delle imprese). Il potere metaforico e vivificante della stessa trova infine nell'ultima parte della citazione un chiaro esempio di sovrapposizione (che ricorda quella tra anima e corpo dell'impresa) tra dimensione letteraria e dimensione organica.⁹²⁵ All'esplicitazione del tema segue poi la definizione terminologica dello stesso, e il termine "argutezza" viene fatto risalire al latino *figura* e al greco *schemata*. La definizione di *schemata* da parte di Tesauro anticipa la definizione vichiana del linguaggio della seconda età degli uomini, specie nella scelta dell'aggettivo qualificativo: "Ma benchè questa voce SCHEMA appresso a' Greci significhi la Figura, nondimeno con maggior proprietà significa un Gesto vivave, reppresentato dalle Figure *attuose*".⁹²⁶ A questa congiunzione etimologica con la figura e con lo schema, Tesauro fa seguire quella con l'entimema, definito un "*concett[o] partorit[o] dalla Mente e dall'Ingegno*"⁹²⁷ e riconosciuto come un argomento ingegnoso. L'argutezza, pertanto, coincide con il concetto, in una sostanziale unione di capacità mentale di produzione logica (aspetto noetico dell'argutezza), capacità stilistica ed elocutiva (aspetto retorico della stessa) ed espressione stessa (il concetto prodotto dall'ingegno). In questa congiunzione di modalità (l'argutezza) e prodotto (concetto) si intravede già un procedimento retorico e metonimico, che permette al Tesauro di proporre uno schema sostanzialmente modificato della retorica e della poetica adatto alla sua tesi.

A questa distinzione etimologica segue poi (tratto mantenuto in tutto il volume) la divisione tra arguzie semplici (composte da una sola parola o un solo segno), arguzie acute o figurate (composte

⁹²⁴ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., pp. 1-2

⁹²⁵ Il riferimento obbligatorio è, ancora, LOUIS VAN DELFT, *Frammento e anatomia*, cit.

⁹²⁶ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 4 (corsivo nostro)

⁹²⁷ Ivi, p. 7

da proposizioni) e, infine, i veri e proprio “CONCETTI ARGUTI”, ossia gli “*Argomenti ingegnosi*”⁹²⁸ composti da una molteplicità di segni o sentenze, come le orazioni, i poemi, gli epitaffi e molti altri. Dopo queste distinzioni, il Tesauro passa alla sistemazione della materia. L’argutezza, come già indicato nell’*Idea* dell’opera, viene indagata da Tesauro nella sua totalità, ovvero sia nella forma di argutezza “verbale” che di argutezza “simbolica”. Alla prima si riconosce la maternità dell’arte Lapidaria, alla seconda dell’arte Simbolica. Come già intravisto nel trattato di Pellegrino, il concetto e l’argutezza sono riconosciuti come delle potenzialità mentali, im-mediate, che trovano nella successiva realizzazione in varie arti delle declinazioni che possono essere, *a posteriori*, riconosciute come matricialmente simili. L’argutezza verbale ha la propria “prole” nelle metafore di una parola, nei proverbi, nelle allegorie, negli apoftegmi, negli entimemi, nelle riflessioni mirabili, mentre quella simbolica contiene tutte le arti che si basano sui “caratteri” (altra caratteristica comune alla *Scienza Nuova*), ossia statue, ritratti, geroglifici, emblemi e, finalmente, imprese. Questo aspetto è estremamente importante, in quanto – oltre a rendere il *Cannocchiale aristotelico* un trattato di semiotica, oltre che di retorica – esso fa corpo con le riflessioni sul linguaggio *tout court* che informano i trattati delle imprese e la filosofia vichiana, considerando allo stesso modo simboli e linguaggio, parole e immagini. Un passo che sarà importante nei prossimi paragrafi di questo studio, nella lapidaria esplicitazione della reciproca conversione di metafore in immagini, è eloquente a riguardo: “Sicome ogni Argutezza Verbale divien Lapidaria per via di Caratteri, così diventerà Simbolica per via di Segni e di Figure. Perochè, sicome le Metafore sono Imagini, così le Imagini sono Metafore”.⁹²⁹ Il secondo capitolo ha come tema le cagioni strumentali dell’argutezza, e inizia con una riflessione sulla natura del linguaggio a partire dal secondo libro del *De anima*:

L’intelletto humano inguisa di purissimo specchio, sempre l’istesso e sempre vario esprime in se stesso le imagini degli Obietti che dinanzi a lui si presentano. E queste sono i Pensieri. Quinci sicome il discorso mentale altro non è che un ordinato contesto di queste imagini interiori, così il discorso esteriore altro non è che un’ordine di *Segni* sensibili, copiati dalle Imagini mentali come Tipi dall’Archetipo. Ma di questi Segni esteriori, altri son *Parlanti*, altri *Mutoli* e altri *Compositi* di muta facondi e di facondo silentio. Segni PARLANTI son queglii i quali o con *Vocali* o con *Iscriitte parole* espongono alla luce il concepito pensiero, Segni MUTI sono le Imagini p. 16 – delle Parole, altri espressi col Movimento, quasi sono i *Cenni*.⁹³⁰

Il Tesauro pertanto distingue, nella sua proposta semiotica, la modalità vocale del linguaggio e quella muta, composta da immagini (dei suoni, come le lettere, o direttamente degli oggetti) o da cenni. A questo punto la focalizzazione si porta sulle imprese, che diventano *pars pro toto*, il punto di ingresso nella distinzione dell’arguzia. Questa si struttura seguendo la triplice natura del linguaggio (mentale, vocale, muto e simbolico), presentandosi come un’arguzia archetipa, una vocale, una scritta e

⁹²⁸ Ivi, p. 8

⁹²⁹ Ivi, p. 13

⁹³⁰ Ivi, p. 15

simbolica. La prima è l'intenzione originaria del pensiero, ovvero il momento in cui le immagini mentali vengono collegate fra loro: “è quella che noi ci dipingiamo nell'Animo col Pensiero come se imaginando io dico intra me: *Io prendo per Impresa un Istrice scagliante gli suoi strali per minacciare a' miei nemici così vicini, come lontani*”.⁹³¹ A modello del rapporto archetipo-tipo, questa modalità di pensiero precede le altre, essendo il loro cominciamento immateriale e im-mediato (oltre che non mediabile, “non essendoci permesso di tramandarlo da spirito a spirito senza il ministero de' sensi”).⁹³² L'arguzia vocale e quella simbolica sono appaiate sullo stesso piano, in una reversibilità tra parola e immagine che informa tutto il *Cannocchiale*. L'arguzia vocale è definita infatti “sensibile Image dell'Archetipa: godendo ancora l'orecchio le sue pitture che hanno suono per colori e per pennello la lingua”.⁹³³ Le arguzie scritte invece sono immagini delle vocali. Sempre all'interno delle argutezze simboliche è possibile poi definire altri tipi di argutezze, come quelle dei cenni, in cui il corpo è il principale produttore di significati (“tutto il corpo è una pagina sempre apparecchiata a ricever nuovi caratteri e cancellarli”),⁹³⁴ quelle dei corpi mediati dalla pittura o dalla poesia e, infine, quelle dei prototipi, morti o vivi, ovvero di quei corpi che significano direttamente in quanto segni e non come produttori di segni. L'esempio tesauriano è utilizzatissimo nella trattatistica impresistica e fondamentale per la teoria vichiana, quello di Idantura.

Il terzo capitolo è dedicato alle cagioni efficienti dell'argutezza e inizia con le argutezze divine, presenti nelle Sacre Scritture in cui Simboli e Segni costituiscono il principale vettore di comunicazione con l'uomo. Esse si dividono – seguendo categorie provenienti da Clemente Alessandrino – in arguzie tropologiche (o morali), allegoriche e anagogiche. Oltre alle argutezze divine Tesauro individua quelle angeliche (come quelle nelle espressioni oracolari), quelle naturali (come i fiori o come la stessa voce “natura”, considerata da Tesauro una felicissima argutezza),⁹³⁵ quelle degli animali e infine quelle degli uomini. Nella descrizione di queste ultime, Tesauro indica tre tipologie di uomini in grado di produrre argutezze, ossia gli uomini ingegnosi, quelli ispirati e gli uomini che si sono esercitati nella pratica delle acutezze. L'uomo ingegnoso è descritto come un uomo perspicace (“penetra le più lontane e minute *Circostanze* di ogni Soggetto”) e in possesso della

⁹³¹ Ivi, p. 16

⁹³² *Ibidem*

⁹³³ Ivi, p. 17

⁹³⁴ Ivi, p. 24

⁹³⁵ Ivi, p. 78: “Ma qual cosa è (dirai tu) cotesta Alma NATURA, che possiede tanto d'ignegno e di argutezze? Risponderò succinto; essere l'istesso *Intelletto Divino* in quanto si adatta alla Materia da lui fabricata a principio e disposita alla manutenzione dell'Universo. Peroche chi è colui che dubiti o che tante mirabili e provide operationi siano dalla Natura amministrate senza perfettissima *intelligenza* o ch'ella possa havere altra *intelligenza* che quella del suo Autore? Due concetti adunque si accoppiano in questa sola voce NATURA: cioè l'*Intelletto Creante* e la *Materia Creata*: la qual non essendo ne infinita ne perfetta eccoti che quanto di bene opera la Natura si deve alla perfettione dell'Ingegno Divino, e quanto di male alla imperfettione della Materia”

caratteristica della versatilità. Il torinese descrive quest'ultima in questa maniera, con uno scivolamento dalla qualità al prodotto già evidenziato in precedenza:

La VERSABILITA' velocemente raffronta tutte quelle *Circostanze* infra loro, o col Soggetto le annoda o divide, le cresce o minuisce, deduce l'una dall'altra, avvenna l'una per l'altra, e con maravigliosa destrezza pon l'una in luogo dell'altra, come i Giocolieri i lor calcoli. E questa è la *Metafora*, Madre delle Poesie, de' Simboli e dele Imprese. E quegli è più ignegnoso che può conoscere e accoppiar circostanze più lontane, come diremo.⁹³⁶

La metafora, che propriamente è il prodotto dell'argutezza, viene così a ricoprire il ruolo di componente dell'ingegno, matrice dell'argutezza. La comunanza tra metafora e ingegno (che fa sì che il *Cannocchiale aristotelico* venisse interpretato – e venga – come un trattato sulla metafora) fa sì che la loro distinzione sia più complessa del previsto (operazione che, d'altronde, il Tesauro non accenna a sollevare in questi punti critici, proponendo anzi una semanticità aperta e non rigorosa in linea con il tema del suo trattato). Agli uomini ingegnosi seguono quelli entusiasti, cui le passioni “arruotano l'acume dell'ingegno”;⁹³⁷ a questi seguono infine quelli che si esercitano, tramite la pratica di questi simboli, la lettura, l'imitazione e lo studio dell'Indice categorico. Quest'ultimo è uno strumento ideato dal Tesauro che permette di disporre visualmente⁹³⁸ di un indice in cui sono contenute tutte le categorie della sostanza, della quantità, della qualità, della relazione, dell'azione, della passione, del sito, del tempo, del luogo e dell'avere. “Una volta in possesso di questo inventario, sarà facile produrre metafore semplici sostituendo al metaforizzato gli oggetti contigui nell'elenco.”⁹³⁹ Esso è, secondo il Tesauro:

Secreto veramente secreto; nuova e profonda e inesausta Miniera d'infinite Metafore, di Simboli Arguti e d'ingegnosi Concetti. Peroche, (siccome è detto sopra) altro non è l'ingegno che virtù di penetrare gli obietti altamente apiattati sotto diverse Categorie; e di riscontrarli fra loro. Laonde gratie infinite si denno al nostro Autore, primo ad aprir questa Porta secreta a tutte le Scienze, altro non essendo il Filosofare che colar con la mente per tutte le Categorie a ricercar le *Notitie* o sia *Circostanze* per trarne gli Argomenti e chi più ne comprende meglio filosofa.⁹⁴⁰

L'indice categorico è una macchina combinatoria che permette di riscontrare e di ravvisare delle somiglianze e delle differenze tra le varie categorie di un soggetto scelto. Esso è un esempio di meccanismo topico che permette la produzione e la fabbricazione potenzialmente infinita di concetti arguti, oltre che la perfetta rammemorazione tabulare delle varie categorie.⁹⁴¹ L'indice categorico di

⁹³⁶ Ivi, p. 83

⁹³⁷ Ivi, p. 90

⁹³⁸ Il Tesauro chiede al lettore di procurarsi “un Libro in foglio grande” e di dividerlo nelle varie categorie per avere una visione diretta e sinottica dell'indice (Ivi, p. 107)

⁹³⁹ PIERANTONIO FRARE, *Per istraforo di proseptiva*, cit., p. 35

⁹⁴⁰ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 107

⁹⁴¹ Osservazioni penetranti e condivisibili, che rendono chiara la differenza tra il dettato aristotelico e le interpretazioni del Tesauro, sono quelle di ANNA MARIA LORUSSO, *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi: la lezione aristotelica nel Cannocchiale del Tesauro*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di Anna Maria Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, p. 217: “Mentre in Aristotele le categorie erano la massima espressione una organizzazione razionale del reale che informava di sé sostanza, mente e parole (attraversando, come si sa, ontologia, logica e linguaggio) e che così rendeva intelligibile la

Tesauro, per la sua importanza a livello organizzativo, è forse il risultato semiotico più alto, benché poco utile agli scopi prefissati dal suo autore, dell'intera opera.⁹⁴²

Il quarto capitolo è dedicato alle cause formali delle argutezze. È il capitolo più esteso dell'intero *Cannocchiale aristotelico* a livello organizzativo, poiché al suo interno dovrebbero esserci anche il capitolo quinto (dedicato alle figure patetiche) e il sesto (dedicato alle figure ingegnose). Inoltre, il settimo, celeberrimo capitolo intitolato *Trattato della metafora*, dovrebbe far parte del sesto capitolo (la metafora è la principale figura ingegnosa), così come i capitoli ottavo e nono, dedicati alle metafore continuate e agli argomenti metaforici. Per conseguenza le cause formali occupano, a livello di organizzazione del trattato, un terzo esatto del trattato (sei capitoli su diciannove).

La premessa principale del torinese è che “ogni Argutia è un parlar Figurato, ma non ogni parlar figurato è un'Argutia”.⁹⁴³ Per questo motivo il Tesauro intese un'approfondita genealogia delle figure retoriche, innestando (ma il discorso si esaurisce in brevissimo e concettosissimo spazio e non permette ulteriori derive propriamente vichiane) la trattazione retorica su una sorta di antropologia primordiale:

Agli Huomini solo, non agli Animali ne agli Angeli diede Natura una certa nausea dele cose cotidiane, benché giovevoli se l'utilità con la varietà col piacere non va congiunta. A primi navigatori, spinti più dal timor che dal vento, bastavan legni rozzi ma saldi, per batter l'onde [...]. Hora l'avarò Mare, non par ti debba ubbidire se nol percuoti col pretioso flagello degl'indorati remi, ne soffrir prora se non animata di Pardi e di Leoni; usurpando il Regno delle acque, la giuridition delle selve.⁹⁴⁴

Le figure retoriche, dopo essere state legate etimologicamente alle stesse basi greche e latine dell'argutezza (*schemata e figura*) e dopo averle rese il principale motivo della civilizzazione umana (“la villania travestita divenne civiltà”),⁹⁴⁵ Tesauro le divide in figure di suono (o “armoniche”), di affetto (o “patetiche”, oggetto del capitolo quinto) e infine quelle che interrogano l'intelligenza (le figure “ingegnose” del sesto capitolo). Se le prime servono ad eccitare gli animi ed esprimono alcuni movimenti emotivi e patetici dell'essere umano (è il dominio propriamente oratorio della retorica, quello del *movere*), le figure ingegnose vengono presentate dall'autore come “le vere figliuole

realtà, in Tesauro esse si fanno strumento propedeutico per disarticolare, dall'interno, la stessa struttura logica del reale. Le categorie sono il riferimento costante del ragionare del Tesauro, non c'è pensiero che possa articolarsi al di fuori della loro griglia, e tuttavia esse nascondono le cose, le avvolgono, le coprono sotto una rigida rete di concetti. Per questo vanno assunte e disordinate, tenute presenti e attraversate, senza consequenzialità logica”

⁹⁴² Si vedano, ad esempio, le interessanti osservazioni da parte del semiologo EMILIO SPECIALE, *Emanuele Tesauro*, in *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vol. II, edited by Thomas Sebeok, Berlin-New York-Amsterdam, De Gruyter, 1986, p. 1079: “The categorical index is a kind of album, which we are invited to fill, where all the lexemic unities are organized according to the various categories. Following, then, the Aristotelian categories, one can prepare a useful instrument with which to correlate the various linguistic entities. The categorical index, presents, as well, the idea of a net inside language, woven according to sematic relationships. Without the net, which connects the various linguistic unities, neither language nor metaphor could exist.”

⁹⁴³ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 121

⁹⁴⁴ Ivi, p. 122

⁹⁴⁵ Ivi, p. 123. Anche in questo frangente il discorso antropologico si esaurisce troppo presto per ipotizzare un legame diretto con il Vico

dell'ARGUTEZZA e seconde Madri de' Simboli e de' Concetti, che ingemmano le iscrizioni e ogni Poetico od Oratorio Componimento”⁹⁴⁶ (cui spetta il compito, non dichiarato esplicitamente, del *delectare*) e rappresentano quindi il fulcro della trattazione tesauriana. L'analisi si sofferma soltanto sulle singole parole ingegnose, proprie o metaforiche, prima di entrare nel cuore del *Cannocchiale aristotelico*, ovvero il settimo capitolo dedicato alla metafora. La trattazione, complessa e originale che Tesauro compie a partire da una più che libera lettura aristotelica, sarà descritta in un paragrafo successivo di questo studio, ma basti qui riflettere sull'equiparazione dichiarata tra dialettica e retorica, ossia tra aspetto logico e aspetto formale e patetico dell'espressione metaforica. Nel capitolo nono, infatti, gli argomenti metaforici sono equiparati al concetto. In questa configurazione, che Tesauro rivendica per primo, l'argutezza coincide con l'entimema: pertanto non solo il *movere* e il *delectare* sono inseriti nell'equiparazione, ma anche il *probare*:

Et di qui ti conduco io ad una sublime ma piacevole e curiosa Teorica, nelle Retoriche Scuole non ancor posta al chiaro; senon per quel raggio che l'Autor nostro in pochi detti ne fè balenare, col nominarci un'ENTIMEMA URBANO o una URBANITA' ENTIMEMATICA nella maniera che delle Simplici Urbanità delle Parole ci havea ragionato. Intendo io dunque per *Entimema urbano* o sia per *Argutezza Perfetta* quella che ha forza di Argomento Ingegnoso, quai son le Conchiusioni degli *Epigrammi*, i MOTTI INGEGNOSI, gli ACUTI SALI e tutti questi *Detti* che tanto né versi quanto nelle prose e nelle Inscrittioni chiamar si sogliono CONCETTI ARGUTI.⁹⁴⁷

Il passaggio è decisivo per la teoria retorica e logica del secolo, e definisce in maniera chiara l'estetica e anche la gnoseologia del periodo, andando a influenzare evidentemente anche le concezioni vichiane del linguaggio e della retorica in esso. Anche le imprese, lo si vedrà, sono direttamente implicate in questa trasformazione radicale dell'ambito di pertinenza della retorica e, in generale, del sapere e delle scienze. Portando alle estreme conseguenze il passaggio del dialogo del Pellegrino in cui il Principe afferma di non comprendere la differenza fra concetto poetico e concetto universale, differenza giacente nella diversità della materia, il Tesauro equipara la dialettica alla retorica, “sorelle nate da un parto”:

*Qual differenza passi fra la DIALETTICA e la RETORICA: Sorelle (come motteggia il nostro Autore) nate d'un parto: e tanto simili di fattezze che molti insegnanti le prendono in iscambio. Ma per dartene qua in isfuggendo un breve saggio dall'Oracolo stesso dicoti che la Cavillazione Urbana è differente dalla Cavillazione Dialettica nella Materia, nel Fine, nella Forma accidentale e nella Forma Essenziale. Dicoti esser differente nella MATERIA perché (siccome altrove più che a pieno) la Materia Retorica comprende le cose Civili inquanto sian moralmente persuadibili [...] per opposto la materia dialettica comprende le cose scolasticamente disputabili fra gl'investigatori del vero.*⁹⁴⁸

⁹⁴⁶ Ivi, p. 234

⁹⁴⁷ Ivi, p. 487

⁹⁴⁸ Ivi, pp. 492-493

Dopo un saggio, all'interno del nono capitolo, sui concetti predicabili,⁹⁴⁹ il capitolo decimo conclude l'analisi delle cause dell'argutezza, e si fonda sulla disamina delle cagioni finali e materiali. Le prime, essendo l'impresa definita "un'*Oration Persuasiva*"⁹⁵⁰ sono ricavate dai generi dimostrativi, deliberativi e giudiziali, mentre le seconde seguono i precetti aristotelici della *Retorica* assimilandosi alla modalità razionale, morale e patetica. Ognuna di queste cause può essere applicata a tutte le argutezze, e dunque anche alle imprese.⁹⁵¹

Il capitolo undicesimo funge da cerniera tra la prima parte dedicata all'analisi delle cagioni delle argutezze e alla seconda, centrata sull'analisi delle manifestazioni "culturali" delle stesse. Esso è infatti il proseguo ideale dell'indice categorico, ma invece di fornire una tavola sinottica delle categorie procede alla proposizione di un vero e proprio metodo per formare delle acutezze. Partendo infatti dalla scelta del tema, si passa alla nozione, poi alla traslazione (una resa metaforica) e alla resa entimematica della stessa, che verrà poi animata da "formule patetiche".⁹⁵² A questi precetti tesauro fa seguire altre indicazioni per concepire un'argutezza a partire dagli otto tipi di metafore che egli aveva ricostruito nel settimo capitolo.

Dal capitolo dodicesimo al tredicesimo il Tesauro elenca le varie argutezze ridicole (capitolo dodici) e le iscrizioni argute, appartenenti al seno dell'arte Lapidaria. Nel quattordicesimo egli inizia la trattazione delle argutezze simboliche, rispecchiando la divisione posta in apertura tra segni vocali e segni grafici o corporei: "Conseguentemente ti ho dimostrato che una stessa METAFORA laquale altro non è che *Poetica Imitatione* ti si può rappresentare o con *Parole* o con *Oggetti* o con *Attioni animate*".⁹⁵³ In questo modo, nel capitolo trovano spazio le manifestazioni metaforiche non verbali, bensì quelle "in Fatto", ovvero gestuali o corporee. Di particolare importanza è la "Tragica e gravissima METAFORA DI PROPORZIONE [...] di Tarquinio il Superbo" che taglia le teste più alte dei papaveri.⁹⁵⁴ A questi capitoli seguono le ultime sezioni dell'opera, ovvero l'*IDEA DELLE ARGUTEZZE HEORICHE vulgarmente chiamate Imprese* e il trattato degli emblemi (che fu aggiunto in un secondo momento),⁹⁵⁵ oltre che la *DIFFINITIONE ET ESSENZA di tutti gli altri simboli di fatto*.

⁹⁴⁹ È chiaro, in questo passaggio, il legame che tiene unite emblematica e predicazione evidenziata già nel trattato (e nell'opera) del Capaccio

⁹⁵⁰ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 541

⁹⁵¹ Ercole Tasso, invece, aveva nel suo trattato sconsigliato questa prassi, avvertendo in particolare l'uso delle imprese "epidittiche" (si veda ERCOLE TASSO, *Realtà e perfezione dell'impresa*, cit., p. 229)

⁹⁵² EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 560: "Ho detto così; perocché l'Entimema Patetico non è differente dal Morale per la Sostanza; ma per la Formula di quell'Affetto particolare, ilqual vogliamo esprimere in noi o esprimere in altrui sia di Allegrezza, o Dolore, di Compassione, o Indignatione, di Amore o di osio, o di qualunque altro movimento dell'Animo"

⁹⁵³ Ivi, p. 611

⁹⁵⁴ Ivi, p. 613

⁹⁵⁵ Per la storia di questo trattato si rimanda a GUIDO ARBIZZONI, *Imagines loquentes*, cit., p. 34

Il capitolo degli emblemi – che qui si analizza prima del capitolo sulle imprese, che lo precede nell'indice del *Cannocchiale* – ripercorre l'etimologia del nome “emblema”, analizzando la metaforicità dell'iconotesto e definendolo come una tipologia allegorica di metafora:

Che se ben tutti questi Emblemi soggiacciono al sommo genere di *Metafore simboliche* per la *fittione* e son parti anch'essi della *Poesia*, in quanto alla *Imitatione* non son però quella Specie di Simboli che qui cerchiamo, perche quei Corpi non significano se non se stessi, senza applicazione ad alcun concetto riservato nella mente. Similmente ti de' risovvenire che sotto nome di *Emblemi* alquanto più strettamente furono annoverati gli *Hieroglifici* dell'Egitto, che con certe figure di Animali, di Ucelli, e di corpi naturali senza parole significavano qualche concetto mentale. Ma più per modo di semplice vocabolo che di Argomento, come il *Diamante* per Simbolo dell'huom forte⁹⁵⁶

Il tema morale è riconosciuto da Tesauro come il maggiore e il più influente per la teoria degli emblemi, mentre come luogo perfetto per l'emblema il torinese indica il quadro. La trattazione tesauriana insiste sulla possibilità, per l'emblema, di non utilizzare la figura, prediligendo il concetto morale alla figura e ribaltando (come già accennato nella trattazione sugli emblemi da parte di Moser e Menestrier) la storica relazione tra anima e corpo: “può conservarsi la sostanza dello *Emblema* nel solo *Epigramma* senza *Immagine* dipinta: perche nello istesso *Epigramma* si esprime il Soggetto della *Immagine* e l'*Applicatione*”.⁹⁵⁷

Il trattato delle imprese, sintomaticamente appellato come *Idea delle Argutezze eroiche volgarmente chiamate imprese* cui il Tesauro dedica considerevole spazio, è dunque inserito in questa cornice ampia e complessa, a volte intesa come momento preparatorio della trattazione impresistica, a volte invece come il vero centro dell'intera opera. La necessità della lunga analisi del contesto in cui il trattato si inserisce è dimostrata dal confronto con il giovanile trattato sulle perfette imprese. In esso, oltre a fattori strutturali e di organizzazione della materia, non sono esplicitati fattori centrali dell'analisi del *Cannocchiale aristotelico*. Pertanto, confrontando il quindicesimo capitolo dell'opera maggiore con l'opera giovanile, sarà possibile comprendere il progressivo spostamento, nel corso degli anni, del ruolo dell'impresa nella teoria e nella concezione retorica di Tesauro.

Il primo elemento di dissimiglianza riguarda la struttura delle due trattazioni. Il trattato giovanile è diviso in ventidue capitoli, divisi a loro volta in sezioni introduttive e conclusive (capitoli 1-4 e capitoli 21-22) e in sedici particelle che descrivono, le varie caratteristiche dell'impresa. I titoli delle particelle sono dichiarativi, e letti insieme formano la definizione della perfetta impresa. Nel *Cannocchiale aristotelico* la struttura è dilatata a trentuno tesi (trenta più una tesi fondamentale che apre la lista), con un'aggiunta di un capitolo dedicato alla definizione dell'impresa: essa non è altro che l'unione delle trentuno tesi, in un procedimento continuo di allargamento e di sintesi. Entrambi i trattati si concludono con la cesura delle imprese più famose, tra cui quella dell'istrice di Luigi XII.

⁹⁵⁶ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 694

⁹⁵⁷ Ivi, p. 696

A livello meno superficiale, le due opere affrontano in maniera simile ma in ordine diverso problematiche dello stesso genere, ovvero l'essenza semiotica dell'impresa (nel *Cannocchiale* le tesi I-IV, nell'*Idea* le particelle 1-5), il corpo dell'impresa (nel *Cannocchiale* le tesi VI-XVII, nell'*Idea* le particelle 7-8), l'anima spirituale dell'impresa, ovvero il concetto (tesi XVIII-XX nel *Cannocchiale*, particelle 12-14), l'anima materiale della stessa, ossia il motto (tesi XXI-XXVI nel *Cannocchiale*, particelle 9-11 nell'*Idea*). L'ultima sezione del *Cannocchiale* (tesi XXVII-XXXI) è chiaramente definita da Tesauro come una porzione testuale atta a fornire non tanto le qualità necessarie dell'impresa, quanto le sue perfezioni. Nell'*Idea*, la distinzione non sembra essere stabilita secondo gli stessi criteri e le particelle finali (15-16) richiamano le stesse concezioni.

L'*incipit* dei due testi è imperniato sulla dimostrazione della naturalezza delle imprese; nell'*Idea* si fa riferimento alle possibilità di comunicazione non vocale del gesto e del geroglifico, oltre che quello delle iscrizioni, di matrice ruscelliana. L'impresa viene riconosciuta nell'*Idea delle perfette imprese* come una fusione tra il geroglifico e l'iscrizione, mentre nel *Cannocchiale*, con un procedimento che già era appartenuto a Bargagli, l'origine dell'impresa viene fatto risalire al momento dell'invenzione del termine. Questo fattore, comunque, non impedisce al Tesauro di indicare la natura come prima fonte delle imprese, indicando ancora la figura di Idantura come la più eloquente manifestazione della naturalità della comunicazione impresistica:

Quelle nondimeno [le imprese antiche], benchè ingegnose, dall'Ingegno si partorivano e non dall'Arte; talche, chi le lodava, non conosceva perch'elle fossero lodevoli; e chi le componeva, non havea l'Arte di esaminarle: in guisa delle Talpe, che sovente partoriscono e non conoscono gli parti loro. Tal fu quella del Re della Scitia, minacciante il Re di Persia con tre *Animali*, e tre *Saette*, come dicemmo:⁹⁵⁸ che fu un'impresa ingegnossissima in Corpi Naturali, facile a rappresentarsi in Corpi dipinti o sculti.⁹⁵⁹

Nel trattato giovanile gli abitanti di Caria sono indicati come i primi ad aver utilizzato le imprese, e nel capitolo II il tesauro motiva l'antichità della natura delle imprese con la categoria del "traslato":

Due sono i principi dell'impresa: l'uno è il ritrovar un concetto fundato in vaga somiglianza fra l'umane operazioni e alcun corpo visibile, l'altro è lo esprimerlo con qualche segno esteriore. Ora circa il primo, qual analitica orazione o tragica questa venne mai alle nostre mani che si simili concetti da sagace natura insegnati o ripiena o come di gemme smaltata non sia? La natura come fu scarsa di proprio vocaboli, così fu prodiga di translati: e li translati partorirono le imagini e le imagini come da forme sensibili cavate altro non sono che imprese.⁹⁶⁰

A seguito delle contestualizzazioni storiche, i due testi indicano il metodo da utilizzare per la definizione dell'impresa. Nel *Cannocchiale* si segue la successione di etimologia del nome, esemplificazione diretta delle maggiori e più fortuna imprese e, infine, comparazione dei pareri di

⁹⁵⁸ Tesauro, a partire dagli elementi testuali indicati, utilizza come fonte del racconto Erodoto e non (come Vico) Clemente Alessandrino

⁹⁵⁹ Ivi, p. 626

⁹⁶⁰ EMANUELE TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, testo inedito a cura di Maria Luisa Doglio, Firenze, Olschki, 1975, p. 32

altri uomini che ne hanno studiato la forma; nell'*Idea*, invece, si propone l'esempio alla fine delle tre tecniche. L'etimologia dell'impresa viene riportata in entrambi i casi sotto l'ambito del "simbolo" da dipingere sullo scudo: il trattato giovanile insiste sulla possibile concordanza con il latino *Argumentum*, mentre nell'opera maggiore si distingue il geroglifico dall'impresa per via del contenuto misterioso e religioso dei primi. La differenza di base fra le imprese e i geroglifici – un particolare che, da una parte, si rifà alla tradizione impresistica recente (Bargagli e Capaccio soprattutto), dall'altra rimanda alla teoria del Vico – è nella caratterizzazione eroica dell'impresa, che altro non è, come prima essenza, che un'argutezza. Interessante, in ottica vichiana, è il riferimento all'etimologia dal latino *dividere* del francese "deviser", che in territorio italiano porta il significato di "distinguere una fattione dall'altra per via di Simboli".⁹⁶¹ Le imprese, suggerisce il Tesauro, per via della loro etimologia che raccoglie al suo intero una grande varietà di elementi, dovrebbero essere correttamente appellate "imprese simboliche" o, come fa l'autore del *Cannocchiale*, "argutezze heroiche". Questo indizio fornito da Tesauro permette di comprendere perché il Vico avesse potuto intendere in senso così generale un genere che, classificato e studiato in particelle minime e dettagliatissime, aveva una significazione molto ristretta e codificata.

Per quanto riguarda il novero degli autori che hanno trattato di imprese, in entrambi i testi Tesauro lamenta che, eccezion fatta per Bargagli, moltissimi autori hanno mancato il lato comparatistico dell'impresa, ovvero il legame che unisce la figura significante al personaggio significato. Il Giovio, in particolare: "Ne andò sbizzando più che formando le prime leggi. Ma tanto avvenne a quest'*Arte delle Imprese* come a quelle delle Navi, delle quali, Atlante inventò il Tavolato; altri il Remo, altri il Timone, e altri la Vela per cimentarle coi venti".⁹⁶² Nel *Cannocchiale* le puntualizzazioni contro la trattatistica precedente sono molte, e riguardano il collocamento dell'arte delle imprese sotto il campo della Poetica e della Retorica (i trattatisti non hanno sufficientemente specificato in merito), la qualità del segno espressivo (è semplice, composto, vocale?), il pensiero eroico da esprimere (deve essere singolo, comune a tutti, molteplice?), la figura del corpo e della sua somiglianza con il portatore (di che tipo deve essere la somiglianza?) e, soprattutto, la fondamentale categoria dell'ingegno (nessuno, secondo Tesauro, ha chiarito cosa l'ingegno sia e perché esso sia legato alle imprese).

Il primo tema è quello in cui le differenze fra il trattato giovanile e il *Cannocchiale aristotelico* sono forse maggiori, in quanto le tesi principali da cui si diramano tutte le altre differiscono sensibilmente, anche a causa di un'arditezza delle tesi che, nel trattato giovanile, non può trovare posto per mancanza di un sostegno teorico stabile. Nell'*Idea*, infatti, la prima tesi è la seguente: "Che l'impresa è un Segno", con la specificazione successiva – dovuta all'immensa apertura semantica del termine

⁹⁶¹ IDEM, *Il cannocchiale aristotelico*, cit. 630

⁹⁶² Ivi, p. 626

“segno” – che l’impresa sia un segno “che con figura e motto significa alcuna privata deliberazione o nobile impresa da farsi o vero anche fatta”.⁹⁶³ Il segno impresistico si distingue dagli altri per via di una diversa causa materiale (è formata da immagine e motto), finale (è destinata all’espressione di un concetto singolare e non generale, come l’emblema) e formale (l’impresa è formata in modo di argomento). Nel *Cannocchiale*, opera in cui il Tesauro sussume la nozione di argutezza simbolica (di cui l’impresa è il massimo esempio) a quella di segno (ogni argutezza simbolica è, necessariamente, un segno), l’aspetto semiotico è sottoposto a revisione retorica, subordinato ad essa. La tesi fondamentale è, infatti la seguente: “La perfetta impresa è una METAFORA”.⁹⁶⁴ La definizione di Tesauro, che si appoggia ovviamente sulle distinzioni operate nel settimo capitolo del *Cannocchiale*, è ridotta in questi passaggi a una semplice operazione di traslazione:

Questo evidentemente ci dimostra la Diffinition della METAFORA, cioè *Significare una Cosa per mezzo di un'altra [...]*. Se dunque il Re Luigi dicesse, *Io abatterò miei nemici di presso e di lungi*, farebbe un parlar proprio e commune. Ma se per significar questo Concetto, ci mostra l’Imagine di uno HISTRICE, che punge vicino, e lancia le Spine lontano, QUESTA è *Metafora*, e questa è *impresa*.⁹⁶⁵

Ovviamente, la cornice teorica del *Cannocchiale aristotelico* entro la quale l’*Idea delle argutezze heroicche* è inserita gioca un ruolo fondamentale nella riproposizione del concetto di impresa sotto quello di metafora. Le remore degli anni giovanili (basti pensare che il trattato di Ercole Tasso aveva sanzionato, dieci anni prima dell’inizio della composizione dell’*Idea delle perfette imprese*, la nozione di metafora di comparazione nella definizione di Bargagli, il quale, come si è visto, aveva a sua volta separato l’impresa dalla figura retorica della metafora) sono superate dalla nuova interpretazione (sicuramente più inclusiva) della metafora come principio di organizzazione semiotica. Le tesi successive, infatti, rafforzano il legame tra questa parte del trattato e l’interezza della composizione, riutilizzando i concetti del settimo capitolo nell’esplicazione della portata metaforica dell’impresa.

Essa è definita come una metafora di proporzione (tesi seconda), la quale proposizione ha la forma di un argomento (tesi terza), il quale argomento deve essere poetico (tesi quarta). Nella tesi seconda si fa riferimento alle pagine 306 del *Cannocchiale*, in cui il Tesauro aveva spiegato la proporzione analogica tra Achille “leone dei Greci” e il Leone “Achille delle fiere”. In questo tipo di metafora si inerisce una proporzione fra due termini (Achille sta al leone per via della forza e del coraggio; Achille è greco e il leone è un animale) e si sostituiscono i due termini nel contesto di partenza. Questo tipo di metafora è il più efficace, ed è quindi su di essa che si basa la perfetta impresa. La terza tesi si riferisce invece alla strutturazione argomentativa (non delimitata soltanto a una parola o a un

⁹⁶³ IDEM, *Idea delle perfette imprese*, cit., p. 39

⁹⁶⁴ IDEM, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 636

⁹⁶⁵ *Ibidem*

sintagma, ma a una vera proposizione) dell'impresa, mentre la quarta si esplica nella sua valenza finzionale. L'equiparazione tra il re e l'istrice (non “*Luigi è simile all'Istrice*” ma “*Luigi è un'Istrice*”) è un “fingimento Metaforico”⁹⁶⁶, una sovrapposizione ontologica che non può che essere virtuale e fuori dalla categoria del vero. L'impresa, “essendo il fingimento la «Essenza della Poesia», si configura perfettamente come una «*Bella Bugia de'Poeti*»: perciò ella non adopera il *Termine Comparativo* ma ponendoti davanti uno Istrice vuol che tu intendi quello essere il Re Luigi, nella guisa che la Pittura intende di farti credere che il finto sia il vero e la Metafora, che Achille sia un Leone. Il che si conchiude con un Paralogismo di tre Affermative in Seconda Figura, cioè: *Il Leone è feroce: Achille è feroce: Achille è un leone*”.⁹⁶⁷

Nell'*Idea delle perfette imprese*, invece, le particelle 1-5, comparabili alle prime quattro tesi dell'opera maggiore, riconoscono come poetica la natura semiotica dell'impresa (particella seconda), in aperta polemica con le conclusioni del *Conte* di Torquato Tasso:

Che se i pittori presumessero queste essere loro opere, poiché sugli scudi e su le bandiere si dipingeano co'suoi colori, sappiamo che loro si deve la sola lode di ben imitare la figura materiale con ben compartiti colori, ma il ritrovare l'accoppiamento della figura col concetto e del motto con la figura proprio è de' divini poeti. Poiché, quantunque niun Apelle o Zeusi fosse al mondo vissuto, pur basterebbe abbozzarle col carbone o scriverle⁹⁶⁸

In questo passaggio l'essenza manierista del trattato emerge in maniera decisa nell'equiparazione fra impresa, concetto e poesia. L'impresa, inoltre, viene ad assumere le caratteristiche di entimema o di “poetico sillogismo” nella terza particella. La stessa impresa COMINUS ET EMINUS di Luigi XII viene analizzata infatti come un sillogismo poetico (in quanto, come accennava già il Pellegrino, la base di questi entimemi non può essere ricavata dal vero ma dal verosimile). La comparazione insita nell'equiparazione Luigi-istrice, infatti, crea un sillogismo in cui manca una proposizione: “come l'istrice ha le spine così io ho le armi come istrice; dunque colle spine ferisce vicino e lontano, così farò sentire io le mie armi a'nemici vicini e lontani”.⁹⁶⁹ Il Tesauro riconosce in questa espressione ben più di una semplice induzione:

Onde nell'imprese e simboli v'è più una metafora nascosta che con metonimica imitazione solleva il concetto e di oratorio lo fa poetico e di induzione lo fa sillogismo: questa metafora è il pigliar la cosa significata per la significante poiché di ragione del perfetto segno è che il soggetto significante stia in luogo del significato e questo si predichi di quello, onde ne siegua in conseguenza che le passioni e proprietà del significante siano come proprietà e passioni del significato stesso, come se in giuoco si pone un lupino per uno scudo.”⁹⁷⁰

Le particelle quarta e quinta completano il discorso comparativo dell'impresa, riconoscendo nell'associazione impresistica un argomento contenente somiglianza (particella quarta) di

⁹⁶⁶ Ivi, p. 640

⁹⁶⁷ Ivi, pp. 640-641

⁹⁶⁸ IDEM, *Idea delle perfette imprese*, cit., pp. 45-46

⁹⁶⁹ Ivi, p. 46

⁹⁷⁰ *Ibidem*

proporzione (particella quinta). In questi passaggi, anche se il titolo dei paragrafi non è eloquente a riguardo, il Tesauro propone una prima e decisiva schematizzazione dei primi tre tipi di metafore (di convenzione, di attribuzione, e di proporzione) e una prima, ma non ancora sistematica, sussunzione della similitudine sotto il concetto generale di metafora. È infatti solo nell'opera maggiore che questo passaggio decisivo avviene, e con il quale il Tesauro crea una decisiva frattura con la retorica passata. Ancora una volta è utile ricordare la valenza delle imprese in questo passaggio epistemologico così importante, che Vico sembra aver compreso a fondo ma con prospettive antropologiche appena intuite nei trattatisti precedenti Tesauro e nel torinese stesso.

La partizione successiva (le tesi V-XVII) dell'*Idea delle argutezze heroicche* è dedicata ai corpi delle imprese, con una fondamentale e definitiva rimodulazione della diade gioviana e una sua ristrutturazione che segue le piste del Ruscelli e del Bargagli, ma inserendole all'interno dell'apparato epistemologico del *Cannocchiale*. Nel trattato giovanile soltanto due particelle sono dedicate a questo tema, e il chiarimento terminologico di "corpo" e "anima" non avviene con altrettanta efficacia. È nelle particelle successive che, retrospettivamente, il Tesauro cerca di mettere ordine all'interno del campo della nomenclatura impresistica. Nelle particelle 6-8 i corpi delle imprese vengono comunque indicati e riconosciuti a seconda delle loro proprietà, ovvero la loro natura reale e non immaginaria, la loro apparenza⁹⁷¹, e la loro individualità. Nel *Cannocchiale aristotelico* la distinzione fra anima e corpo ha luogo nella quinta tesi, ed essa avviene secondo un principio semiotico chiaramente identificato da Tesauro:

Ogni Parola, o detta o scritta, è un SEGNO SENSIBILE, significante un CONCETTO INTELLEGGIBILE: nella maniera che i Giocatori pongono una pietruzza visibile, per significare uno Scudo, che non si vede. Talche 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 e di Anima*; cioè di Voce propriamente significante e di Concetto impropriamente significato. Dunque nella Impresa, la qual è una Metafora Dipinta, la *Figura con la Proprietà significante*, formano il CORPO: la *Persona con la Proprietà significata*, formano l'ANIMA [...]. Onde la Impresa è un miraculoso Composito, che ha l'Anima fuor del Corpo, havendo il *Significante* sensibile nello Scudo e il *Significato* intellegibile nella mente. Di qui tu puoi comprendere, che per essenza della Impresa, basta la *Figura* e il *Concetto*; senza Motto niuno, quai furono le Imprese degli antichi Heroi, perche, dove la Impresa habbia *Corpo e Anima* nulla manca alla interezza del suo Composito⁹⁷²

L'impresa viene incardinata al principio di distinzione fra significato e significante,⁹⁷³ in cui il primo viene riacordato a un'entità intellegibile e non sensibile. Il paragone con la divisione saussuriana è

⁹⁷¹ Il termine è da intendersi inizialmente in senso visuale: le proprietà dei corpi devono essere ben visibili, in quanto il canale ottico è il primo e fondamentale mezzo di comprensione dell'impresa: "Dissi poi che questa proprietà dev'essere apparente ed esposta agli occhi quanto è possibile, perché essendo l'impresa un segno, non è dubio ch'il segno dev'essere sensibil indizio di cosa che o per lontananza o per propria natura non si sente" (Ivi, p. 62). Inoltre, il senso del termine "apparente" è anche da intendersi come "comprensibile e non recondito". A differenza del geroglifico, la comprensione del quale si basa sulla conoscenza di particolari proprietà remote degli animali o delle cose e dei loro legami, a loro volta remoti, con i concetti significati, le imprese non devono essere così enigmatiche: "Il Gieroglifico e il rovescio serve solo per morto carattere ma l'impresa per vivo argomento" (Ivi, p. 65)

⁹⁷² IDEM, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 641

⁹⁷³ Su questa distinzione sono utili, per ulteriori approfondimenti, le parole di GIANCARLO INNOCENTI, *L'immagine*

ovviamente impensabile, anche se il sintagma “il CORPO della Parola” è indice di un ragionamento a forte carattere linguistico e vocale. Il corpo della parola è dunque la parte fisica, intesa essa sia come parte fonica che come parte grafica, mentre l’anima è il concetto significato. La denominazione di impresa come “Metafora Dipinta” – importantissima per la comprensione, anche terminologica, dell’apporto tesauriano alla concezione impresistica di Vico – porta direttamente al corollario della non necessità del motto, in quanto, privato esso dell’appellativo di “anima” (che, si è visto, può essere “fuori del Corpo”, in sede extraimpresistica, nella mente e nell’animo del suo portatore), non è necessario per la vita dell’impresa.

Chiariti questi aspetti, e con essi una secolare diatriba in merito all’utilizzo e alla comprensione di questi termini, il Tesoro stila un lungo elenco di caratteristiche necessarie alla produzione della perfetta impresa riguardo al corpo, ovvero alla figura. Esso deve essere, come nell’*Idea delle perfette imprese*, vero e reale (tesi VI); deve fregiarsi della caratteristica della nobiltà e della bellezza (tesi VII) perché, essendo l’impresa una “*Perfetta Metafora*”⁹⁷⁴ non può essa comporsi di elementi non perfetti e magnifici; devono essere preferibilmente dei corpi naturali e non artificiali (tesi VIII) con l’esclusione, però, del corpo umano (tesi IX): un’impresa fatta con esso costituirebbe non tanto una somiglianza quanto una identità, invalidando il principio metamorfico. Deve, ancora, essere il corpo dell’impresa mirabile (tesi X), nuovo ma anche riconoscibile, in quanto la novità, unita alla riconoscibilità in essa di qualcosa di noto, crea meraviglia e quindi anche diletto.⁹⁷⁵ Le altre caratteristiche riguardano, infine, le caratteristiche proprie al “disegno” dell’impresa. Le figure che entrano a far parte di essa devono avere infatti la qualità dell’apparenza (si riconosce in essa la particella settima dell’*Idea delle perfette imprese*), la singolarità della proprietà del corpo (che in questo modo non può creare confusione nella comprensione del legame di somiglianza), la facilità ad essere rappresentati, la proporzione allo spazio nell’impresa, l’unità delle figure e, infine, la schiettezza (ossia la mancanza di appellativi allegorici o ornamentali).

La tesi XVIII sancisce il passaggio dalle questioni del corpo dell’impresa a quelle dell’“*Anima Significata*, cioè al *Concetto*”.⁹⁷⁶ Nel trattato giovanile, questa sezione era stata posta successivamente

significante, cit., pp. 59-62: “La struttura dell’«Emblema-Impresa» è dunque quella di un «segno» (con le sue due facce del significante – «corpo» – e del significato - «anima»), ma di un segno assai particolare nel quale sia il significante che il significato sono a loro volta rappresentati da segni e per di più di natura diversa; linguistico l’uno, iconico l’altro. È chiaro che una simile struttura del segno ci conduce allo schema di funzionamento della connotazione («si ha codice connotativo quando il piano dell’espressione è un altro codice») e che una tale «mistura» di parola e immagine ci si proponga assai affine alla sperimentazione moderna della poesia visiva”

⁹⁷⁴ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 643

⁹⁷⁵ “Queste due perfezioni quasi fra sé ripugnanti, ricerca nella Metafora il nostro Autore: Vuol ch’essa sia *Nuova* perche dalla novità nasce la meraviglia, e dalla meraviglia il diletto, sicome tu esperimenti quanto tu impari alcuna novella eruditione. Dall’altra parte vuol che sia *Chiara*: ond’egli annovera la *Oscurità* intra le freddure della Metafora” (Ivi, p. 650)

⁹⁷⁶ Ivi, p. 657

alle questioni relative al motto. Nel *Cannocchiale* Tesauro insiste in particolare sulla singolarità del pensiero che l'anima esprime, ossia sulla natura personale dell'impresa. La distinzione fra pensiero particolare (dell'impresa) e il pensiero generale (proprio dell'emblema) è esplicita tramite la distinzione tra proposizione dimostrativa e proposizione deliberativa. L'esempio che porta l'autore è quello dell'impresa di Antonio Caracciolo, quella del diamante con il motto SEMPER ADAMAS che subisce i colpi del martello e non si rompe: "Proposition *Deliberativa* sarebbe il dire: *Un cavaliere, dev'essere come il Diamante che stà saldo al Martello della Sfortuna*".⁹⁷⁷ Questo concetto, significabile in un emblema, in un'impresa darebbe invece una proposizione dimostrativa, in cui lo spostamento della comparazione verso la metafora è il principale agente di questo cambiamento: "*Questo Cavaliere, è come il Diamante, che stà saldo al Martello della Sfortuna*".⁹⁷⁸ La particella 13 dell'*Idea delle perfette imprese* aveva trattato il tema nella stessa maniera. Anche la particella 14, dedicata alla nobiltà dell'impresa, trova il suo corrispettivo nella seguente tesi. La giustificazione di questo principio è data da Tesauro facendo riferimento all'antichità delle imprese: "L'impresa (come dicemmo) altro non è che una *Metafora dipinta nello Scudo degli Heroi*; dunque di sua Origine fu meditata dagli stessi Heroi, per coprire al basso Vulgo, sotto colorite sembianze, gli loro alti Pensieri".⁹⁷⁹ Infine, il perfetto concetto dell'impresa deve essere unico, ossia il proponimento della stessa deve essere soltanto uno, a costo di una non perfezione dell'impresa.⁹⁸⁰

La necessità del motto è definita nelle tesi seguenti, ed è esplicita a partire da una chiarificazione terminologica che, nell'*Idea delle perfette imprese*, avviene alla particella 9. Seguendo le dichiarazioni del Bargagli e riconoscendo la non necessità del motto per il funzionamento semiotico dell'impresa, il Tesauro afferma che, necessaria per la perfezione del simbolo arguto, essa può essere ricondotta sotto il concetto di "anima materiale". Il passaggio nel trattato giovanile è più esaustivo di quello del *Cannocchiale aristotelico*, che aveva chiarito in altra sede la distinzione tra anima e corpo all'interno del dispositivo impresistico:

Né mi muovo già per la ragione di chi disse che la figura è il corpo e l'anima il motto che essenzialmente nell'impresa devono accoppiarsi [...]. Or io dico che il motto non è anima dell'impresa, in alcun de' primi sensi, perché né si scrive come particella comparativa né illatica, stando il motto in astratto come il COMINUS ET EMINUS; né meno è forma delle due cose simili, perché senza il motto pure l'amore sarà simile al fuoco per la proprietà del suo impeto. Né meno è anima in quanto segno e simbolo, perché non è concetto significato, poiché rimanendo la figura e il motto, cambiata solamente l'applicazione, si cambia l'impresa. [...] Resta dunque ch'il motto sia come anima materiale del corpo dell'impresa, in quanto accenna una parte della figura

⁹⁷⁷ *Ibidem*

⁹⁷⁸ *Ibidem*

⁹⁷⁹ Ivi, p. 658

⁹⁸⁰ L'esempio riportato di impresa non perfetta è quello del Duca di Borgogna, con la selce percossa dalla pietra focaia e un fascio di rami con sopra appeso il Vello d'oro: "Talche tu vedi un *Corpo d'Impresa* aggomitolati due *Corpi*; due *Proprietà*; e due *Concetti*; che confusi frà loro, confondono l'ingegno di chi le vede" (Ivi, p. 660)

o compimento di lei che o non si vede o fra l'altre non si distingue, come di molte proprietà che ha l'istrice, narrate gentilmente da Claudiano, questa solamente accenna Ludovico, che di vicino e di lontano ferisce.⁹⁸¹

In questo modo, la lunga trattatistica sulle imprese trova un punto di approdo fondamentale, chiarendo in maniera apparentemente definitiva il lungo dibattito che aveva iniziato il Ruscelli sull'interpretazione dell'anima come intenzione dell'autore. La proporzione impossibile fra anima e corpo⁹⁸² è pertanto risolta dal Tesauo con la rimodulazione dei termini dell'impresa. Il corpo di essa sarà formato dalla figura e dal motto che predica su di essa (particella 10 dell'*Idea* e tesi XX nel *Cannocchiale*), mentre l'anima resta legata al concetto, in sede intellettuale.

L'ultima parte del capitolo dedicato alle imprese nel *Cannocchiale aristotelico* è dedicata alle considerazioni generali sul composto di anima e di corpo, considerazioni che l'opera giovanile relega nelle ultime due particelle. L'impresa deve essere "popolarmente enigmatica",⁹⁸³ deve cioè evitare di essere troppo esplicita e troppo oscura. È la seconda regola gioviana, filtrata però dalla riflessione bargagliana sulla nobile popolarità della poesia. Essa deve essere inoltre adeguata al portatore, e in questa tesi (la XXVIII) Tesauo prende ad esplicitare le imprese presenti nell'antiporta. Nella tesi successiva egli descrive invece l'impresa dei Solinghi OMNIS IN UNUM, richiamando la peculiare caratteristica ingegnosa della stessa e delle imprese in generale. La penultima tesi riguarda il fine retorico delle imprese, ossia il deliberativo, il dimostrativo o il giudiziale: in questo passaggio Tesauo conferma il legame tra Poetica e Retorica, e mostrando la varietà dei fini delle imprese in vari campi. L'ultima tesi chiama in causa il rispetto nei confronti di "chi parla, [...] chi ascolta e [de]l Soggetto".⁹⁸⁴ È su questo punto, fra gli altri, che Tesauo insiste nel discredito dell'impresa di Luigi XII (sia nel *Cannocchiale* che nell'*Idea*). L'autore fa notare, infatti, come l'istrice sia considerato da qualche autore classico (come Claudiano) una specie appartenente al genere del maiale (e non a caso chiamato popolarmente "porcospino"). Il paragone di un re con un maiale manca di decoro e il Tesauo deve ammettere che "non mi par con molta dignità si possa forma questa Proposition Metaforica, *Il Re Luigi è un Porco Spino*, come si direbbe *Achille è un Leone*".⁹⁸⁵

Il trattato sulle imprese si conclude con una ricapitolazione generale della definizione della perfetta impresa, definizione che è formata dall'unione delle trentuno proposizioni. Cosciente della difficoltà

⁹⁸¹ IDEM, *Idea delle perfette imprese*, cit., pp. 73, 75. Utile il raffronto con l'opera maggiore: "il Motto cade dritto sopra la Figura significante, e non sopra la Persona significata [...] L'altra conseguenza p che falsamente il Motto vien chiamato per alcuni Anima della Impresa. Perochè L'anima e la Vita dell'impresa non è il Motto, ma il Concetto significato. Ben potrestù correttamente chiamarla Anima Materiale come quella dell'Embrione: peroche sicome il Corpo Materiale della Impresa è composto di Figura e Proprietà così il Motto è una espressione della Proprietà come si è detto e così egli è un segno significante e non Concetto significato" (IDEM, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 662)

⁹⁸² Il riferimento è al titolo dell'articolo di DONATO MANSUETO, *The Impossible Proportion*, cit.

⁹⁸³ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 671

⁹⁸⁴ Ivi, p. 681

⁹⁸⁵ Ivi, p. 690

della composizione di una tale impresa,⁹⁸⁶ il Tesauro dona una definizione della nuda essenza della stessa: “*L’Impresa è un’Argutezza; significante un Concetto Heroico, per mezzo di alcuna Simbolica Figura*”.⁹⁸⁷ La riduzione a tre nuclei concettuali dell’impresa (la sua essenza arguta e ingegnosa, la sua valenza eroica, la sua composizione tramite immagini simboliche) corrisponde, anticipandole, le tre grandi componenti dell’impresa vichiana, ossia il corpo eroico, la componente iconica (del corpo e dell’impresa), la fondamentale essenza retorica e logica dell’ingegno. La concretizzazione teorica, se da un lato chiude una lunga stagione di riflessione, dall’altro dona i presupposti per l’interpretazione dello stesso oggetto culturale sotto aspetti totalmente nuovi e originali. La censura dell’istrice di Luigi XII, con il riferimento alle macchie solari presenti nell’antiporta del trattato, risulta essere cosciente di questa *tournure* storica e culturale. Chiudendo un’ideale composizione circolare e iconotestuale, la censura dell’impresa sembra essere un’altra impresa, l’ammissione di un’impossibilità di perfezione che, concettualmente addomesticata, lascia spazio a un sentimento di fragilità: “Restaci di censurare quella *Impresa*, che fino a qui hà censurato le altre: cioè, l’HISTRICE DEL RE LUIGI. Et chi spererà mai più di comporre Impresa senza macchia, se si trovasse macchia in questo *Sole*, che ci diè il lume per discoprire le macchie delle altre Imprese. Pur ci conviene confessare, che questa ha superato di perfetione ogni altra Impresa, senon se stessa”⁹⁸⁸

e. Le imprese postreme

La trattatistica delle imprese non trova, dopo l’opera di Tesauro, esempi superiori. Il concepimento dell’impresa come forma definitiva di arguzia e di poesia portato avanti dall’autore del *Cannocchiale aristotelico* sembra concludere lo sviluppo teorico di questo genere. In realtà, i trattati delle imprese sono una costante fino agli anni mediani del diciottesimo secolo, così come è provato dalla presenza della *Compendiosa spiegazione* dell’impresa del marchese d’Avalos per mano del Gironda nel 1725 e dalla riflessione vichiana sul tema.⁹⁸⁹ Le direttive tesauriane e barocche insite nell’ideazione impresistica, così come il tema del concettismo e la presenza delle riflessioni sullo stile arguto presenti

⁹⁸⁶ Nel paragrafo successivo trovano spazio le censure delle imprese fatte dagli altri autori e da Tesauro stesso

⁹⁸⁷ Ivi, p. 684

⁹⁸⁸ Ivi, p. 689

⁹⁸⁹ ABD-EL-KADER SALZA, *Luca Contile*, cit., pp. 250-252 ha fornito una prospettiva storica dedicata al tema. In particolare, Salza mette in luce la sostanziale mancanza di trattati in area italiana e la presenza, invece, di opere in ambito francese dedicate al tema con, interessante per l’aspetto vichiano della questione, un interessamento alle figure araldiche e ai blasoni (come, ad esempio, l’opera di JEAN-BAPTISTE DUPUY DEMPOTES, *Traité historique et moral du Blason*, Paris, Jombert, MDCCLIV). Lo studioso riconosce in alcune opere italiane (quali FILIBERTO CAMPANILE, *Dell’armi ove insegne de’ nobili*, in Napoli, nella stamperia di Tarquinio Longo, 1618, probabile fonte vichiana per questioni araldiche) la fonte di queste ultime. Delle imprese trattano, nella *Biblioteca dell’eloquenza italiana*, anche Fontanini e Zeno, fornendo una lunga lista di trattatisti e inserendo l’impresistica nel novero della “Filosofia simbolica” (GIUSTO FONTANINI, *Biblioteca dell’eloquenza italiana [...] con le annotazioni del signor Apostolo Zeno*, in Venetia, presso Giambattista Pasquali, 1753, Classe Settima (“Filosofia”), Capo VI (“Simbolica”), pp. 371-377

nel Seicento, vedono decrescere la loro portata in maniera significativa. Un ottimo esempio di questa tendenza è il trattato intitolato *Discorso intorno alle imprese* ad opera del conte di Parete Carlo Francesco Moles Trivulzio, pubblicato l'anno successivo alla comparsa della seconda edizione della *Scienza Nuova* vichiana, ovvero nel 1731.⁹⁹⁰ Come per la *Compendiosa spiegazione* e per l'opera vichiana, l'editore dell'opera del Moles, il Parrino, ha sede a Napoli, mostrando la persistenza del tema impresisitico nella città partenopea.

L'autore, monaco cappuccino, è figlio di Francesco Moles, una figura importante e controversa della nobiltà napoletana, legato sia con il regno spagnolo che con l'impero austriaco.⁹⁹¹ Se del padre è ben conosciuta e raccontata la fama, anche per mezzo di storici importanti come il Giannone, del figlio non si hanno notizie altrettanto copiose. L'editore, ad esempio, non fa cenno alle origini nobili dell'autore, origini che giocano sicuramente una parte dell'interesse per il tema da parte del Moles. Sempre il Parrino, nella dedica a Ippolita Cantelmo Stuart, afferma di essersi trovato “per ventura, non ha molto, alle mani” il volume sulle imprese e di aver deciso – non facendo cenno a un assenso o meno da parte dell'autore – di pubblicare il testo per rendere un servizio al popolo. Il testo è, infatti, un raro esempio di “brevità e chiarezza insieme”, e per questo motivo l'editore decise di pubblicare l'ennesimo trattato sul genere.⁹⁹²

Le qualità stilistiche cui accenna lo stampatore sono, in effetti, presenti nel testo. A differenza dei dialoghi cinquecenteschi, delle compilazioni accademiche spesso frutto di discorsi pubblici, delle *summae* secentesche in cui alla proposizione delle teorie seguono e si intrecciano le critiche alla precedente trattatistica e, infine, della magniloquenza e raffinatezza tesauriana, il Moles adotta una struttura e uno stile assai limpido e scarno, presentando la dottrina delle imprese in una maniera assai convenzionale. Alla prima parte, che presenta la dottrina, segue una seconda partizione antologica, che raccoglie e analizza a fondo cinquanta imprese fatte dall'autore per degli amici o dei nobili prossimi allo stesso.

Nel testo del napoletano, tutte le consuetudini cinquecentesche vengono rispettate, a partire dall'ordine dei temi da trattare. L'impresa, infatti, ha una sua etimologia ben chiara, un'origine e una serie di autori che ne hanno parlato a fondo. L'impresa, per Moles, deriva dal verbo *imprendere* o, che è lo stesso, *imprimere*, poiché “Imprimendosi questa nobil invenzione negli scudi, o in tele, o in cosa simigliante; confondendo coll'effetto della mano la dichiarazione della mente, *Imprese* da prima

⁹⁹⁰ CARLO FRANCESCO MOLES TRIVULZIO, *Discorso intorno alle imprese. Con cinquanta Imprese dal medesimo registrate, e spiegate a parte*, in Napoli, presso il Parrino, 1731

⁹⁹¹ Si rimanda per le questioni storiche e per la figura del Moles a MARCELLO VERGA, *Il “Bruderzwist”, la Spagna, l'Italia. Dalle lettere del duca di Moles, in Dilatar l'Impero in Italia. Asburgo e Italia nel primo Settecento*, «Cheiron», XXI, 1994, pp. 13-53

⁹⁹² CARLO FRANCESCO MOLES TRIVULZIO, *Discorso intorno alle imprese*, cit., p. a 4

si appellasse”.⁹⁹³ Annullando la fantasia degli autori di metà Cinquecento e del Tesauro (e di conseguenza anche quella del Vico), che vedevano le imprese nascere direttamente dalle menti dei primi uomini, se non direttamente da Dio, il cappuccino riporta su un piano estremamente razionale e di “costume” la nascita di queste imprese, modificando lievemente le ipotesi gioviane: “Nacquero esse in seno alla nostra Italia, fecondissima madre degl’ingegni ameni e gentili; propagandosi poi felicemente oltre monti nelle regioni o più colte o men barbare”.⁹⁹⁴ Infine, ponendo in primo piano la necessità di chiarezza e di brevità tipica del Settecento, il Moles presenta la serie di scrittori che hanno trattato del tema. Il passo, che richiama lontanamente le affermazioni dell’Attonito di voler trattare l’impresa senza le sovrastrutture del pensiero filosofico e dialettico ma soltanto tramite le riflessioni retoriche, è un evidente esempio dell’avvenuta trasformazione dell’interesse pre-barocco e barocco per l’impresa, il simbolo, la simbolica e, in generale, l’immagine. L’impresa è ridotta a un’espressione arguta e spiritosa, che non merita, in fondo, di essere al centro di riflessioni ardite e complesse:

tanti bell’ingegni l’hanno stimate ben degne delle loro erudite fatiche, filosofandovi alcuni con ispezulazioni troppo minute e sottili, come se pensassero nell’intelligenza d’un passo oscurissimo di Aristotele, o pure avessero per le mani una delle scienze più gravi e profonde: chi sa se forse più di quello, che la materia è capace, non essendo altro in fine l’impresa che un parto del nostro intelletto spiritoso sì, ma corto, e raccorciato in maniera che dell’accozzamento di una o due figure, e di altre tante parole, ordinariamente risulta.⁹⁹⁵

Se da una parte questo brano mette tra parentesi i decenni di speculazione filosofica sulle imprese e sul linguaggio simbolico che avevano, fra Cinquecento e Seicento, posto questa forma espressiva al centro di una vasta rete epistemologica in movimento, dall’altra è rintracciabile lo stesso atteggiamento di sufficienza che il Vico esprime confrontando il tema dell’impresa per gli uomini dei primordi con quell’“eroismo da romanzieri” che egli rintracciava nei trattati di imprese moderni. Dopo questo passaggio – che, per i fini propositivi, è probabilmente il più interessante – il Moles continua la sua disanima dell’impresa a partire dall’argomento classico della sua definizione, per poi passare alla presentazione delle regole essenziali dell’impresa e a quelle, particolari, relative ai motti e all’insieme di parole e immagini, alla relazione tra le due componenti. Tutto il testo è estremamente conservativo e senza alcuna pretesa filosofica, a partire dalla definizione. Luogo per eccellenza delle diatribe cinquecentesche, a questa altezza la risposta alla domanda “che cos’è un’impresa?” si sfibra seguendo parola per parola la definizione bargagliana: “L’impresa è un’espressione di singolar concetto dell’animo, per via di similitudine con figura di alcuna cosa naturale, fuor della spezie humana, o vero artificiale: dà brevi e acute parole necessariamente accompagnata”.⁹⁹⁶ Anche la sezione successiva si attesta intorno ai trattati della fine del sedicesimo secolo, e

⁹⁹³ Ivi, p. 3

⁹⁹⁴ Ivi, p. 6

⁹⁹⁵ Ivi, p. 7

⁹⁹⁶ Ivi, p. 8

l'esplicazione delle cinque regole dell'impresa (poco più che un tributo al Giovio, in quanto questi precetti non approssimano quelli del comasco) segue le direttive del trattato del Bargagli e del Capaccio. Pertanto, tutte le figure possono essere utilizzate nelle imprese fino a un massimo di tre (regole I e II), tranne quella umana e quelle bizzarre e mostruose (regola III), non devono essere oscure né eccessivamente enigmatiche (regola V) e devono presentare una stretta connessione con il motto (regola V, l'unica considerata fondamentale). La presentazione delle regole per i motti resta altresì poco più che un *abrège* di altri trattatisti. La postulazione della necessità del motto non trova spazio nelle pagine del Moles, che dà come scontata la costitutività delle parole nell'impresa. Questa assenza di giustificazione rivela, ancora una volta, un chiaro spostamento di priorità nella trattatistica dell'impresa, e un marcato allontanamento dal nodo dell'immagine (e non della parola) figurata che aveva rinvigorito la teoria delle imprese mettendo questo iconotesto all'apice del pensiero per figure. Se molti trattatisti avevano insistito sul carattere secondario del motto (se non accessorio, come Capaccio), in questo passaggio il Moles, senza alcun intento polemico ma con una disarmante *nonchalance* teoretica, afferma quasi il contrario: “[i motti] in poca piazza, come suol dirsi, sono costretti di fare gran pruove, ove han da dir il molto col poco, e fra poche sillabe, che per ispiegarlo, ricerca forse altrettanti e più versi. Essi sono insomma la cosa più difficile, che concorra al fabbricar l'Impresa, e soli o le danno vita o la fanno rimanere un cadavero fecondo, che o spiritosi e vivaci, o languidi e freddi riescono”.⁹⁹⁷ Queste parole, implicitamente, riportano in auge la terminologia gioviana della distinzione fra anima e corpo, che viene infatti difesa dal Moles nella presentazione della quarta regola:

Chi disse il motto esser l'anima dell'Impresa disse il vero, e gli appose; imperciocchè, siccome l'anima informando il corpo. Gli dà moto, così parimente il motto alla figura dell'Impresa e spirito e vita somministra; ma egli non potrà giammai darle ciò che non ha, e per conseguenza, come accennai pur dianzi, se sarà debole, e freddo, languida e gelata sarà per conseguenza necessaria l'Impresa.⁹⁹⁸

La *facies* conservativa del trattato è estremamente evidente, e mostra un netto arretramento teorico rispetto ai picchi non solo del Tesauro, ma addirittura del Bargagli e, ancora prima, del Ruscelli. Ogni possibilità di riflessione semiotica o linguistica è cancellata, presentando un dogmatismo che, negli stessi anni, Vico aveva completamente ribaltato. Il trattato del Moles si perpetua in questa maniera affrontando le regole restanti concentrando l'attenzione sulla necessità dell'invenzione dell'impresa. Essa deve infatti esprimere un sentimento personale e non un concetto generale, e sarebbe “cosa triste e squallida”⁹⁹⁹ mescolare i due piani. Questo avvertimento è ribadito in fondo alla parte esplicativa del trattato, appena dopo l'esplicitazione di “una cosetta forse troppo minuta”¹⁰⁰⁰ riguardante la

⁹⁹⁷ Ivi, p. 16

⁹⁹⁸ Ivi, p. 20

⁹⁹⁹ Ivi, p. 31

¹⁰⁰⁰ Ivi, p. 47

maggior difficoltà della creazione di imprese accademiche. Il *Discorso intorno alle imprese* del Moles si conclude, prima della presentazione delle cinquanta imprese raccolte dall'autore, con un ultimo e conclusivo richiamo. Il fine dell'impresa è l'allusione, ovvero "che l'impresa, o con il motto o con le figure, alluda all'autore o che gli corrisponda. Queste allusioni possono farsi in molte maniere, scherzando con il nome, alludendolo con il motto, con le armi del casato, oppure al luogo al tempo al grado all'esercizio".¹⁰⁰¹ Non più, pertanto, il concetto di comparazione o di metafora al centro dell'impresa, bensì l'allusione. Il trattato del Moles, nella sua essenzialità e nella sua, sotto certi punti di vista, approssimazione teorica è un buon esempio della fine di una stagione del pensiero europeo, in cui il tema della figura e dell'immagine prendevano una posizione centrale e si mostravano come il luogo privilegiato di un decisivo cambiamento epistemologico.

¹⁰⁰¹ Ivi, p. 50

PARTE II

Capitolo III

“Sì fatti caratteri di corpi scolpiti”: immagine-corpo-mezzo

Il presente capitolo intende esaminare le relazioni implicite ed esplicite tra la filosofia del linguaggio vichiana e l'emblematica rinascimentale e barocca in relazione alla tematica del corpo e dell'immagine. Il titolo stesso deriva da una delle molteplici affermazioni vichiane in materia di espressione primordiale. I “corpi scolpiti” possono rappresentare, nella *Scienza Nuova*, sia le immagini “tridimensionali” delle prime incisioni o sculture che, in maniera ancora più interessante, l'utilizzo di corpi come immagini. Il legame tra immagine e corpo, tra rappresentazione fantastica e realtà fisica, tra simbolo e reale, è il maggior nodo della filosofia vichiana. Tutto questo complesso di riflessioni, come evidenziato nella prima parte di questo lavoro, sembra entrare in rapporto con la teoria delle immagini delle imprese nel Rinascimento e, ancora di più, nel Barocco. Le imprese, a livello compositivo e semiotico, sono formate da un'immagine definita *corpo* e da un motto definito *anima*, ed inoltre vengono concepite come fondamentali strumenti di rappresentazione dell'organismo, corporeo o ideale, del suo portatore, facendone le veci in sede simbolica o araldica. La comparazione tra la filosofia vichiana e la trattatistica delle imprese mira, più che a una messa in risalto di singoli luoghi testuali in cui l'ultima è richiamata dalla prima, a fornire una mappatura e un regesto del tema del corpo sia nell'una che nell'altra. Questo regesto permette, si crede, di concepire con maggiore chiarezza l'importanza centrale del corpo all'interno sia del pensiero vichiano che all'interno della riflessione iconotestuale. Oltre alla presentazione delle somiglianze fra i due “sistemi”, si ragionerà sulle differenze intercorrenti tra la filosofia delle imprese di Vico e la riflessione rinascimentale e barocca su di esse. Grazie allo scarto tra queste due diverse concezioni, sarà possibile comprendere in che maniera la lettura vichiana sorpassi alcune concretizzazioni culturali che appartenevano all'impresa moderna (ad esempio, le imprese vengono trattate da una prospettiva letteraria, filosofica, semiotica ma mai, prima di Vico, sotto un'ottica compiutamente antropologica). Infine, si evidenzieranno gli apporti che l'interpretazione del filosofo può suggerire, anche in relazione a moderne teorie che, implicitamente o meno, si richiamano al suo pensiero, allo studio delle imprese.

Il punto di partenza per l'indagine, mantenendo il focus sul pensiero di Vico e pertanto invertendo la progressione cronologica, è la disamina della dimensione corporale nella *Scienza Nuova* e in altre opere vichiane, in particolare la *Vita*. Ricostruendo il *milieu* culturale della Napoli tardo seicentesca e primo settecentesco, impregnato dalla filosofia cartesiana, il primo paragrafo studia i rapporti tra Vico e Cartesio. In questa sezione verranno analizzati i concetti di critica e di topica, che sono al centro della rivoluzione epistemologica operata dal Vico in opposizione proprio al filosofo francese. Successivamente, verranno analizzate le evenienze propriamente biologiche e organiche all'interno della *Scienza Nuova*, focalizzando il discorso, infine, sulla dimensione corporale del linguaggio primordiale.

Il secondo paragrafo è invece dedicato allo studio della dimensione del corpo in relazione all'impresa, in particolare alle varie e complesse possibilità che la terminologia di "anima" e di "corpo" permette di attribuire alla dimensione biologica delle immagini. Verranno analizzati, in particolare, il tema della morte e della vita nelle imprese (con anche un'appendice sulla valenza mistica delle stesse nell'opera del Farra), quello del ritratto e, infine, la presenza di "imprese viventi" formate non da immagini ma da esseri viventi o da oggetti naturali.

L'ultimo paragrafo, infine, intende trarre alcune conclusioni sul rapporto tra Vico e le imprese in relazione al corpo e all'immagine. In quest'ultimo verranno proposte delle ulteriori ipotesi di lettura del fenomeno delle imprese sulla base di una somiglianza riconosciuta tra la filosofia vichiana e alcune delle moderne scienze umane appartenenti all'ambito degli studi di cultura visuale (in particolare l'antropologia delle immagini). Partendo dalla complanarità tra alcune ipotesi moderne e alcune teorie vichiane sulle immagini, si proporranno delle future piste di ricerca tese a interpretare le imprese – e l'emblematica in generale – sotto il punto di vista non soltanto semiotico, letterario o filosofico, quanto da un punto di vista antropologico e culturale. Le nozioni di "atto iconico" o di "svolta iconica" verranno infine utilizzate come possibili diagnosi di un periodo culturale che vede nella relazione tra Vico e le imprese un interessante punto prospettico.

1. Il signor Giambattista Vico e Renato delle Carte

Il presente capitolo presenta una riflessione sul legame tra corpo e immagine nella filosofia vichiana a partire dall'opposizione di questa al pensiero di René Descartes. Le prime opere del filosofo napoletano, che reagiscono a un contesto culturale ben preciso e strutturato intorno alle figure di Paolo Doria, Leonardo di Capua, Gregorio Caloprese e alle accademie degli Investiganti e di Medinacoeli, propongono una dichiarata opposizione al mentalismo e al logicismo di scuola cartesiana (in particolare la *Logique* di Port-Royal). In termini di educazione agli studi, l'opposizione si trasla sul terreno della retorica, in particolare in quello della topica, contrapposto alla critica. La componente inventiva della prima, il suo legame con il versante emotivo della retorica e, pertanto, con gli effetti relativi alla fantasia e all'ingegno, radicano la topica nella sfera del corpo. In particolare, è la dimensione dell'*anima*, esplicitata nel *De antiquissima Italorum sapientia*, ad essere la maggior componente ad essere influenzata dalla retorica e dagli effetti della topica.

L'opposizione, pertanto, si sposta da un versante epistemologico ad uno, invece, filosofico e fisiologico. Nella *Vita scritta da se medesimo*, queste contrapposizioni vengono a prendere la forma di un dialogo intertestuale più o meno implicito. In queste pagine, il Vico propone una visione storicizzata (anche se non senza idealizzazione) della sua vita in contrapposizione a quella più anodina e filosofica del Descartes. Il corpo di Vico è il primo protagonista della *Vita*, e questo fatto indirizza la lettura di questo testo verso la comprensione della dimensione organica e biologica come un indizio fondamentale nella filosofia vichiana. Questa ricognizione critica trova nell'analisi di alcuni passaggi della *Scienza Nuova* il suo culmine.

La centralità della dimensione corporale verrà dapprima rintracciata nelle fonti fisiche e anatomiche (oltre che chimiche) che informano la scrittura dell'opera maggiore del Vico. In secondo luogo, saranno analizzate a fondo le figure dei Bestioni, che enunciano poeticamente e a livello iconico una chiara interpretazione dell'uomo primordiale sotto il versante del corpo. In terzo luogo, tutti questi aspetti verranno riaccordati intorno al nodo che lega corporeità e linguaggio. In particolare, il corpo dei bestioni nelle prime due epoche dell'umanità, in cui si parlava un linguaggio a forte carica iconica e oggettuale, viene a fornire alcuni chiarimenti necessari per la comprensione della questione dei geroglifici, dei gesti e delle imprese nella filosofia linguistica di Vico. L'impresa, in particolare, sembra suggerire come il ruolo dell'immagine sia così esaltato dal Vico in funzione non solo anticartesiana ma, inoltre, morale e civile. L'immagine dell'impresa, così, diviene il punto di collegamento tra corpo, linguaggio e religiosità.

Le molteplici occorrenze dei trattati di imprese e di emblemi in questi paragrafi verranno segnalati e

commentati con particolare attenzione. In questo modo, sarà possibile intendere il legame esistente tra una produzione estremamente raffinata, come quella delle imprese e degli emblemi, e una filosofia della primitività che fa del corpo e della rozzezza il suo punto di partenza. La funzione epistemologica e gnoseologica dell'impresa verrà pertanto evidenziata e messa al centro dell'analisi, nel tentativo di mostrarne le dinamiche prettamente vichiane.

a. “Al di fuori e sopra ogni immagine corporea”: il dibattito vichiano tra Topica e Critica

Dite che «la topica è arte di ritrovare ragione e argomenti per pruovar che che sia; né mai infino ad ora aver veduto topica veruna, che diaci regole di ben regolare e dirigere le semplici apprensioni delle nostre menti». Io pur diffinisco così la topica; ma «argomento», in quest'arte, non suona «disposizione di una pruova», come volgarmente si prende e da' latini *argumentatio* si appella; ma s'intende quella terza idea, che si ritrova per unire insieme le due della questione proposta, che nelle scuole dicesi «mezzo termine»; talché ella è un'arte di ritrovare il mezzo termine. Ma dico di più: che questa è l'arte di apprendere vero, perché è l'arte di vedere per tutti i luoghi topici nella cosa proposta quanto mai ci è per farlaci distinguer bene ed averne adeguato concetto; perché la falsità de' giudizi non altronde proviene che perché l'idee ci rappresentano più o meno di quello che sono le cose: del che non possiamo star certi, se non avremo raggirata la cosa per tutte le questioni proprie che se ne possano giammai proporre.¹⁰⁰²

La seconda risposta che Vico offre alle critiche dell'anonimo revisore del *De antiquissima Italorum sapientia* nel *Giornale de' Letterati d'Italia* porta con sé un'esplicitazione del valore della topica per il professore di eloquenza dell'Università di Napoli. Non intendendola, d'accordo con il suo lettore, come un metodo in grado di guidare il pensiero, egli la riguarda dal punto di vista non dimostrativo (la confusione del termine “argomento” con il latino *argumentatio* è evitata dall'acribia definitoria vichiana) quanto, bensì, logico e retorico. Essa è l'arte di comparare le qualità del soggetto preso in esame al fine di ricavare il legamento logico tra le parti della questione e, in questo modo, il concetto della stessa. È questo legamento logico, il “mezzo termine” che rende efficace il ragionamento sillogistico, che permette cioè di meglio comprendere “quello che sono le cose”. Solo tramite un confronto completo in tutte le categorie è infatti possibile perfezionare la nozione ideale delle stesse, in quanto l'idea rappresenta l'essenza delle stesse o troppo o troppo poco. Questa nozione di topica inquadra in maniera puntuale la riflessione sulla possibilità di conoscenza umana. La focalizzazione sull'aspetto logicistico della retorica, la qualifica *inventiva* della stessa, la rende uno strumento indispensabile per l'approssimazione alla verità, meglio ancora della riflessione astratta *tout court*. D'altronde, se la topica è l'arte di “vedere” entro tutte le categorie, essa diviene un formidabile ancoraggio alla dimensione reale e materiale della riflessione.

¹⁰⁰² GIAMBATTISTA VICO, *Metafisica e metodo*, citò, p. 377

Secondo questa interpretazione, è possibile esplicitare alcuni termini di confronto tra il pensiero vichiano intorno alla mente e al linguaggio e il pensiero sul (e del) corpo che il filosofo sviluppa a partire dalla riflessione sulla natura umana. Sia che essa venga concepita come parte della retorica e dell'oratoria, sia che essa venga compresa come la base imprescindibile dell'immaginazione e sia che essa venga additata come il primo e "infantile" aspetto della mente umana, la topica entra in discussione con i principi del corpo, della materialità corporea e non astratta. La retorica è, infatti, l'arte del *movere*, dell'eccitazione delle passioni e del controllo di esse tramite le parole; l'immaginazione nasce per il tramite metaforico del pensiero, che unisce o separa gli aspetti del reale per ricombinarli; infine, l'aspetto infantile della mente si rispecchia nel campo delle emozioni, dell'educazione e della politica, governata non da principi astratti ma da dibattiti e scontri, da conflitti e compromessi. La topica, l'arte di trovare il mezzo termine, è pertanto l'arte di riconnettere il pensiero al corpo, la riflessione sul principio unitario della realtà, il medium che lega l'aspetto logico e mentale a quello corporeo e retorico. La presentazione della topica sotto questo angolo di visuale è frutto di un'interpretazione del pensiero vichiano nella sua prima fase. Tuttavia, questa rivela delle fortissime linee comuni con la successiva stagione del pensiero della *Scienza Nuova*. Nelle orazioni inaugurali e nel *De antiquissima Italorum sapientia*, infatti, il Vico compie i primi passi che, dal binomio tra topica e critica, lo porteranno alle maggiori esplicitazioni della sua filosofia del corpo e dell'immagine, del linguaggio primitivo in cui la retorica (e dunque la topica, non la critica) sono al cuore del discorso. Per comprendere a fondo il legame tra topica e corpo, tra retorica e dimensione reale e organica della realtà, è indispensabile tracciare un pur minimo quadro della situazione filosofica e culturale nella Napoli tra Seicento e Settecento,¹⁰⁰³ una Napoli ben lontana dai fasti della poesia marinista che il Tesauro aveva già iniziato a difendere dalle accuse dei suoi contemporanei. Le accademie degli Investiganti e, poi, quella palatina di Medinacoeli, giocarono un ruolo importante nel filtraggio del cartesianesimo e della logica di Port-Royal in terra partenopea. Antonio Pennisi, in uno studio ricco e illuminante, ha definito gli anni tra il Seicento e il Settecento come il teatro di una "conversione ad un generico umanismo platonizzante associato a un razionalismo mentalista ispirato a Malebranche e al formalismo logico dei portorealisti". L'aspetto più evidente è l'aspirazione e "la forte esigenza di restaurare una metafisica a sfondo mentalistico che poteva servirsi del supporto dualistico del mito *calcolistico* cartesiano."¹⁰⁰⁴ Le opere di Paolo Doria (cui, si ricorda, Vico dedica il *Liber Metaphysicum* del *De antiquissima*), di Leonardo di Capua (che opera, insieme al circolo degli Investiganti, una "rivalutazione petrarchista che contrassegna la reazione dei letterati alla

¹⁰⁰³ Per una panoramica sul passaggio fra Seicento e Settecento a Napoli in ottica cartesiana si rimanda all'agile saggio di CLEMENTINA CAMPILLO, *Appunti di lettura sul cartesianesimo napoletano tra '600 e '700*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XXIV-XXV, 1994-1995, pp. 184-194

¹⁰⁰⁴ ANTONIO PENNISI, *La linguistica dei mercatanti*, Napoli, Guida, 1987, p. 26

poetica barocca e al marinismo”),¹⁰⁰⁵ e quelle di Gregorio Caloprese, oltre alle figure del Gravina e dell’Amenta, contribuiscono a forgiare una filosofia linguistica dai forti aspetti mentalistici e universali, che va contro il pedantismo delle grammatiche¹⁰⁰⁶ e che approssimi l’astrattismo del sapere metafisico. Come ancora osserva Pennisi:

La supremazia del nuovo ceto culturale deve esplicarsi nella teorizzazione di una *grammatica delle grammatiche* che abbandoni l’analisi descrittiva e il concreto funzionamento dei singoli idiomi storico-naturali per individuare la struttura ultima del linguaggio che risiede nella stabilità della logica posta a fondamento della metafisica. [...] I testi giansenistico-portorealisti, che erano i più diffusi e utilizzati anche a scopi didattici, venivano sottoposti ad una intensiva lettura di taglio rigorosamente mentalistico [...] agevolmente incorporabile in una filosofia che, svalutando il corporeo, il sensibile, il fantastico ed esaltando la spiritualità della mente, avvera di fatto quello che Vico definirà come l’insanabile divorzio tra *ratio* e *ingenium*.¹⁰⁰⁷

In queste condizioni, il linguaggio – strumento classicamente gravitante nell’orbita della retorica, della poetica e dell’oratoria – veniva predisposto ad una trasformazione radicale che lo avesse reso, al riparo da particolarismi grammaticali di sorta, uno strumento della logica. Semplificando, in maniera forse troppo rapida, dall’ambito del corpo il linguaggio passa a quello della mente. Quetsa astrazione segue una progressiva decrescita della corporeità dalla scrittura (e dalla sua qualità prettamente grafica), alla vocalità della stessa, fino a una completa immaterialità del pensiero. La ricaduta sul piano reale e accidentale è evidente: “La cultura cartesiano-metafisica che il Doria rappresenta, partendo dal principio del sapere *interno*, mentale, finisce col prescindere totalmente dal problema della comunicazione e dal suo corollario politico [...] per concentrarsi esclusivamente sulle regole e le norme del linguaggio come meccanismo logico produttore di automatismi psichici.”¹⁰⁰⁸

In questo contesto, la settima orazione inaugurale pronunciata da Vico nel 1708 e pubblicata l’anno successivo propone una rimodulazione sistematica tanto del sistema educativo del tempo quanto del pensiero vichiano *tout court*. La prolusione accademica, infatti, è centrata sulla comparazione tra il

¹⁰⁰⁵ AMEDEO QUONDAM, *Dal Barocco all’Arcadia*, in *Storia di Napoli*, vol. VI, tomo 2, Napoli, Società editrice per la storia di Napoli, 1970, p. 890

¹⁰⁰⁶ Si veda, a riguardo, lo sfogo dell’abate Fardella contro il grammatici: “Perciò il maggior errore si è consegnare i Fanciulli ad un puro e miserabile Grammatico, privo di quelle cognizioni che ci abbisognano per insegnare a parlare senza pregiudizio e discapito dell’altrui intendimento, e voglio dire incapace per la sua ignoranza a mettere in movimento le ingenite idee del sapere nell’istesso mentre che s’apprendon le voci, il di cui principale scopo è comunicarci vicendevolmente quanto fa bisogno per l’uso della vita civile, e per regolare con le leggi primitive della ragione l’intendimento e le passioni. Onde l’esperienza m’ha persuaso che il poco profitto che oggi fanno i Giovani nelle scuole, dalle quali sogliono uscire con una estrema ignoranza e nessuna coltura del costume, derivi in gran parte dal gran consumo che si fa del tempo, imparando una lingua secca, arida e noiosa, e di sommo tormento alla prima etade, senza che la renda dilettevole, o pure meno penosa, la dottrina delle cose che cibano l’animo e, destando nella Gioventù la curiosità, lusingano ed allettano l’innato nostro desiderio di sapere” (MICHELANGELO FARDELLA, *Lettera del Sig. Abate Michel Angelo Fardella [...] in cui per rintracciare colla maggiore facilità il vero metodo di studiare, brevemente s’espongono la corruzione ed abusi delle umane scienze, i viti, e difetti de’ Letterati*, in *La Galleria di Minerva ovvero notizie universali*, tomo I, parte XII, Venezia, Albrizzi, 1696, pp. 369). Per una riedizione di questo testo e per una contestualizzazione del pensiero linguistico del Fardella, si veda la recente edizione delle sue lettere in IDEM, *Lettere di un Cartesiano di fine Seicento*, a cura e con introduzione di Fabrizio Lomonaco, Roma, Aracne, 2019

¹⁰⁰⁷ ANTONIO PENNISI, *La linguistica dei mercatanti*, cit., p. 36

¹⁰⁰⁸ Ivi, p. 53

metodo di apprendimento degli antichi e quello dei contemporanei, e si inserisce in maniera del tutto particolare nella *Querelle des Anciens et des Modernes*. In essa, infatti, il Vico riflette sui vantaggi del metodo dei moderni (che è identificato in quella “critica” di stampo cartesiano e portorealista) e, soprattutto, sui suoi svantaggi rispetto a un diverso piano educativo, esponendo delle tesi fortemente critiche nei confronti della filosofia cartesiana e, di conseguenza, anche dell’ambiente napoletano che in quegli anni stava riflettendo su di essa. La tesi maggiore della prolusione è la difesa della topica dalle accuse mosse da cartesiani, con il conseguente riposizionamento della retorica e dell’eloquenza all’interno del novero delle scienze indispensabili. Come nota attentamente Davide Luglio, insieme ad Emma Nanetti e Armando Rigobello: “Derrière la notion bien usée de topique, en effet, c’est un nouvel idéal épistémologique que Vico laisse apparaître dont le référent es moins Cicéron que Bacon”.¹⁰⁰⁹ L’orazione inaugurale del 1708, pertanto, viene a enucleare alcuni aspetti centrali e definiti solo in anni più maturi dal filosofo napoletano, e lega in maniera chiara la tematica del corpo alla topica.

Partendo dal presupposto che la critica, esemplificata nelle opere di Cartesio¹⁰¹⁰ e di Arnauld, oltre che del Lamy, “ci dà quel primo vero, del quale sei certo, anche quando dubiti”,¹⁰¹¹ l’analisi del Vico passa alla dimostrazione dei vantaggi tecnici e filosofici che questo mezzo offre rispetto a un sistema antico. Passando però agli svantaggi della critica, il tono di Vico si fa più netto e perentorio, mostrando implicitamente un chiaro sostegno a un’ottica non favorevole al cartesianesimo critico. Il costo del raggiungimento del primo vero promesso dalla nuova critica è infatti un progressivo assottigliamento dell’importanza delle categorie del verosimile, fondamentale base della retorica:

E per cominciare, quanto a ciò che riguarda gli strumenti delle scienze, gli studi oggi iniziano dalla critica; la quale, per ripulire il suo primo vero, non soltanto da ogni falsità, ma anche da ogni sospetto di falsità, stabilisce che siano scacciate dalla mente i secondi veri e tutte le cose verisimili come se fossero falsi. Ma si fa questo svantaggiosamente infatti, negli adolescenti si deve formare, quanto prima, il senso comune, affinché alla vita, giunti all’età matura, non prorompano in comportamenti strani ed arroganti [...] il senso comune è prodotto dalla verosimiglianza.¹⁰¹²

¹⁰⁰⁹ DAVIDE LUGLIO, *La science nouvelle ou l’extase de l’ordre. Connaissance, rhétorique et science dans l’œuvre de G. B. Vico*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 14; si vedano anche EMMA NANETTI, *La modernità di Giambattista Vico tra mito e metafora*, Pisa, ETS, 2021, p. 97 e il più volte citato dalla stessa ARMANDO RIGOBELLO, *L’ideale paidetico in Vico in Humanitas. Studi in memoria di Antonio Verri*, a cura di Antonio Quarta e Paolo Pellegrino, Galatina, Mario Congedo, 1999, pp. 297-307

¹⁰¹⁰ Il nome di Cartesio appare, sotto la forma aggettivale, soltanto alla fine dell’orazione (GIAMBATTISTA VICO, *De nostri temporis studiorum ratione*, cit., p. 159)

¹⁰¹¹ Ivi, p. 65. Il testo originale latino è il seguente: “Etenim Critica id nobis dat primum verum, de quo, vel cum dubitas, certus fias”

¹⁰¹² Ivi, p. 71. Il testo originale latino è il seguente: “Et principio, quod ad Scientiarum attinet instrumenta, a Critica hodie studia inauguramur: quae, quo suum primum verum ab omni, non solum falso, sed falsi quoque suspicione expurget; vera secunda, et verisimilia omnia, aequae ac falsa mente exigere iubet. Incommodum quidem: nam adolescentibus quam primum sensus communis est conformandus; ne in vita agenda aetate firmati in mira erumpant, et insolentia. [...] ita a verisimilibus signatur sensus communis”

L'accusa di falsità a qualsiasi proposizione non considerata vera, ovvero a tutta la serie di elementi appartenenti alla vastissima casistica del non logico e dell'emotivo, del variabile e del mutevole, del poetico e, in sostanza, del retorico, è accusata a sua volta di non permettere agli adolescenti, quando essi non abbiano avuto il giusto tempo di apprendere, di avere una coscienza del senso comune. Esso, secondo le categorie aristoteliche che guidano le file della retorica classica, è basato sulla verosimiglianza, ed è la base – non logica – della comunicazione quotidiana (o perlomeno non filosofica). Non avendo alcuna familiarità con il senso comune, gli adolescenti sono impossibilitati a partecipare attivamente alla vita civile e politica, che si regge appunto sul di esso. Privati dell'eloquenza,¹⁰¹³ essi lo sono anche della prudenza:¹⁰¹⁴ il loro estro, la loro capacità argomentativa e linguistica, rischia così di intorpidirsi. Il lato linguistico e la produzione di senso che esso comporta sono totalmente aberrati dalla perversione metodologica del cartesianesimo.¹⁰¹⁵ In un passaggio famoso che, comunque, è necessario citare per la sua importanza, il Vico dirige le sue critiche contro l'indebolimento delle qualità inventive degli adolescenti, cui fa seguito un progressivo annullamento delle potenzialità dell'ingegno e l'indebolimento di arti, quali la poesia e la pittura, che fioriscono grazie alla fantasia. Questo "spoliazione dalla corporeità"¹⁰¹⁶ si esplica in queste parole:

Infine i critici moderni collocano il loro primo vero davanti, al di fuori e sopra ogni immagine corporea. Ma lo insegnano severamente agli adolescenti anzitempo. Infatti, come nella vecchiaia prevale la ragione, così nella fanciullezza prevale la fantasia [...] ed è necessario coltivare intensamente la memoria, la quale, se non è proprio identica alla fantasia, di certo è quasi la stessa cosa nei fanciulli, che non eccellono in alcun'altra facoltà della mente.¹⁰¹⁷

In questi passaggi, le categorie dell'ingegno, della fantasia e della memoria, tutte presenti nel corpo dei bestioni della *Scienza Nuova*, vengono poste dal Vico al cuore della questione topica, che diventa così la principale via di accesso alle facoltà della mente. Andando pertanto contro la logica cartesiana che aveva ridotto l'*inventio* a una mera esercitazione scolastica che mostrava soltanto la sua inutilità,¹⁰¹⁸ il Vico avanza la necessità dell'arte della topica per la costruzione di una completezza

¹⁰¹³ Ivi. p. 83: "Nel parlare acuto poi occupa il primo posto la metafora, che è il più insigne decoro e l'ornamento più ricco di ogni orazione elegante. Ma anche per un'altra ragione, coloro che sono abituati a questo modo di discutere [*more geometrico*], sono meno adatti all'eloquenza" (il testo originale è il seguente: "In acutis autem dictis principem obtinet locum metaphora: quae est omnis ornatae orationis maxime insigne decus, et luculentissimum ornamentum. Sed et alia de causa ad id disserendi genus consuefacti, ii ad Eloquentiam sunt minus idonei")

¹⁰¹⁴ *Ibidem*: "Inoltre il senso comune, come è regola di ogni prudenza, così lo è dell'eloquenza" (il testo latino originale è il seguente: "Praeterea sensus communis, ut omnis prudentiae, ita eloquentiae regula est")

¹⁰¹⁵ DAVIDE LUGLIO, *La science nouvelle ou l'extase de l'ordre*, cit., p. 11

¹⁰¹⁶ ANDREA SANGIACOMO, *Teoria del silenzio*, cit., p. 58

¹⁰¹⁷ GIAMBATTISTA VICO, *De nostri temporis studiorum ratione*, cit., p. 83. Il testo latino originale è il seguente: "Denique nostri Critici ante, extra, supra omnes corporum imagines suum primum elocant verum. Sed id adolescentibus immature, atque acerbis praecipunt. Nam ut senectus ratione, ita adolescentia phantasia pollet: [...] Et memoriam, quae cum phantasia, nisi eadem, certe pene eadem est, in pueris, qui nulla alia mentis facultate praestant, excoli impense necesse est: neque ingenia ad artes, quae phantasia, vel memoria, vel utraque valent, ut Pictura, Poëtica, Oratoria, Iurisprudentia, quicquam sunt hebetanda"

¹⁰¹⁸ DAVIDE LUGLIO, *La science nouvelle ou l'extase de l'ordre*, cit., p. 15. Riflessioni simili sono evocate in TZVETAN TODOROV, *Théorie du symbole*, Paris, Seuil, 1977, pp. 37-38

mentale e delle facoltà dell'uomo prima ancora della critica: "Infatti come la ricerca degli argomenti per natura viene prima del giudizio della verità, così la topica, nell'insegnamento, deve precedere la critica. [...] La natura è, infatti, incerta, e il principale, anzi l'unico fine delle arti è quello di renderci certi di avere agito in modo corretto e la critica è l'arte del discorso vero, la topica invece di quello ricco."¹⁰¹⁹

Quello che sembra muovere il Vico non è una volontà di annullamento totale della critica dai programmi di insegnamento, né dalle facoltà della ragione *tout court*. Per Vico la critica svolge un ruolo fondamentale per la comprensione logica della realtà ma, appunto, essa non basta per la comprensione globale della stessa. La separazione del mondo corporeo e fenomenologico da quello astratto, che a livello linguistico avviene nella ricerca di una lingua pura e di una limpidezza simile a quella del ragionamento cui fornisce la forma materiale per esprimersi, è da sostituire con un "criterio integrale"¹⁰²⁰ che coniuga topica e critica.¹⁰²¹ La topica, infatti, è propria dei fanciulli, che hanno anche le facoltà dell'immaginazione e della fantasia più sviluppate di quella critica: sarebbe pertanto sbagliato, come accadeva nelle scuole, invertire il passaggio dalla topica alla critica, in quanto si priverebbero i fanciulli di un necessario sviluppo mentale e intellettuale. Un passo della *Vita*, in cui Vico descrive con diligenza la sua accidentata carriera scolastica, è un interessante segno della continuità del pensiero del filosofo. Criticando il metodo degli studi (altrove il filosofo parlerà degli ingegni che sortiscono da questi come "assottigliati di troppo e irrigiditi nello studio della metafisica"),¹⁰²² il Vico fornisce, in volgare, un singolare richiamo intertestuale alla sua opera giovanile:

Quindi si può facilmente intendere con quanto guasto, con che coltura della gioventù, oggi da taluni nel metodo di studiare si usano due perniciosissime pratiche. La prima, che a fanciulli appena usciti dalla scuola della gramatica si apre la filosofia sulla logica che si dice di Arnaldo, tutta ripiena di severissimi giudizi d'intorno a materie riposte di scienze superiori e tutte lontane dal comune senso volgare; con che si vengono a convellere ne' giovinetti quelle doti della mente giovanile, le quali dovrebbero essere regolate e promosse ciascuna da un'arte propria, come la memoria con lo studio delle lingue, la fantasia con la lezione de' poeti, storici ed oratori, l'ingegno con la geometria lineare, che in un certo modo è una pittura la quale invigorisce la memoria col gran numero de' suoi elementi, ingentilisce la fantasia con le sue delicate figure come con tanti disegni descritti con sottilissime linee, e fa spedito l'ingegno in dover correrle tutte, e tra tutte raccogliere quelle che bisognano per dimostrare la grandezza che si domanda; e tutto ciò per fruttare, a tempo di maturo giudizio, una sapienza ben parlante, viva ed acuta. Ma, con tai logiche, i giovinetti, trasportati innanzi tempo alla critica, che è tanto dire portati a ben giudicare innanzi di ben apprendere, contro il corso natural dell'idee, che prima apprendono, poi

¹⁰¹⁹ GIAMBATTISTA VICO, *De nostri temporis studiorum ratione*, cit., p. 73. Il testo originale latino è il seguente: "nam ut argumentorum inventio prior natura est, quam de eorum veritate diiudicatio; ita Topica prior Critica debet esse doctrina. [...] Natura enim incerta est, et praecipuus, immo unus artium finis, ut nos certos reddat, recte fecisse; et Critica est ars verae orationis; Topica autem copiosae"

¹⁰²⁰ Ivi, p. 77

¹⁰²¹ Biagio de Giovanni ha parlato della proposta vichiana come di un modo del filosofo di entrare, proponendo una via alternativa alle due opzioni principali, nella *querelle des anciens e des modernes* (BIAGIO DE GIOVANNI, *Topica e critica*, «Il pensiero: rivista di filosofia», XLI, 1/2, 2002)

¹⁰²² GIAMBATTISTA VICO, *Vita scritta da se medesimo*, cit., p. 40

giudicano, finalmente ragionano, ne diviene la gioventù arida e secca nello spiegarsi e, senza far mai nulla, vuol giudicar d'ogni cosa.¹⁰²³

La proposta vichiana di conciliazione della topica e della critica, il senso di questa proposta, sembra risiedere nella fondamentale dimensione “olistica” del pensiero e dell'esistenza umana in generale. Se la critica divide e seleziona anatomizzando, la topica è invece pensata da Vico come l'arte della rilegatura di queste *disiecta membra*, una possibilità di riconnettere la mente al corpo e viceversa. Quella che Battistini definisce “la difesa vichiana della topica, proprio negli anni in cui la scuola di Port-Royal stava battendo in breccia l'armamentario della gnoseologia classica” è un tentativo, non nostalgico quanto attivo e cosciente, di “mantenere ancora uniti, attraverso lo strumento duttilissimo della retorica, tutti i rami del sapere che tra breve si sarebbero scissi sotto le spinte di una radicale specializzazione”.¹⁰²⁴

A ben vedere, lo stesso scopo è perseguito, con modalità e risultati diversi, nella prima opera prettamente filosofica di Vico, il *De antiquissima Italorum sapientia*, che è edito l'anno dopo l'orazione inaugurale, nel 1710.¹⁰²⁵ Il *Liber metaphysicus* dedicato al Doria e frutto di una conversazione nel salotto dello stesso è un tentativo di unione di topica e critica, della filosofia e della retorica,¹⁰²⁶ per dimostrare un problema filosofico. Nella dedica all'autore de *La vita civile*, il Vico riassume sia il tema che la modalità dell'esposizione dello stesso:

L'anno passato, dopo cena, tenni una dissertazione a casa tua, nella quale affermavo il moto della natura risalendo alle origini della lingua latina, sostenendo che, a causa del moto, ogni cosa è costretta al centro del proprio movimento come dalla forza di un cuneo, e poi respinta tutto intorno, dal centro al margine, da una forza opposta, e che tutte le cose sono generate, vivono e muoiono, per sistole e diastole.¹⁰²⁷

In questa presentazione, la dimostrazione metafisica della natura del moto passa tramite il percorso a ritroso delle parole latine verso il loro senso originario. Il metodo cartesiano che prevedeva l'abbandono di ogni supporto verosimile e che vedeva nella sostanza linguistica della scrittura e della parola un inutile fardello per la dimostrazione logica e astratta viene sostituito da Vico con un metodo etimologico che, dal corpo delle parole, parte e prende forma.

¹⁰²³ Ivi, p. 44

¹⁰²⁴ ANDREA BATTISTINI, *La dignità della retorica*, Pisa, Pacini, 1975, p. 7

¹⁰²⁵ ANDREA SANGIACOMO, *Teoria del silenzio*, cit., p. 63 afferma con decisione questa tesi: “La tesi del *verum factum* era già in qualche modo accennata nel *De Ratione*, ove si notava che «le cose della geometria le dimostriamo perché le facciamo; e se potessimo dimostrare quelle della fisica, faremmo anche queste». L'equazione vichiana pare un diverso modo per intendere la necessità di risalire alla causalità efficiente, intesa come modello riassuntivo di ogni causalità e quindi di ogni conoscenza: per fare qualcosa, infatti, occorre conoscerne la materia, la forma e il fine, sicché chi fa riassume in sé tutte le quattro cause aristoteliche e non solo una. Se la conoscenza è uno *scire per causas*, allora il fare qualcosa è la dimostrazione che lo si conosce davvero”

¹⁰²⁶ DAVIDE LUGLIO, *La science nouvelle ou l'extase de l'ordre*, cit., p. 13

¹⁰²⁷ GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italorum sapientia*, cit., p. 191. Si riporta il testo originale latino: “Cum enim anno superiore, super coena, apud te domi dissertationem habuissem, in qua ex his ipsis Latinae linguae originibus naturam collocabam in motu, quo per vim cunei quaeque in sui motus centra compellerentur, et vi conversa a centro circumcirca expellerentur ad ambitum, et res omnes per systolem et diastolem quandam gigni, vivere et interire”

Senza entrare nel complicato contenuto del *De antiquissima* e senza ripetere l'importanza, per la filosofia vichiana e per il suo metodo, dell'equiparazione del *verum* e del *factum*, in questa sede è utile soffermarsi sulle modalità con cui Vico, in linea con le posizioni del 1708-1709, entra in disaccordo con il metodo cartesiano. In quest'opera, infatti, il nome di Cartesio è presente più di una volta, e il filosofo francese è al centro di una critica severa. All'interno del più famoso capitolo dell'opera, quello appunto della conversione del "vero" e del "fatto", Vico dedica un paragrafo alla presentazione di cosa sia la "prima verità" secondo Cartesio, accentuando in maniera drammatica gli aspetti più propriamente avversi alla fisicità e alla retorica del pensatore francese. Il racconto, una palinodia del *Discours sur la methode* del 1637, è infatti teso alla messa in luce degli aspetti critici di questo atteggiamento filosofico:

Pertanto un grande pensatore di metafisica giudica che colui che voglia essere iniziato ai misteri di questa debba accostarsi con mente illibata. Svuotato non solo delle convinzioni, o, come si dice, dei pregiudizi formati fin dall'infanzia a causa dei sensi, informatori fallaci, ma di qualunque altra verità appresa dalle altre scienze. Ma dimenticare non è da noi. Pertanto bisognerà mettersi ad ascoltare i metafisici con mente simile, se non ad una tavola rasa, quantomeno ad un libro chiuso, da aprirsi sotto un lume più inteso. [...] Cosa esso sia [il primo vero] egli lo insegna così: un uomo può mettere in dubbio che egli senta, che viva, che abbia estensione e persino che egli del tutto sia.¹⁰²⁸

Il tono iniziatico e misteriosofico della descrizione del metodo cartesiano, visto come una sorta di combustione alchemica delle scorie reali e sensibili per approssimare la purezza astratta della verità logica,¹⁰²⁹ prende quasi aspetti derisori se, scorrendo di poco il testo, si leggono le parole dedicate alla spiegazione del principio del dubbio cartesiano. In questo passaggio, il "primo vero" della filosofia cartesiana¹⁰³⁰ è infatti paragonato a un noto passaggio del *Sosia* plautino, in cui i dubbi di Sosia di fronte al Mercurio che aveva preso le sue identiche sembianze vengono equiparati a quelli cartesiani.¹⁰³¹ Il rigetto, quindi, per la filosofia cartesiana nei suoi aspetti incorporei ed

¹⁰²⁸ Ivi, p. 209. Si riporta il testo latino originale: "Itaque magnus eius meditator iubet, qui eius sacris initiari velit, eum non solum persuasionibus, seu, ut loquuntur, praeiudiciis, quae per sensus, fallaces nuncios, usque ab infantia conceperunt, sed etiam omnibus veris, quae per reliquas scientias didicerant, castum adire; et, quoniam oblivisci nostrum non est, mente si minus tamquam tabula pura, saltem uti libro involuto, quem postea in meliori lumine evolvat, se ad audiendos metaphysicos applicet. Igitur finis, qui dogmaticos a scepticis distinet, erit. primum verum, quod nos eius metaphysica reserat. Quodnam is sit, ita maximus philosophus docet"

¹⁰²⁹ Sull'influsso neoplatonico nel cartesianesimo napoletano aveva già insistito EUGENIO GARIN, *Storia della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 1966, vol. 2, pp. 888-899. In particolare, si veda p. 895: "Nel Doria è evidente il viaggio di ritorno compiuto da parte del pensiero italiano dal cartesianismo al platonismo della tradizione rinascimentale, attraverso la riduzione del cartesianismo stesso ai motivi agostiniani in esso presenti"

¹⁰³⁰ Ovvero la simultaneità, la certezza e l'evidenza con cui il soggetto pensante coglie la esistenza e coscienza condensata nella celebre formula *Cogito ergo sum*,

¹⁰³¹ Il passo del *Sosia* è riportato integralmente nel testo vichiano (Ivi, p. 211: Certamente, per Polluce, quando lo rimiro riconosco la mia forma / egli mi è davvero simile, così come mi sono spesso visto nello specchio. / Stesso cappello, stesso vestito, simile a me in tutto: / nei polpacci, nei piedi, nella statura, nel taglio dei capelli, negli occhi, nel naso, nei denti, nelle labbra, / nelle guance, nel mento, nel collo; in tutto, che bisogno c'è di parole? / Se gli guardo le spalle piene di cicatrici, non c'è nulla di più simile al simile. / Eppure quando penso, sono certo di essere e di essere sempre stato). Sulla particolare scelta di utilizzare Plauto e, in generale, i versi di un comico per dirimere una questione così importante e seria si vedano le acute pagine di ANTONIO CORSANO, *Vico, Plauto e Cartesio*, «Bollettino Del Centro di Studi Vichiani», IV, 1974, pp. 140-142

eccessivamente astratti, è più accentuato rispetto alle pagine del *De nostri temporis*.

Un ulteriore e interessante, anche dal punto di vista icastico, paragone con il metodo della nuova critica e l'apparato del corpo umano è fornito, in pagine appena precedenti, dalla descrizione delle operazioni della scienza nei confronti dell'unità del sapere (che, come si ricorda, era stato concepito come un'immagine – per gli uomini – o come un modello tridimensionale – per Dio):

Per fare un esempio illuminante, tale scienza ha diviso l'uomo in animo e corpo, e l'animo in intelletto e volontà; dal corpo poi ha estratto, anzi, come si suol dire, astratto, figura e moto, e da ciò, come da ogni altra cosa, ha estratto l'ente e l'uno. La metafisica prende in considerazione l'ente, l'aritmetica l'uno e la sua moltiplicazione, la geometria la figura e la sua proporzione, la meccanica il moto che procede dall'orbita periferica, la fisica quello che procede dal centro, la medicina il corpo, la logica il ragionare, la morale la volontà. Tuttavia in quest'anatomia delle cose è accaduto quel che quotidianamente accade nell'anatomia umana, nella quale persino i fisici più acuti sono non poco in dubbio sulla struttura, la disposizione e la funzione delle singole parti, poiché nella morte i liquidi si rapprendono ed il movimento cessa; questo e la stessa autopsia corrono il rischio di snaturare la disposizione e la struttura del corpo vivente e, di conseguenza, rendere impossibile indagarne la funzione.¹⁰³²

Il passaggio, di indubbio gusto barocco,¹⁰³³ è estremamente interessante per il punto di vista che offre sulla concezione unitaria che, per Vico, deve reggere il sapere. La separazione (la critica, da κρίνειν) dell'uomo in varie componenti, operata dalla scienza fisica e, per traslato metonimico, dalla scienza in generale, viene fatta corrispondere alla separazione dei saperi. Questa divisione particellare, più che spiegare il funzionamento delle parti dissezionate, impedisce la circolazione dei fluidi, rendendo il corpo dissezionato solo un cadavere non in grado di fornire le spiegazioni fisiche sul funzionamento dello stesso, sulla sua fisiologia. Fuor di metafora, quel che il pensiero astratto cartesiano può fornire, non è altro che un frammento della verità, la parte anodina e non vivente di un'unità perduta.

Lungi, quindi, da presentare la verità nei suoi aspetti principali, il metodo analitico addirittura sembra

transforme[r] la réalité en fiction. La vérité que nous donne, en physique, la méthode géométrique, est un pur effet de méthode, une vérité artificielle qui n'a aucun ancrage dans la réalité elle-même. Une démonstration conduite selon la méthode géométrique prouve seulement que la méthode fonctionne correctement, elle ne prouve pas que existe une correspondance réelle entre l'essence du phénomène que elle explique et les axiomes qu'elle met en œuvre pour en donner la démonstration.¹⁰³⁴

La riprova di questo fatto è data da Vico dalla dimostrazione del punto e dell'unità, gli elementi cardinali e alla base della geometria e del metodo analitico: “Finzioni entrambe le cose: infatti il punto

¹⁰³² GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italorum sapientia*, cit., p. 201. Il testo latino è il seguente: “Etenim, illustris exempli caussa, hominem in corpus et animum, et animum in intellectum ac voluntatem dissectuit; et a corpore excerpisit, seu, ut dicunt, abstraxit figuram, motum, et ab his, uti ab omnibus aliis rebus, extulit ens et unum. Et metaphysica ens, arithmetica unum, eiusque multiplicationem, geometria figuram eiusque commensus, mechanica motum ab ambitu, physica motum a centro, medicina corpus, logica rationem, moralis voluntatem contemplatur. Sed de hac rerum anatome idem ac de quotidiana humani corporis factum est, in qua acriores physici non parum de situ, structura et usu partium ambigunt, ne non per mortem liquoribus concretis, cessante motu et sectione ipsa, et situs et structura viventis corporis perierint, quamobrem earundem usus explorari non possit”

¹⁰³³ Questo fatto si può ridurre alla citazione delle opere, fra le molte, di ROBERT BURTON, *The anatomy of melancholy*, Oxford, Henry Cripps, 1621 (in Italiano nella versione IDEM, *Anatomia della melanconia*, a cura di Stefania d'Agata d'Ottavi, Milano, Bompiani, 2023) e di PHINEAS FLETCHER, *The Purple Island or The Isle of Man*, Cambridge, 1633

¹⁰³⁴ DAVIDE LUGLIO, *La science nouvelle ou l'extase de l'ordre*, cit., p. 22

che si lascia disegnare non è punto, l'uno che si lascia moltiplicare non è uno".¹⁰³⁵ La concezione scientifica dei cartesiani è, secondo Vico, decisamente parziale, perché non tiene conto della storicità e della presenza materiale del corpo e della dimensione del *factum*. L'alleanza tra filologia e filosofia operata nel *De antiquissima* e, poi, nelle varie edizioni della *Scienza Nuova* cerca di sanare quella che è una condizione estremamente ridimensionata delle possibilità umane, ossia la fagocitazione, da parte degli aspetti mentali, delle facoltà umane, specificatamente quelle che appartengono al dominio della topica: la fantasia, la memoria e l'ingegno.¹⁰³⁶

Un'altra metafora esplora (non senza, ancora, un accento dispregiativo e dissacrante) il funzionamento della mente umana secondo i cartesiani: "Si figurano la mente umana, come fosse un ragno, immobile nella ghiandola pineale come il ragno nel centro della tela, così qualunque filo venga mosso da qualche parte della tela il ragno lo avverte e quando il ragno presagisce una minaccia, nonostante la tela sia immobile, muove tutti i fili della sua tela insieme".¹⁰³⁷ Secondo Vico, che invece presenta una concezione della mente che, sull'avallo di Gensini, si può definire *embodied*,¹⁰³⁸ il *verum* deve trovare una congiunzione con l'aspetto fattivo, produttivo del *factum*. La verità può scovarsi, *a parte humani*, soltanto scavando nei documenti che gli uomini hanno lasciato, ossia le varie forme del linguaggio. La ricerca etimologica compiuta nel *De antiquissima* e la grande figurazione allegorica presente nel frontespizio dell'opera maggiore sono dei tentativi di mostrare come la *tabula rasa* dei cartesiani sia da considerarsi invece una tavola delle "cose civili", in cui i resti linguistici e semiotici dell'antichità permangono come dimostrazione di una realtà che è collegata a un principio unico.

La ricerca del principio unico è, d'altronde, il maggior tema del *Liber metaphysicus*. Le riflessioni etimologiche che scaturiscono intorno ai temi fisici e metafisici del rapporto tra *animo*, *anima* e *conato*, nonché il nodo focale dei punti zenoniani per la struttura del trattato, sono tutte focalizzate

¹⁰³⁵ GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italarum sapientia*, cit., p. 203. Il testo latino è il seguente: "Atqui utrumque fictum; punctum enim, si designes, punctum non est; unum, si multiplices, non est amplius unum"

¹⁰³⁶ Si veda il settimo capitolo del trattato (nell'edizione di riferimento alle pp. 452 e segg.)

¹⁰³⁷ Ivi, p. 203. Il testo latino originale è il seguente: "Itaque fingunt mentem humanam tamquam araneum, ita in conario, ut ille in suae telae centro quiescere; et ubi quodvis telae filum alicunde motum sit, araneus id sentiat: cum autem araneus, immota tela, tempestatem praesentiscit, omnia suae telae fila commoveat". Si veda, per l'utilizzo di questa metafora, il saggio di SILVIA CONTARINI, *La tela di ragno e la farfalla: Vico e le passioni dell'anima*, in *Momenti vichiani del primo Settecento*, a cura di Gilberto Pizzamiglio e Manuela Sanna, Napoli, Guida, 2000, pp. 37-74

¹⁰³⁸ STEFANO GENSINI, *Del linguaggio incarnato: le posizioni di Vico e di Leopardi*, in *Il corpo dell'idea*, cit., p. 84. Sempre di Gensini è utile ricordare il testo IDEM, *Linguaggio e natura umana: Vico, Herder e la sfida di Cartesio*, in *Il corpo e le sue facoltà. G. B. Vico*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo, Manuela Sanna e Antonio Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-labT), I, 2005. Si veda anche, per un parallelo interessante (anche perché enucleato a partire dalla figura di Cartesio) il celebre ANTONIO DAMASIO, *L'errore di Cartesio*, Milano, Adelphi, 1995, oltre che, per un approccio più moderno e più concentrato sulla dimensione evolutiva della mente, MICHELE COMETA, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, IDEM, *Letteratura e Darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Roma, Carocci, 2018, CHRISTOPHER COLLINS, *Paleopoetics. The Evolution of the Preliterate Imagination*, New York, Columbia University Press, 2013, IDEM, *Neopoetics. The Evolution of the Literate Imagination*, New York, Columbia University Press, 2017

alla comprensione e alla ricerca di un *medium*¹⁰³⁹ fra una corporeità che cade sotto il dominio della fisica e, invece, un principio di movimento che, proprio perché principio, deve essere metafisico. Nel capitolo quinto del *De antiquissima*, Vico distingue tra l'“animo” e l'“anima”, ovvero tra il principio del senso creato dal moto dell'aria nel sistema nervoso e il moto dell'aria nel sangue.¹⁰⁴⁰ Se l'anima appartiene anche agli animali e agli uomini bruti (qui Vico segue il Lucrezio del terzo libro del *De rerum natura*), l'animo “è l'elemento di congiunzione-separazione tra sensibile e non sensibile e, attraverso una complessa serie di passaggi, rimanda a un'origine extracorporea, metafisica ed extraumana”.¹⁰⁴¹ A questa distinzione si aggiunge la definizione del *conatus*,¹⁰⁴² ossia il principio del movimento, la resistenza all'appetito del corpo. Il conato rappresenta la possibilità di muoversi spinti dal desiderio e dalla volontà, non dalla brama carnale. Il movimento dei bruti è pertanto apparente, perché essi sono spinti da un tipo bestiale di volontà, lucrezianamente intesa come appetito.¹⁰⁴³ Le analisi di Perillo hanno messo in luce come, tramite la lettura gassendiana di Aristotele,¹⁰⁴⁴ le facoltà dell'anima comprendano quella memoria, quella fantasia e quell'ingegno che, già nel *De nostri temporis* e poi nella *Scienza Nuova* sono attribuite ai fanciulli e, parallelamente, ai primi bestioni postdiluviani. La possibilità di riconoscere l'umanità e il pensiero anche nelle forme primarie di ragionamento, quelle primitive del sillogismo induttivo (quale è l'universale fantastico)¹⁰⁴⁵ e

¹⁰³⁹ Si veda, per questo aspetto, il saggio di CIRO GRECO, *Dualismo e poiesis in Giambattista Vico*, in GIAMBATTISTA VICO, *Metafisica e Metodo*, cit., pp. 461-554

¹⁰⁴⁰ GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italorum sapientia*, cit., p. 267: “Dunque gli antichi sapienti Italici denominarono questo moto maschio ed energico dell'aria attraverso i nervi *animus*. Mentre denominarono il moto dell'aria nel sangue, per così dire femminile, e sottomesso, *anima*”. Il testo latino originale è il seguente: “Igitur hunc masculinum strenuumque per nervos aëris motum, «animum»; effoeminatum et succubum, ut ita dicam, in sanguine, «animam» dixerunt.”

¹⁰⁴¹ Si veda NICOLA PERULLO, *L'umano e il bestiale*, in *Studi sul De antiquissima italorum sapientia*, a cura di Giovanni Matteucci, Macerata, Quodlibet, 2002, p. 74

¹⁰⁴² GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italorum sapientia*, cit., p. 253: “La natura è moto, di cui il conato è la virtù indefinita: ad eccitare questa virtù è la Mente infinita che in sé è quiete, Dio. Le opere della natura sono portate a compimento con il movimento, ma iniziano ad esistere con il conato; poiché la genesi delle cose segue il movimento, il movimento segue al conato e il conato segue Dio”. Il testo latino originale è il seguente: “Nos autem haec ad extremum conficiamus. Natura est totus; huius motus indefinita movendi virtus conatus; quam excitat infinita mens in se quæta, Deus. Naturæ opera motu perficiuntur, conatu incipiunt fieri; ut rerum geneses motum, motus conatum, conatus Deum sequatur”

¹⁰⁴³ Ivi, p. 269: “Con ciò che abbiamo detto concorda quell'espressione con la quale i Latini chiamano le creature prive di ragione *bruta*, quando bruto per loro significava anche «immobile», e questo sebbene vedessero che i bruti si muovevano. È necessario che gli antichi filosofi d'Italia pensarono i bruti come fossero immobili, giacché non sono mossi, se non come per un meccanismo, dagli oggetti presenti, a differenza degli uomini, che possiedono un principio interno del moto, ossia l'animo che è libero di muoversi”. Il testo latino originale è il seguente: “Congruit cum his, quæ modo disseruimus, ea locutio, qua Latini animantia rationis expertia dixere «bruta»; brutum autem iisdem idem ac «immobile» significabat; et tamen bruta moveri videbant. Necessæ igitur est antiquos Italiae philosophos id opinatos, bruta, quod non nisi a præsentibus moveantur, ea immobilia esse, et ab obiectis præsentibus, veluti per machinam moveri; homines autem principium internum motus habere, nempe animum, qui libere moveatur.”

¹⁰⁴⁴ Utile, a questi riguardi, il contributo di PIERRE GIRARD, *L'émergence des Lumières à Naples entre matérialisme et radicalité*, «Archives de Philosophie», LXXX, 3, 2017, pp. 417-434

¹⁰⁴⁵ GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italorum sapientia*, cit., p. 299: “La somiglianza dei costumi poi genera tra le nazioni il senso comune. E coloro che scrissero riguardo a quegli uomini che furono inventori delle cose ci tramandano che tutte le arti e tutte le comodità, delle quali l'umanità si è ingegnosamente arricchita, furono inventate o per un fortuito colpo di fortuna, o per una qualche somiglianza di qualcosa con qualcos'altro, già mostrato chiaramente dai bruti, o,

appartenenti all'arte della topica crea un apparente collasso della distinzione tra umano e bestia, tra *animus* e *anima*. La distinzione che permane (perché una distinzione tra umano e bestia in Vico è più volte ribadita) è frutto del conato, il quale opera, a questo livello, tramite la condivisione di un afflato metafisico (che si sovrappone, in un primo momento storico, al religioso):

Questo contatto, nel corpo, tra *animus* e *mens* si colloca sotto il segno di quel conato che proviene da un soffio ultraumano, ulteriore, trascendente. [...] qualsiasi essere vivente dotato di sensibilità è dotato *ipso facto* di qualche forma di memoria *attiva*; e *dato che* le bestie percepiscono e sentono [...] esse hanno anche memoria; e quindi fantasia e ingegno, capacità induttive e pratiche. Un modello quale quello leibniziano non distingue qualitativamente tra due tipi di corpo fin dall'origine: se questo permette un avvicinamento teroretico verso "il basso" [...] comporta però [...] il rischio di ignorare quel sentimento di identità intraspecifica che invece la prospettiva vichiana coglie benissimo. Tale sentimento ha il nome di *sensu comune*; è quanto permette, in definitiva, di riconoscere da subito un infante come un essere *umano* e non come un animale bruto.¹⁰⁴⁶

La prospettiva di riconoscimento della specifica natura umana (e quindi della dimensione dell'animo con il conseguente raccordo con la dimensione divina) tramite la congiunzione delle facoltà dell'anima a quelle del senso comune qui evocata è il tentativo di ribadire, dopo le critiche al sistema cartesiano in sede universitaria, la necessità di non abbandonare la dimensione retorica e ingegnosa della mente. A questo si aggiunge anche la necessità di non sacrificare sulla base di un'astrattezza logica e im-mediata il corpo e le sue facoltà, il suo peso e la sua materialità, la lingua e la sua scrittura. Il dato dell'espressione corporea (e quindi della produzione "linguistico-semiotica" che necessariamente si accompagna ad essa) è un fattore fondamentale dell'opposizione tra la topica e la critica, e rivela la necessità vichiana di considerare ogni tipo di *verum* nella sua dinamica inscindibile col *factum*. L'attenzione per il linguaggio,¹⁰⁴⁷ prima ancora che per il valore della retorica, passa proprio per la concrezione, in esso, del principio mentale e di quello animale, del segno e del suo significato, del corpo e della sua anima.

b. "E ringrazìò quelle selve": la *Vita di Giambattista Vico scritta da sé medesimo*

Se nelle pagine latine del *De nostri temporis studiorum ratione* e nel *De antiquissima Italorum sapientia* l'opposizione tra topica e critica manifestava i dubbi vichiani sull'impiego della critica cartesiana per il mezzo della riflessione filosofica e pedagogica, nella seconda opera in volgare del filosofo (non considerando, ovviamente, la produzione poetica dello stesso come opera a se stante)

ancora, perché gli uomini ne furono inventori con la loro operosità. Il testo latino è il seguente: "Similitudo autem morum in nationibus sensum communem gignit. Et qui de rerum inventoribus scripserunt, tradunt artes omnes omniaque commoda, quibus ab artificis genus humanum ditatum est, aut forte fortuna, aut similitudine aliqua, quam vel bruta animantia commonstrarint, aut homines sua excogitaverint industria, inventa esse."

¹⁰⁴⁶ NICOLA PERULLO, *L'umano e il bestiale*, cit., pp. 81-82

¹⁰⁴⁷ Il capitolo quinto del *De antiquissima* può essere visto come la sostanziale dimostrazione della giunzione tra *animus* e *anima*. Questa congiunzione avviene tramite la presenza delle facoltà retoriche e linguistiche dell'uomo, tramite cioè la dimensione della topica

questa differenza viene esplicitata con un vero e proprio dialogo intertestuale fra Vico e Cartesio, un “corpo a corpo” non solo dei sistemi di pensiero dei due ma anche delle reciproche esperienze di vita. Nella *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, infatti, una fitta trama di riferimenti impliciti al *Discours sur la méthode* compassa le articolazioni dell’autobiografia vichiana e, al contempo, offre la possibilità di riflettere approfonditamente sulla struttura implicita della stessa. Il testo, frutto del ben noto *Progetto ai Letterati d’Italia per scrivere le loro Vite* di Gianartico di Porcia,¹⁰⁴⁸ che invitò il Vico e gli altri letterati a scrivere la storia della sua educazione, della concezione delle sue opere, degli stadi di evoluzione del suo pensiero,¹⁰⁴⁹ oltre ad offrire un’immagine (più mitologica che reale, ma che resterà famosa) del Vico isolato e solitario, sembra essere dominato dall’opposizione di dinamiche divergenti, quali topica e critica, ingegno e ragione, linguaggio e logica, corpo e astrattismo.

Una breve analisi della struttura della *Vita* permette fin da subito di discernere alcuni elementi centrali dell’organizzazione del testo. Una prima parte è dedicata alla presentazione dell’infanzia del filosofo e del suo percorso di studi accidentato: dapprima un maestro non in grado di seguire i progressi del futuro scrittore, poi un periodo di autodidattismo, il passaggio allo studio della logica di Alvàrez e poi lo studio con Antonio del Balzo. A questo incontro segue un’ulteriore diserzione delle classi dei maestri, perché “l’ingegno, ancor debole da reggere a quella spezie di logica crisippea, poco mancò che non vi si perdesse, onde con suo grande cordoglio il dovette abbandonare”.¹⁰⁵⁰ A questo periodo di sovvertimento segue l’incontro, nel contesto dell’accademia degli Infuriati, con Giuseppe Ricci e con la teoria di Zenone, presente nel *De antiquissima*. Prima degli anni dedicati allo studio, per volere del padre, della giurisprudenza, il Vico “si chiuse un anno in casa a studiare il Suarez”.¹⁰⁵¹ È in questi anni che alla passione per il principio filosofico della legge si accosta l’interesse per le parole che esprimono questo principio, in una sovrapposizione che rende evidente già la direzione che il filosofo prese nella *tornure* del principio del *verum factum convertuntur*.¹⁰⁵² Dopo aver difeso con successo il

¹⁰⁴⁸ GIOVAN ARTICO DI PORCIA, *Progetto ai Letterati d’Italia per scrivere le loro Vite, del signor Giovannartico di Porcia*, in *Raccolta d’opuscoli scientifici e filologici*, in *Raccolta d’opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, appresso Cristoforo Zane, 1728, pp. 145-256. Il testo è ora consultabile anche in ROBERTA DIANA, *Ragione narrativa ed elaborazione dialogica del sapere. L’Autobiografia di Giambattista Vico e il suo contenuto problematico*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XXXVI, 2004, pp. 113-167.

¹⁰⁴⁹ Ivi, p. 160: “Nostra intenzione, dunque, si è di esporre al Pubblico per mezzo delle loro stesse penne le Notizie d’alcuni Letterati viventi d’Italia, e de’ loro Studj. Questa Istoria dovrà, siccome testè s’è per noi accennato, da essi stessi scriversi contezza in essa dando del tempo della loro nascita, del nome de’ loro Padri, e della loro Patria, e di tutte quelle aventure della loro vita, che render la ponno più ammirabile, e più curiosa, e che onestamente da essi senza carico del loro buon nome, e senza pena d’un giusto rossore puote al Mondo, ed ai posteri comunicarsi. Appresso o separatamente raccontando, o intrecciando, secondo occasione, o secondo lor genio, alle accenate notizie quelle de’ loro Studj, una più distinta narrazione verran descrivendo di questi, stendendola con le più esatte circostanze, e minute”

¹⁰⁵⁰ GIAMBATTISTA VICO, *Vita scritta da se medesimo*, cit., p. 36

¹⁰⁵¹ Ivi, p. 38

¹⁰⁵² Ivi, p. 39: “Egli sentiva un sommo piacere in due cose: una di riflettere nelle somme delle leggi dagli acuti interpreti astratti in massime generali di giusto i particolari motivi dell’quitò ch0avevano i giureconsulti e gl’imperadori per la giustizia delle cause; la qual cosa l’affezionò agli interpreti antichi che poi avvertì e giudicò essere filosofi dell’equità

padre in tribunale, Vico è chiamato come precettore nel castello di Vatolla, in Cilento, dove resterà nove anni a completare i suoi studi e dedicandosi alla lettura della poesia italiana e latina (in particolare Dante, Petrarca e l'*Ars Poetica* di Orazio),¹⁰⁵³ della retorica, della teologia e, soprattutto, all'approfondimento della grande tradizione metafisica platonica.

Il ritorno a Napoli, in cui imperversava in quel momento la filosofia di Gassendi (che Vico, avendola compresa come una branca dell'epicureismo, approfondisce sul poema lucreziano) segna uno stacco netto a livello biografico. Totalmente avulso alla filosofia gassendiana e, poi, cartesiana, il filosofo intreccia rapporti con il Caloprese, che lo definisce "autodidascalo",¹⁰⁵⁴ con il Doria e con Leonardo di Capua, entrando a far parte dell'accademia palatina di Medinacoeli. La vittoria del concorso per la cattedra di retorica gli permette di iniziare a riflettere compiutamente sulla necessità, espressa nelle orazioni inaugurali, in particolar modo nella settima, di trovare il legame tra le varie discipline: "Fin dal tempo della sua prima orazione che si è rapportata, e per quella e per le altre seguenti, e più di tutte per quest'ultima, apertamente si vede che il Vico agitava un qualche argomento e nuovo e grande nell'animo, che in un principio unisse egli tutto il sapere umano e divino; ma tutti questi da lui trattati n'erano troppo lontani".¹⁰⁵⁵ Su questo percorso il Vico continuò a riflettere, sia con la pubblicazione del *De antiquissima* che del *De uno*, fino al momento cruciale del mancato ottenimento del posto come docente di giurisprudenza nel 1721. Questo è lo sfortunato evento che spinge Vico a ideare e a pubblicare, in volgare, la *Scienza Nuova* nel 1725 e poi, come narrato nelle aggiunte del 1731, la seconda edizione del 1730, sorretta da un "estro quasi fatale"¹⁰⁵⁶, che fece assurgere il suo autore alla fama e al rispetto dei suoi contemporanei.

Il rapido sunto del racconto vichiano è la prova evidente di una acribia del filosofo nel donare dettagli, informazioni, eventi e nomi che circondano lo sviluppo personale del suo pensiero, un percorso che ha una data di inizio, un luogo di partenza e di arrivo, una lunga serie di incontri con molteplici figure che rendono la *Vita* del Vico un racconto in cui il soggetto non sembra essere il filosofo quanto "il contesto culturale"¹⁰⁵⁷ entro il quale egli si trova a maturare. Questo doppio fattore, ossia la minuziosa descrizione evenemenziale del percorso educativo e la rappresentazione, tramite la lente del

naturale: l'altra in osservare con quanta diligenza i giureconsulti medesimi esaminavano le parole delle leggi de' decreti del senato e degli editti de' pretori che interpretano; la qual cosa il conciliò agl'interpreti eruditi, che poi avvertì ed estimò essere puri storici del diritto civile romano"

¹⁰⁵³ Il ruolo centrale dell'epistola ai Pisoni, che Vico ha commentato in un manoscritto pubblicato in edizione moderna negli anni Ottanta a quasi cento anni dalla sua prima scoperta (GUIDO DE PAULIS, *Giambattista Vico. Commento all'Arte poetica di Orazio*, a cura di, Napoli, Guida, 1998), è stato messo in luce da SALVATORE CERASUOLO, *Vico esegeta dell'Arte Poetica oraziana*, «Bollettino Del Centro di Studi Vichiani», VIII, 1978, pp. 82-97

¹⁰⁵⁴ GIAMBATTISTA VICO, *Vita scritta da se medesimo*, cit., p. 53

¹⁰⁵⁵ Ivi, p. 59

¹⁰⁵⁶ Ivi, p. 93

¹⁰⁵⁷ FABRIZIO LOMONACO, *Introduzione*, in GIAMBATTISTA VICO, *Vita scritta da se medesimo*, cit., p. 17

personaggio Vico,¹⁰⁵⁸ del panorama culturale contemporaneo, è in costante dialogo e opposizione con l'opera più celebre di Cartesio, il *Discorso del metodo*. Un passaggio evidente della *Vita* fornisce dei chiarimenti a riguardo:

Non fingerassi qui ciò che astutamente finse Renato delle Carte d'intorno al metodo de' suoi studi, per porre solamente su la sua filosofia e matematica ed atterrare tutti gli altri studi che compiono la divina ed umana erudizione; ma, con ingenuità dovuta da storico, si narrerà fil filo e con ischiettezza la serie di tutti gli studi del Vico, perché si conoscano le proprie e naturali cagioni della sua tale e non altra riuscita di letterato¹⁰⁵⁹.

“Fil filo”¹⁰⁶⁰ è un'espressione che ricorre sei volte nel testo della *Vita* e sta ad indicare la tenacia storiografica e ricostruttiva del Vico che si oppone decisamente alle dichiarazioni tutt'altro che dettagliate del Cartesio nel suo *Discorso*. Ad esempio, mentre il Vico si dilunga sulle cause del suo abbandono dei suoi vari maestri, il francese è lapidario, ed afferma soltanto di aver abbandonato dei precettori che hanno la stessa consistenza di un'astrazione o di una funzione teatrale: “C'est pourquoi, sitôt que l'âge me permit de sortir de la sujétion de mes Précepteurs, je quittai entièrement l'étude des lettres”.¹⁰⁶¹ Per Vico, queste dichiarazioni, ivi comprese quelle che aprono il *Discorso*,¹⁰⁶² sono delle menzogne che vengono a falsare la percezione reale della scoperta del metodo da parte di “Renato”, aumentando il grado di astoricità dello stesso.

Il secondo fattore che distingue il racconto del francese e quello di Vico è dato dall'utilizzo della prima persona singolare per Descartes e della terza per il filosofo della *Scienza Nuova*. Il napoletano esordisce con una dichiarazione storica e apparentemente incontestabile (infatti, la data di nascita indicata – il 1670 – non corrisponde a quella reale – 1668), enunciando in terza persona la nascita del personaggio Vico, in una divaricazione tra l'io esperiente e l'egli soggetto della narrazione che è acuita dalla scelta grammaticale: “The presuppositions of the self as the subject of experience, as a self grounding basis of occurrences and decisions, are dismantled both by the grammatical structure of the first sentence [“Il signor Giambattista Vico egli è nato a Napoli l'anno 1670 da onesti parenti, i quali lasciarono assai buona fama di sé”]¹⁰⁶³ and by the conceptual movement of the paragraph”.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁵⁸ Per questo aspetto si rimanda al saggio di ANDREA BATTISTINI, *L'autobiografia e i modelli narrativi secenteschi*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna, Atti dell'XI Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Napoli-Salerno-Lancusi, 14-18 aprile 1982)*, a cura di Pietro Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1985, pp. 145-190

¹⁰⁵⁹ GIAMBATTISTA VICO, *Vita scritta da se medesimo*, cit., p. 37

¹⁰⁶⁰ Le implicazioni di questo sintagma sono state recentemente indagate da ALESSANDRO MONTEFAMEGLIO, «*Fil filo e con ischiettezza*»: attorno alla *Vita di Giambattista Vico*, «*Il pensiero: rivista di filosofia*», LXII, 1, 2023, pp. 93-108

¹⁰⁶¹ RENÉ DESCARTES, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus La dioptrique, Les météores et La géométrie qui sont des essais de cette méthode*, à Leyde de l'imprimerie de Jan Maire, 1637, p. 32

¹⁰⁶² Ivi, pp. 29-31

¹⁰⁶³ Ivi, p. 35

¹⁰⁶⁴ GIUSEPPE MAZZOTTA, *The New Map of the World*, cit., p. 20. In queste pagine Mazzotta ricorda anche come l'uso della terza persona per la biografia fosse in uso anche in contesti arcadici (lo studioso cita, ad esempio, la *Vita di Gabriello Chiabrera scritta da se medesimo* del 1718)

D'altro canto, Descartes non accenna alla sua condizione di nascita, né ai suoi studi specialistici (si riferisce soltanto a un generale corso di lettere) e presenta il suo *Discorso* come un testo tutt'altro che storico e reale: “Mais je serai bien aise de faire voir, en ce discours, quels sont les chemins que j'ai suivis, et d'y représenter ma vie comme en un tableau, afin que chacun en puisse juger, et qu'apprenant du bruit commun les opinions qu'on en aura, ce soit un nouveau moyen de m'instruire, que j'ajouterai à ceux dont j'ai coutume de me servir”.¹⁰⁶⁵

Oltre questo diretto indirizzo a Cartesio, la *Vita* del Vico dialoga implicitamente con altre sezioni del *Discours*, specificatamente – in piena congruenza con gli assunti del *De nostri temporis* e del *De antiquissima* – sul tema della retorica e della poesia. Descartes, è noto, dedica dei passaggi famosi al suo rigetto nei confronti delle lettere e della poesia, disprezzate e allontanate dalla perfezione mentale e logica delle matematiche perché fortemente radicate nel corpo degli uomini, nel loro temperamento, nella loro geografia:

Mais je croyais avoir déjà donné assez de temps aux langues, et même aussi à la lecture des livres anciens, et à leurs histoires, et à leurs fables [...] Outre que les fables font imaginer plusieurs événements comme possibles qui ne le sont point; et que même les histoires les plus fidèles, si elles ne changent ni n'augmentent la valeur des choses, pour les rendre plus dignes d'être lues, au moins en omettent-elles presque toujours les plus basses et moins illustres circonstances: [...] J'estimais fort l'Eloquence, et j'étais amoureux de la Poésie; mais je pensais que l'une et l'autre étaient des dons de l'esprit, plutôt que des fruits de l'étude.¹⁰⁶⁶

La *Vita* del Vico, in piena opposizione, propone invece una centralità della retorica e dell'eloquenza, della poesia e della topica. La possibilità di convivenza dell'estro metafisico vichiano e della facoltà retorica è il punto centrale dell'esperienza dell'“esilio” di Vatolla. La produzione poetica,¹⁰⁶⁷ il lungo studio della poetica oraziana¹⁰⁶⁸ e la scoperta della formidabile capacità dell'eloquenza e della poesia di stimolare il pensiero metafisico e razionale¹⁰⁶⁹ sono alcuni dei principali meriti dei novanta anni di lontananza dalla Napoli gassendiana e cartesiana. Ancora prima di questa lunga esperienza, però, il

¹⁰⁶⁵ RENÉ DESCARTES, *Discours de la méthode*, cit., p. 36

¹⁰⁶⁶ Ivi, p. 30

¹⁰⁶⁷ Vico si riferisce ai panegirici *In lode dell'elettor Massimiliano di Baviera*, pubblicato nella *Scelta de'poeti italiani* del Lippi, nel 1709, a Lucca. Un'altra poesia, edita nella raccolta dell'Acampora *Poeti napoletani* del 1701, è dedicata alle nozze di Ippolita Cantelmi, mentre per le nozze del duca di Baviera con Teresa di Polonia Vico compose una canzone raccolta nella *Scelta de'poeti napoletani* di Albano, edita poi nel 1723. Le poesie vichiane sono state variamente pubblicate e commentate: si vedano, ad esempio, GIAMBATTISTA VICO, *Opuscoli di Giambattista Vico raccolti e pubblicati da Carlantonio de Rosa marchese di Villarosa*, Napoli, Porcelli, 1819, in seguito IDEM, GIAMBATTISTA VICO, *Opere Minori. Passi scelti e curati dal prof. Leone Luzzatto*, Lanciano, Carabba, 2009 (ristampa dell'edizione 1911) e IDEM, *L'autobiografia, il carteggio e le poesie varie*, a cura di Benedetto Croce e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1929. Per le singole poesie esistono commenti puntuali, come quello di BENEDETTO CROCE, *Gli affetti di un disperato*, in *letture di poeti*, Bari, Laterza, 1950, pp. 77-88. Per informazioni puntuali si rimanda al commento di Andrea Battistini in IDEM, *Opere*, vol. 2, pp. 1360-1409

¹⁰⁶⁸ GIAMBATTISTA VICO, *Vita scritta da se medesimo*, cit., p. 42

¹⁰⁶⁹ Ivi, p. 44: “E a suo costo sperimentò che alle menti già dalla metafisica fatte universali non riesce agevole quello studio proprio degli ingegni minuti, e lasciò seguitarlo, siccome quello che poneva in ceppi ed angustie la sua mente già avvezza col molto studio di metafisica a spaziarsi nell'infinito de' generi; e con la spessa lezione degli oratori, di storici e di poeti diletta l'ingegno di osservare tra lontanissime cose nodi che in qualche ragion comune le stringessero insieme, che sono i bei nastri dell'eloquenza che fanno dilettevoli l'acutezze”

Vico aveva già compreso l'importanza della facoltà poetica, specialmente per i fanciulli. Un episodio interessante dell'autobiografia del pensatore napoletano mette in scena un incontro tra il giovane Vico e il vecchio poeta Giacomo Lubrano. Oltre a presentare la poesia come frutto dell'esercizio dell'ingegno (dunque in contrasto aperto con Descartes) Vico commenta con sufficienza la poetica barocca priva di nerbo metafisico, portando alle conclusioni già evidenziate nel *De nostri temporis* della possibile congiunzione tra topica e critica, tra poesia e pensiero metafisico. Oltre ciò, è però da notare la possibilità, per Vico, che questo sapere poetico, anche se vuoto di ogni contenuto filosofico, sia comunque un ottimo mezzo per sviluppare la fantasia dei fanciulli, che invece il nuovo metodo di insegnamento non permette di far fiorire.

Egli, già di mente metafisica, tutto il cui lavoro è intendere il vero per genere e, con esatte divisioni condotte fil filo per le spezie de' generi, ravvisarlo nelle sue ultime differenze, spampinava nelle maniere più corrotte del poetare moderno, che con altro non diletta che coi trascorsi e col falso. Nella qual maniera più fu confermato da ciò, che, dal padre Giacomo Lubrano [...] portatosi il Vico un giorno per riportare giudizio se esso aveva profittato in poesia, li sottopose all'ammenda una sua canzone sopra la rosa, la quale si piacque al padre, per altro generoso e gentile, che, in età grave d'anni ed in somma riputazione salito di grane orator sacro, ad un giovenetto che non mai aveva inanzi veduto non ebbe ritegno di recitare vicendevolmente un suo idillio fatto sopra lo stesso soggetto. Ma il Vico aveva appreso una tal sorta di poesia per un esercizio d'ingegno in opere d'argutezza, la quale unicamente diletta col falso, messo in comparsa stravagante che sorprenda la dritta aspettazione degli uditori; onde, come farebbe dispiacenza alle gravi e severe, così cagiona diletto alle menti ancora deboli giovanili. Ed in vero si fatto errore potrebbe dirsi divertimento poco meno che necessario per gl'ingegno de' giovani, assottigliati di troppo e irrigiditi nello studio della metafisica, quando dee l'ingegno dare in trascorsi per l'infocato vigor dell'età perché non si assideri e si dissecchi affatto, e con la molta severità del giudizio, propria dell'età matura, procurata innanzi tempo, non ardisca appresso mai di far nulla.¹⁰⁷⁰

È da notare, poi, come sia proprio il tramite della poesia e della retorica a congiungere le esperienze di solitudine dei due pensatori, ma in senso opposto e contrario. L'espressione di un sentimento di esilio in patria è comune a entrambi i filosofi, ma mentre per Cartesio questo deriva dall'effetto favolistico e verosimile delle lettere,¹⁰⁷¹ per Vico è la disconnessione tra il principio metafisico della scienza e la retorica e poetica del platonismo rinascimentale che il filosofo aveva trovato al ritorno da Vatolla.¹⁰⁷² Vico “non solo viveva da straniero nella sua patria, ma anche sconosciuto”¹⁰⁷³ non tanto perché non fosse egli in grado di comprendere le nuove teorie atomistiche che stavano circolando, quanto perché, in spirito lucreziano, “queste fisiche erano al Vico come divertimenti dalle meditazioni severe sopra i metafisici platonici e servivangli per ispaziarvi la fantasia negli usi del

¹⁰⁷⁰ Ivi, p. 40

¹⁰⁷¹ RENÉ DESCARTES, *Discours de la méthode*, cit., p. 30 : “Mais lorsqu'on emploie trop de temps à voyager, on devient enfin étranger en son pays ; et lorsqu'on est trop curieux des choses qui se pratiquaient aux siècles passés, on demeure ordinairement fort ignorant de celles qui se pratiquent en celui-ci”

¹⁰⁷² GIAMBATTISTA VICO, *Vita scritta da se medesimo*, cit., p. 50: “La Metafisica, che nel Cinquecento aveva allogato nell'ordine più sublime della letteratura i Marsili Ficini, i Pici della Mirandola, amendui gli Augustini e Nifo e Steuchio, i Giacopi Mazzoni, gli Alessandro Piccolomini, i Mattei Acquaviva i Franceschi Patrizi ed avea tanto conferito alla poesia, alla storia, all'eloquenza, che tutta Grecia, nel tempo che fu più dotta e ben parlante, sembrava essere in Italia risurta – era ella riputata degna da star racchiusa nei chiostrì; e di Platone soltanto si arrecava alcun luogo in uso della poesia, o per ostentare un'erudizione di memoria”

¹⁰⁷³ Ivi, p. 52

poetare, in che si esercitava sovente con lavorar canzoni, durando ancora il primo abito di comporre in italiana favella”.¹⁰⁷⁴ Il rovesciamento dell’ordine che dalla poetica passa per la retorica, la logica, e arriva alla metafisica è evidente, e non senza accenti polemici. La situazione di disappunto è di tale portata che il contrasto fra il sistema platonico rinascimentale e quello cartesiano prende le forme di un’opposizione tra città e selva, tra civiltà e bestialità. Il passaggio è cruciale, e il Vico tende a sottolinearlo:

Talchè, per tutte quelle cose, il Vico benedisse non aver lui avuto maestro nelle cui parole avesse egli giurato, e ringraziò quelle selve, fralle quali, dal suo buon genio guidato, aveva fatto il maggior corso dei suoi studi senza niun affetto di setta, e non nella città, nella quale, come moda di vesti, si cangiava ogni due o tre anni gusto di lettere.¹⁰⁷⁵

È da notare come la solitudine vichiana non corrisponda al solipsismo cartesiano che esclude dal suo sistema i documenti degli antichi, le loro lingue e le loro storie, ma che invece si radichi nell’adesione totale all’ideale opposto. La selva non corrisponde infatti al principio della brutalità ma, come mostrato nell’analisi del *De antiquissima Italorum sapientia*, è il luogo in cui l’*anima*, accompagnata dall’*animo*, governa il principio affettivo e ingegnoso della memoria e della fantasia, della passione e della poesia. La selva è il luogo della corporeità, un luogo vasto e ricco in contrapposizione all’asepsi della cameretta cartesiana. La dimensione della foresta, per l’importanza che essa ricopre nella *Scienza Nuova*, sembra avere nella *Vita* una valenza non solo reale, ma anche simbolica e metaforica. Intesa come la spazializzazione del principio del corpo, essa deve essere intesa, con lo sguardo prospettico fornito dal metodo della *Scienza Nuova*, come il punto di partenza del discorso sulla natura umana, personale o generale che sia.¹⁰⁷⁶ Non sembra casuale, pertanto, che il secondo periodo della *Vita* sia dedicato, in contrasto diretto con la totale assenza di elementi corporei nel *Discours* di Cartesio, alla descrizione puntuale di un episodio in cui il corpo ricopre una centralità indiscussa, quello della caduta a sette anni di Vico da una scala:

in età di sette anni, essendo col capo in giù piombato da alto fuori d’una scala nel piano, onde rimase ben cinque ore senza moto e privo di senso, e fiaccatagli la parte destra del cranio senza rompersi la cotenna, quindi dalla frattura cagionatagli uno sformato tumore, per gli cui molti e profondi tagli il fanciullo si dissanguò; talché il cerusico, osservato rotto il cranio e considerando il lungo sfinimento, ne fe’ tal presafio: che egli o ne morrebbe o avrebbe sopravvissuto stolido. Però il giudizio in niuna delle parti, la Dio mercè, si avverò, ma dal guarito malore provenne che indi in poi e’crescesse di una natura malinconia ed acre, qual dee essere degli uomini ingegnosi e profondi, che per l’ingegno balenino in acutezze, per la riflessione non si dilettono dell’arguzie e del falso.¹⁰⁷⁷

¹⁰⁷⁴ Ivi, p. 49

¹⁰⁷⁵ Ivi, p. 51

¹⁰⁷⁶ Sulla coincidenza della dimensione del singolo con quella della specie, cui si accenna in questo passaggio e nell’ultimo capitolo (*infra*, capitolo V, § 3, b, pp. 549-552), si veda PETER BURKE, *Vico: Philosoph, Historiker, Denker einer neuen Wissenschaft*, Frankfurt, Fischer, 1987

¹⁰⁷⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, cit., p. 35

La dimensione corporea e fisica della descrizione, efficacemente drammatica, è al centro della scena; il corpo del giovane Vico è il protagonista di una discesa (metaforica e non) verso i confini dell'*animo* (rimanere “stolido” sarebbe stato perdere quella dimensione intellettuale e mentale). Il fallimento del cerusico, sineddoche dei filosofi naturali, comporta l’incarnazione del fallimento del metodo cartesiano, quella divisione dei saperi e quel privilegio dei principi logici su quelli reali. Questi sono, non a caso, quelli che, una volta guarito il trauma, permettono al giovane Vico di crescere proprio nella qualità dell’ingegno, il padre di quelle acutezze che il retore Peregrini aveva elogiato nel suo trattato. Questa congiunzione di corpo ed eloquenza va nella direzione opposta a quella di Cartesio. Se il francese “comme un homme qui marche seul et dans les ténébres” si guarda bene dall’eventualità di “tomber”,¹⁰⁷⁸ Vico sembra andare nella direzione opposta, gettandosi nella selva del corpo in apertura della sua autobiografia. I vari passaggi della *Vita* in cui il filosofo lamenta i suoi malanni fisici, come l’“ulcera cangerosa”,¹⁰⁷⁹ gli “spasimosi dolori nelle cosce e nelle gambe” o lo “stravagante male che gli ha divorato quasi tutto ciò ch’è al di dentro tra l’osso inferiore della testa e’l palato”,¹⁰⁸⁰ o in cui egli dà spazio alla sincera riflessione sul proprio carattere collerico,¹⁰⁸¹ sono da leggere come una decisa adesione alla propria natura di “sub-iectum”,¹⁰⁸² di essere che è posto in basso.

Contemporaneamente, e sempre nell’ottica della congiunzione del lato metafisico con quello fisico, la dimensione corporea della selva porta con sé la possibilità, una volta compresa la stretta congiunzione che lega *animus* e *anima* ad un unico principio, di percepire e di arrivare alla visione del *medium* che lega le due parti separate invece da Cartesio. La caduta vichiana è il corrispettivo personale della caduta adamitica, l’atto originario della possibilità storica. È solo grazie a questa caduta che è possibile avere la conoscenza e la coscienza necessaria per la comprensione dei principi che regolano la propria esistenza. La caduta, sotto questo punto di vista, è necessaria e provvidenziale, così come provvidenziali sono tutta una serie di “infelic[i] event[i]”, come la “disavventura del Vico”¹⁰⁸³ del mancato ottenimento della cattedra di giurisprudenza che permette il disegno della prima *Scienza Nuova*.¹⁰⁸⁴ Solo a partire da un rovesciamento (da un ricorso si sarebbe tentati di dire) del principio logico in quello corporeo è possibile iniziare un processo che porta, alla fine, a una risalita. Le parole, anche esse famosissime della “sua alta inespugnabil rocca” del “tavolino” ove egli si

¹⁰⁷⁸ RENÉ DESCARTES, *Discours de la méthode*, cit., p. 42

¹⁰⁷⁹ GIAMBATTISTA VICO, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, cit., p. 89

¹⁰⁸⁰ Ivi, p. 95

¹⁰⁸¹ Ivi, p. 96

¹⁰⁸² GIUSEPPE MAZZOTTA, *The New Map of the World*, cit., p. 9

¹⁰⁸³ GIAMBATTISTA VICO, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, cit., p. 65

¹⁰⁸⁴ Sul tema del provvidenzialismo vichiano (di tinte agostiniane) si rimanda alle analisi di MAURA DEL SERRA FABBRI, *Eredità e kenosi tematica della «confessio» cristiana negli scritti autobiografici di Vico*, «Sapienza», XXXIII, 2, 1980, pp. 186-198

ritirava “per meditar e scriver altre opere”¹⁰⁸⁵ sono il culmine di questa ascesa e concludono il testo della *Vita*. Il percorso che dal corpo (e dalla retorica) porta alla comprensione della mente (la metafisica) è, a ben vedere, lo stesso che il filosofo compie nella sua opera maggiore. Il soggetto della stessa è esattamente la densa tenebra in fondo alla *Dipintura*, il margine della selva dove i “corpulentissimi bestioni” si aggiravano privi di coscienza, linguaggio e civiltà.

Nella *Dipintura*, la direzione del raggio della luce proviene dall’alto e si spande verso i rottami geroglifici della base dell’immagine, e solo tramite questi residui del *factum* e del *certum* è possibile ricavare una parvenza del *verum*. Anche nella *Vita* il percorso indicato è lo stesso: la caduta è l’inizio di un’ascesa che porta il corpo ad essere compreso nella sua totalità, ad essere preservato da una visione che lo renda soltanto una necessità fisica. L’immagine che sembra essere al cuore di questa visione, più che la *Dipintura*, è il *Trionfo dell’ordine Domenicano* del Solimena, in quella stessa sagrestia del convento di San Domenico che aveva fatto da sfondo alla presentazione dell’orazione del 1708 sul metodo di studi. In quest’opera, di cui sono state già evidenziate le somiglianze strutturali con la *Dipintura*, è presente una singolare convivenza di elementi cristiani (il trionfo di San Domenico) e pagani (i Giganti che sono scacciati verso la base dell’affresco sono allontanati da una figura armata di saette, chiaro riferimento a Zeus). Proprio quest’ultimo particolare è di estrema importanza per la comprensione della direzione gnoseologica, filosofica e linguistica di Vico. Il percorso della sua opera è il rovesciamento della direzione che il dipinto dispiega, ma il punto di partenza è solidale con la prospettiva infima e misera dei Giganti che affollano la base dell’opera del Solimena. Come il Vico caduto dalla scala poté arrivare alla rocca inespugnabile della filosofia, allora anche i bestioni della *Scienza Nuova* sono potuti arrivare alla presente età degli uomini in cui, con evidenti svantaggi, questa inestirpabile base ontologica sembra restare negletta. Il corpo, allora, il corpo dei bestioni, può essere il punto di partenza di Vico, in una scala che connette indistricabilmente corpo, immagine, linguaggio e mente.

c. “E la favella essendo come posta in mezzo alla mente, et al corpo”: la corporale icono-logia vichiana

La caduta nel corpo è il punto d’avvio della ricerca dei principi che regolano la *Scienza Nuova*. Per entrare all’interno delle tenebre della *Dipintura* il necessario, “orrido” cominciamento deve porsi all’opposto del principio metafisico che regola lo sviluppo della specie umana, ovvero nella pura materialità fisica dei bestioni. I passi della *Scienza Nuova* del 1725 e quelli delle edizioni successive riguardanti i Giganti sono spesso stati al centro di una valutazione estetica positiva, mirante ad

¹⁰⁸⁵ GIAMBATTISTA VICO, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, cit., p. 96

accrescere il mito romantico del Vico poeta dell'umanità titanica e prometeica.¹⁰⁸⁶ Alla base dell'interesse per questi esseri vi è, come sempre accade nella filosofia vichiana, una piena e coerente condivisione dei motivi di ricerca scientifica della sua epoca.

La *Fisica poetica* della *Scienza nuova seconda e terza* è, infatti, basata su indicazioni fornite al Vico dal magma scientifico e medico che agitava la Napoli a lui contemporanea. All'interno delle accademie degli Investiganti (con, in particolare, la figura di Tommaso Cornelio)¹⁰⁸⁷ e in quella di Medinacoeli, le teorie cartesiane e gassendiane sulla medicina e la fisiologia circolavano ampiamente, interrogando gli intellettuali sulle possibili interazioni di queste teorie con altri aspetti del sapere praticati allora. Il punto di riferimento di questo movimento è Gregorio Caloprese, i cui rapporti con il filosofo sono documentati nella *Vita*, dove Vico appella il maestro di Scalea con l'epiteto "gran filosofo renatista".¹⁰⁸⁸ Le teorie del medico e intellettuale calabrese sono di centrale importanza per la connessione tra la dimensione corporea dei bestioni e il legame con il linguaggio di questi esseri fenomenali.

L'autore delle *Sposizioni* delle *Rime* del Della Casa¹⁰⁸⁹ è infatti il personaggio chiave di una interpretazione mentalista della poesia che però, allo stesso tempo fedele e lontano dagli insegnamenti delle *Passioni dell'animo* di "Renato delle Carte", impersonifica anche un punto di rottura con le teorie del filosofo francese. L'interesse verso quella poesia e quella letteratura che erano state allontanate dagli interessi scientifici cartesiani, nonché la lettura fisiologica delle stesse, è un evidente punto di svolta nell'impostazione classica degli studi di quell'epoca, di cui il Gravina – cugino del Caloprese – verrà, come Vico, influenzato particolarmente. La "scienza degli affetti"¹⁰⁹⁰ di cui il maestro di Scalea si fa latore, incentrata sul concetto di immaginazione e di fantasia, è anche indistricabilmente legata alla dimensione organica e biologica dell'essere umano. "Il movimento

¹⁰⁸⁶ Si rimanda al recente testo in merito di MARIA DONZELLI, *L'età dei barbari. Giambattista Vico e il nostro tempo*, Roma, Donzelli, 2019

¹⁰⁸⁷ Su questa figura e sulla relazione della stessa con il pensiero riguardo alla medicina e al corpo si confronti EMILIO SERGIO, *Il De corpore (1655) di Hobbes a Napoli; note sulla ricezione del De Corpore XXX nei Progymnasmata (1663) di Tommaso Cornelio*, «Bollettino filosofico», 22, 2007, pp. 521-538

¹⁰⁸⁸ GIAMBATTISTA VICO, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, cit., p. 48

¹⁰⁸⁹ GIOVANNI DELLA CASA, *Opere di monsignor Giovanni della Casa* [...] Tomo secondo, contenente le *Sposizioni di Sertorio Quattromanni sopra tutte le rime; e quelle di Aurelio Severino e di Gregorio Caloprese sopra i XXI primi Sonetti*, in Venetia, appresso Angiolo Pasinello, 1694. Su questa operazione sono utili le riflessioni di ANDREA BATTISTINI, *La scienza degli affetti nel petrarchismo degli eruditi (Gravina, Muratori, Vico)*, in *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a cura di Luigi Trenti e Sandro Gentili, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 9-31, di FABRIZIO LOMONACO, *Ragione poetica, origini del diritto e scienza della storia in Caloprese, Gravina e Spinelli*, in *Storia del pensiero filosofico in Calabria da Pitagora ai giorni nostri*, a cura di Mario Alcaro, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 275-318 e di VALERIA GIANNANTONIO, *Contraddizioni e convergenze di poetica e poesia a Napoli nella seconda metà del Seicento*, «Critica Letteraria», CLXXIV, 1, 2017, pp. 163-179. Sulla concezione poetica post-mariniana nella Napoli di primo Seicento e sull'Accademia degli Oziosi, oltre alle analisi del Croce, è utile il recente studio di PIETRO GIULIO RIGA, *Giovan Battista Mano e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, cit.

¹⁰⁹⁰ RENA A. SYSKA LAMPARSKA, *Letteratura e scienza: Gregorio Caloprese, teorico e critico della letteratura*, Napoli, Guida, 2005, p. 119

degli organi neurocerebrali nel rapporto con le passioni e il loro impatto sull'espressione verbale, possono essere visti come momenti oggettivi della teoria letteraria di Caloprese, pari a quelli delle scienze esatte", e questo approccio sicuramente nuovo,¹⁰⁹¹ che permette di rivalutare l'aspetto affettivo in relazione alla comprensione integrale dell'esperienza poetica, può essere visto come un punto di partenza per la strutturazione del pensiero vichiano intorno ai bestioni. Tramite il pensiero calopresiano, la dimensione della fantasia e dell'ingegno prendono connotazioni non soltanto retoriche, bensì mediche e anatomiche. Questo fattore situa ancora di più *in corpore* la filosofia vichiana, che approccia le tematiche scientifiche da un punto di vista organico e integrativo. Il tramite calopresiano, inoltre, permette anche di sanare l'apparente contraddizione tra il Vico anticartesiano del *De antiquissima* e, invece, il Vico (probabile) seguace del filosofo francese nel *De aequilibrio corporis animantis*.¹⁰⁹² L'ecllettismo scientifico della Napoli del tempo, in cui a Cartesio si aggiungevano le riflessioni dei medici oxoniensi (tra cui Willis),¹⁰⁹³ è piegato verso una lettura metafisica della medicina, in un connubio tra corpo e mente che passa per il mezzo del linguaggio. Questi aspetti tornano parzialmente nella *Scienza Nuova*, sia a livello metaforico che a livello contenutistico. La presentazione delle *Degnità* filosofiche della seconda edizione dell'opera è, ad esempio, basata sulla metafora della circolazione del sangue:

Per dar forma con questa Scienza alle materie quì innanzi apparecchiate sulla Tavola Cronologica, proponiamo ora questi assiomi, o *degnità* così filosofiche, come filologiche, alcune poche ragionevoli domande, e schiarite diffinizioni; le quali come per lo corpo animato, e per tutte le di lui parti il sangue, così deono per entro scorrervi, ed animarla in tutto ciò, che questa Scien za ragiona della Comune Natura delle Nazioni.¹⁰⁹⁴

Le *Degnità* filologiche e filosofiche approssimano le proprietà fisiologiche del corpo della scienza, mostrando l'attenzione rivolta dal Vico verso questa branca del sapere. Il maggior punto di risonanza di questo interesse risiede nel tema della ferinità dei primi uomini, quei Bestioni che tanta parte hanno nell'immaginario vichiano. Il percorso che infatti rende questi Giganti smisurati, per forza e per passioni, è descritto con perizia da fisico, mentre il processo inverso, quello che li rende propriamente uomini e che passa per l'azione metafisica del *conato*, segue delle direttive meno dettagliate e più immanenti. Gli uomini postdiluviani, nella prima edizione riconosciuti sotto la genealogia di Cam e di Giafet per poi, nelle edizioni successive, provenire da una indistinta compagnia di uomini pagani,¹⁰⁹⁵ sono descritti da Vico per il tramite della caratterizzazione fisica, per la loro smisurata

¹⁰⁹¹ Ivi, p. 121: "sarà anche opportuno notare che era forse la prima volta che la critica letteraria considerava il funzionamento delle strutture fisiologiche e neurocerebrali di valore per le strutture del pensiero e del linguaggio poetico"

¹⁰⁹² Per le notizie su questo testo si veda GIAMBATTISTA VICO, *Metafisica e metodo*, cit., p. 387

¹⁰⁹³ ROBERTO MAZZOLA, *Vico e la cultura medica. Storiografia e prospettive di ricerca*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XLIV, 2014, pp. 33-48. Per Willis, si veda il riferimento al medico inglese nel *Delle cene sontuose de' romani*, in GIAMBATTISTA VICO, *Scritti vari e pagine sparse*, cit., p. 400 (ora anche in GIAMBATTISTA VICO, *Delle cene sontuose de' romani*, a cura di Domenico Corradini Broussard, Pisa, ETS, 1993, p. 78)

¹⁰⁹⁴ S.N. II, § 134, p. 446

¹⁰⁹⁵ S.N. I, p. 47: "i primi autori dell'umanità gentilezza, i quali, come di razze d'uomini empì e senza civiltà, quali

forza, grandezza e ferocia. Queste caratteristiche, in contrasto con le interpretazioni filosofiche e metafisiche dei secoli precedenti, vengono fatte risalire al Vico a un principio meramente fisico, organico, quello dei “sali nitrici”¹⁰⁹⁶ contenuti nel letame in cui i fanciulli dei primi uomini si lasciavano rotolare. Un passaggio della seconda *Scienza Nuova* è molto eloquente a riguardo:

e quivi dovendo spesso gli *huomini abbandonar le donne*, le *donne gli huomini*, e le *madri* i loro *figliuoli*, questi dovettero tratto tratto *crescere senza udir voce umana, nonchè apprendere ’uman costume*: onde andarono in uno *stato* affatto *bestiale, e ferino*; nel quale le *madri* dovettero *solamente lattar’i bambini*, del resto lasciargli *rotolare* nelle loro *proprie fecce*, ed appena *lattati abbandonargli*: e questi dovendosi *sforzare* prima *dentro le fecce* loro *proprie*, le quali co’ loro *sali nitri* ingrassano maravigliosamente i campi, e poi *per penetrare la gran folta selva*; e *senza alcun timore di Dei, di Padri, di Maestri*, il qual *assidera* il più *rigoglioso* dell’*età fanciullesca*, dovettero a dismisura *ingrandire l’ossa*, e le *carni*, e crescere vigorosamente *robusti*, e si provenire *Giganti*: che è la *ferina educazione*, ed in *grado più fiera*, nella quale, come nelle *Degnità* sopra avvisammo¹⁰⁹⁷

La perdita della funzione pedagogica da parte dei primi uomini, la mancanza di maestri e di tutori per i fanciulli, è la causa della loro progressiva involuzione ferina. Nel passaggio citato, dimensione civile e dimensione fisica si incrociano, mostrando come la mancanza di disciplina e di comunità – conseguenza, questa, che è trovata da Vico anche all’altra estremità della scala evolutiva, in quella mancanza di “senso comune” che, come visto nel *De nostri temporis*, prelude alla mancata dimensione sociale e politica dei giovani allievi – sia il primo passo verso l’erramento ferino: “ed andarono nella libertà bestiale a perdere lingua e stupidire ogni socievole costume, per questa gran selva della terra dispersi.”¹⁰⁹⁸ Come Vico può osservare tramite le testimonianze tacitiane sulle popolazioni germaniche¹⁰⁹⁹ o, in una simultaneità dei contenuti delle fonti discrasica rispetto alla loro età, i contemporanei trattati sulle popolazioni sudamericane, quei “Patacones”¹¹⁰⁰ che forniscono una

dovettero un tempo essere quelle di Cam e Giafet, non poterono essere che bestioni tutti stupore e ferocia”. Per la questione della “razza” dei bestioni e per la polemica fine settecentesca intorno ad essa (tra cui spicca il trattato del Finetti, *Apologia del genere umano accusato di essere stato una volta bestia* del 1768), oltre che per la ricostruzione di una lunga tradizione trattatistica intorno a questo tema (tra cui emerge il testo di AUGUSTIN CALMET, *Trésor d’antiquité sacrées et profanes*, à Strasbourg, chez Jean Renauld Doulssecker, 1723) si veda il denso saggio di ROBERTO MAZZOLA, *I Giganti in Vico*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XXIV-XXV, 1994-1995, pp. 49-78

¹⁰⁹⁶ La conoscenza delle proprietà esplosive del nitro (componente della polvere da sparo) è documentata da GUSTAVO COSTA, *Vico e l’alchimia*, in *L’Europa nel secolo dei Lumi. Studi in onore di Paolo Alatri*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1991, pp. 19-41 e IDEM, ‘*Sali nitri’ de Vico y los orígenes de la civilización pagana: la dimensión alquímica de la ‘Ciencia Nueva’*, «Cuadernos sobre Vico» II (1992), pp. 11-19 (apparso anche in inglese su «Rivista di Studi Italiani» X, 1992, 1). ROBERTO MAZZOLA, *Vico e la cultura medica*, cit., p. 47, rimanda invece a un contesto meno alchemico e più medico per l’assimilazione di queste informazioni.

¹⁰⁹⁷ S.N. II, § 189, p. 500. La *Degnità* cui Vico fa riferimento è la XXIV: “*I Giganti* furon’ in *natura* di vasti corpi, qual’ in *pie di dell’America* nel paese detto *de los Patacones* si sono ritrovati *goffi, e fierissimi*; e lasciate le *vane, o sciocche, o false ragioni*, che ne hanno arrecato i *Filosofi*, raccolte e seguite dal *Cassanione de Gigantibus*, se n’arrecano le *cagioni fisiche, e morali* osservate da *Giulio Cesare*, e da *Cornelio Tacito*, ove narrano della *gigantesca statura de’ Germani Antichi*, e da noi *considerate* si *compongono* sulla *ferina educazione de’ fanciulli*” (S.N. II, §§ 142-143, p. 434)

¹⁰⁹⁸ S.N. I, p. 74

¹⁰⁹⁹ S.N. I, p. 108: “Così niente vieta in natura essere stati i giganti uomini di vasti corpi e di forze sformate, come di fatto furono i Germani antichi, che ritennero assai più della loro antichissima origine si ne’ costumi come nella lingua, perché non ammisero mai dentro i loro confini imperio straniero di nazioni ingentilite; ed oggi i giganti pur tuttavia nascono nel piè dell’America”

¹¹⁰⁰ Per questo aspetto si rimanda al capitolo *La Historia del padre Josè da Acosta* in GIANFRANCO CANTELLI, *Appendice*

specie di conferma diretta delle tesi metafisiche e fisiche vichiane, la sproporzionata grandezza delle membra¹¹⁰¹ implica una progressiva perdita di socievolezza, di pulizia,¹¹⁰² di mantenimento di strutture familiari in grado di legalizzare i matrimoni e, ovviamente, di qualsiasi forma di religiosità. Come noto, è a partire dalla religione che, per Vico (e in contrasto con Hobbes, Selden e Pufendorf), la civiltà viene a manifestarsi, e nella *Scienza Nuova* l'apparire della divinità e della Provvidenza avviene, nelle pagine in cui il filosofo descrive il primo temporale postdiluviano, con una precisa connotazione stilistica di stampo scienziato:

Con tali nature si dovettero ritrovare i primi Autori dell'Umanità Gentilesca, quando dugento anni dopo il Diluvio per lo resto del Mondo, e cento nella Mesopotamia, come si è detto in un Postulato, (perchè tanto di tempo v'abbisognò per ridursi la Terra nello stato, che disseccata dall'umidore dell'Universale Inondazione mandasse esalazioni secche, o sieno materie ignite nell'aria ad ingenerarvisi i fulmini) il Cielo finalmente folgorò, tuonò con folgori, e tuoni spaventosissimi, come dovette avvenire, per introdursi nell'aria la prima volta un'impressione sì violenta.¹¹⁰³

La paura e il terrore del fulmine, che per metafora, iperbole e metonimia i Giganti intesero come un borborigma di Giove, è il primo e fondamentale atto di separazione dalla selva dei Giganti, che iniziano a nascondersi in delle grotte o in delle spelonche,¹¹⁰⁴ a prendere delle mogli e a custodire la propria prole nel rispetto della divinità. La religione, etimologicamente proveniente da “re-legare”,¹¹⁰⁵ si esprime infatti nella sottomissione dei bestioni all'autorità divina, al vincolo del *conato*: “E l'autorità incominciò primieramente divina, con la quale la Divinità appropriò a se i pochi Giganti, ch'abbiamo detto, con propriamente atterrargli nel fondo, e ne' nascondigli delle grotte sotto de' monti; che sono l'anella di ferro, con le quali restarono i Giganti per lo spavento del Cielo, e di Giove incatenati alle Terre, dov'essi al punto del primo fulminar' il Cielo dispersi per sopra i monti si ritrovavano”.¹¹⁰⁶ L'utilizzo degli anelli di ferro rimanda, intertestualmente, ad altri luoghi della *Scienza Nuova*, dove l'originario legame tra religione e corpo si declina in legame religione e terra da coltivare per il tramite del linguaggio. Si fa riferimento, in particolare, alla figura dell'Ercole

Il, Pitture messicane, caratteri cinesi e immagini sacre, alle fonti delle teorie linguistiche di Vico e Warburton, in IDEM, *Mente, corpo, linguaggio*, cit., pp. 375-386

¹¹⁰¹ ENRICO NUZZO, *La mente contratta*, in *Il corpo e le sue facoltà. G. B. Vico*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo, Manuela Sanna e Antonio Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-labT), I, 2005, p. 114

¹¹⁰² Il legame tra proporzionalità delle membra, pulizia del corpo e civiltà, oltre che possibilità di istituire una comunità politica stabile e definita, è esplicitata tramite il nesso etimologico in S.N. II, §141, p. 502: “i Giganti degradarono alle nostre giuste stature; il perché forse da politica, che significa a' Greci governo civile, venne a' Latini politus nettato, e mondo”

¹¹⁰³ S.N. III, § 140, p. 918

¹¹⁰⁴ La dimensione centrale della separazione dello spazio primigenio nell'evoluzione dell'uomo è, a partire dalle ipotesi vichiane, il fulcro dei lavori di ROBERT POGUE HARRISON, *Forests. The shadow of civilization*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992 e IDEM, *Hic Jacet*, in *Landscape and Power*, edited by William John Thomas Mitchell, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, pp. 261-290

¹¹⁰⁵ Si veda, per questo aspetto, il contributo di Enrico Nuzzo, *Tra religione e prudenza. La "filosofia pratica" di Giambattista Vico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007

¹¹⁰⁶ S.N. II, § 199, p. 510

Gallico che, “con le catene di quest’oro, le quali gli escon di bocca, incatena gli uomini per gli orecchi, come appresso si truoverà esser’ un *Istoria* d’ intorno alla *coltivazione de’ campi*”.¹¹⁰⁷ La sovrapposizione di questa stessa immagine della catena, del campo e del linguaggio è utilizzata, con efficacia, in un emblema alciatiano,¹¹⁰⁸ in cui la figura dell’Ercole gallico è interpretata come il simbolo dell’eloquenza [Figura 32]. Lo stesso mito, inoltre, è al centro di un passaggio fondamentale del *Leviatano* di Hobbes,¹¹⁰⁹ in un circolo intertestuale e intericonico che permette di connettere il tema del corpo dei bestioni, per il tramite religioso, a quello del linguaggio.



Figura 32 – Emblema “Eloquentia fortitudine praestantior” nell’edizione degli *Emblemata* di Alciato del 1534, p. 98

È stato in parte accennato, nel primo capitolo di questo studio, come il linguaggio dei primi uomini rifletta il principio enunciato dalla *Degnità* XLVIII: “Gli *huomini* prima *sentono* senza avvertire; dappoi *avvertiscono* con animo commosso, e perturbato; finalmente *riflettono* con mente pura”.¹¹¹⁰ Il tramite del tuono e del fulmine di Giove permette di creare la frattura tra il *sentire* del corpo e l’*avvertire* dell’animo commosso. La passione, in senso calopresiano e cartesiano, nasce in questo momento, quando cioè all’animo bestiale (*anima*) si aggiunge il principio di coscienza dell’*animus*.

¹¹⁰⁷ S.N. III § 240, p. 1010

¹¹⁰⁸ ANDREA ALCIATO, *Emblema XCIII*, in IDEM, *Il libro degli Emblemata*, cit., pp. 473-474 dal titolo *L’eloquenza è più efficace della forza*: “La mano sinistra tiene l’arco, la destra porta la dura clava / e copre il nudo corpo il leone di Nemea. / È dunque questo l’aspetto di Ercole? Non gli si addice, / in quanto è vecchio e della vecchiaia porta le tempie canute. / E poi, perché la sua lingua è forata da leggere catene, / e con queste attrae a sé, per le loro facili orecchie, gli uomini? / Non è forse ché i Galli narrano che l’Alcide eccellendo / nella parola, e non nella forza, dette le leggi alle genti? / Cedono le armi alla toga, e chi ha possente eloquenza / attira dietro ai propri desideri anche i cuori più duri”

¹¹⁰⁹ GREGORIO BALDINI, *Thomas Hobbes, le guerre di religione e il mito dell’Ercole gallico*, «Rivista di storia della filosofia», I, 2018, pp. 1-28

¹¹¹⁰ S.N. II, § 149, p. 462

È in questo primo momento che un barlume di cultura riesce a sorgere, e con esso il principio del linguaggio.

Come visto nelle pagine iniziali di questo saggio, è nota la predilezione vichiana per le espressioni direttamente corporee e materiali nella descrizione dei tre linguaggi dell'umanità nascente, con un particolare interesse per le forme geroglifiche ed impresistiche. Entrambi questi tipi di linguaggio permettono di evidenziare la necessaria interrelazione tra la dimensione organica dell'*anima* e quella metafisica dell'*animus*, tra la cartesiana *res extensa* e la *res cogitans*. In Vico è l'espressione linguistica a saldare questa giuntura, in quanto l'atto semiotico della creazione terrificante del geroglifico del tuono-Giove,¹¹¹¹ oppure quello dell'espressione impresistica di Idantura o di Tarquinio, rende la realtà materiale l'espressione diretta del suo significato immateriale. Il taglio tra significato e significante, nei primi due linguaggi, non è però meramente astratto e convenzionale, e d'altra parte non conferisce allo statuto di significante (sia esso il corpo, il gesto, l'oggetto, il disegno e poi la parola) uno statuto di supporto. Il corpo del linguaggio è il linguaggio del corpo, ed esso fornisce un punto di vista sul mondo e del mondo nei confronti del linguaggio.¹¹¹² In questo modo, esiste una reversibilità tra *res cogitans* e *res extensa*, tra mente e corpo, tra astrattezza e corporeità. Il linguaggio, come Vico afferma in chiusura del quarto libro della seconda edizione della *Scienza Nuova*, quei *Corsi che fanno le Nazioni*, è la causa diretta della coscienza corporale dei bestioni:

In somma non essendo altro l'uomo propriamente, che *mente, corpo, e favella*; e la *favella* essendo come posta in mezzo alla *mente*, et al *corpo*; il CERTO d'intorno al *Giusto* cominciò ne' *tempi muti dal corpo*; dipoi ritrovate le *favelle*, che si dicon' *articolate*, passò alle *certe idee*, ovvero *formole di parole*; finalmente essendosi *spiegata* tutta la nostra *umana ragione*, andò a terminare nel VERO dell'*idee* d'intorno al *Giusto*, determinate con la *Ragione* dall'*ultime circostanze de' fatti*; ch'è una *Formola informe d'ogni forma particolare*.¹¹¹³

I "tempi muti [del] corpo" sono quelli che, secondo Vico, strutturano il passaggio dalla dimensione bestiale a quella proto-umana. La mutezza di questi non è da intendersi metaforicamente, quanto in senso propriamente linguistico, essendo la prima forma della lingua una comunicazione non verbale né articolata. Come affermato nella *Degnità* LIII, questa forma linguistica ha i caratteri del gesto e del movimento corporeo:

I *Mutoli* si spiegano per *atti, o corpi*, c'hanno *naturali rapporti all'idee*, ch'essi vogliono significare. Questa *Degnità* è 'l *Principio de' geroglifici*, co' quali si trovano *aver parlato tutte le Nazioni* nella loro *prima barbarie*. Questa istessa è 'l *Principio del parlar naturale*, che congetturò *Platone nel Cratilo*, e dopo di lui

¹¹¹¹ S.N. I, p. 213: "che le cose necessarie o utili al genere umano, per ciò che ragionammo qui sopra della poesia divina, credettero essere sostanze, e sostanze animate e divine, onde provennero a' poeti ultimi Giove per lo cielo che tuona, Saturno per la terra seminata, Cerere per lo grano e i trenta mila dei di Varrone. Sopra la quale falsa ipotesi o credenza può esser vera quella tradizione della quale comunemente fanno menzione i filologi, che i primi parlari significano per natura"

¹¹¹² GIUSEPPE PATELLA, *Il corpo si dice in molti modi. La sapienza corporea di Giambattista Vico*, in *Il corpo e le sue facoltà*, cit., p. 138

¹¹¹³ S.N. III, § 489, p. 1229

Giamblico de Mysterijs Aegyptiorum, essersi una volta parlato nel Mondo [...]: alla qual favella naturale, dopo il parlare per geroglifici, dovette succedere la locuzion Poetica per immagini, simiglianze, comparazioni, e naturali proprietà.¹¹¹⁴

La spiegazione per atti o corpi che hanno naturali rapporti con le idee implica la connessione analogica tra corporeità e astrattezza concettuale. Implica, in maniera tesauriana, la concezione che anche la gestualità o il “prototipo vivo o morto” siano altro oltre che se stessi, siano – se non argutezze simboliche – modalità espressive dell’animo dei primi uomini. Il fatto che il gesto sia paragonato al geroglifico egiziano (Vico cita Giamblico, oltre al Platone del *Cratilo*, mettendo in chiaro la matrice egiziana nella concezione geroglifica qui esposta) equipara l’immagine simbolica al movimento corporeo, in una direzione tra espressione dell’idea e realizzazione che approssima la teoria delle immagini del *De anima* di Aristotele. Applicando dunque la dinamica espressiva anche al gesto, Vico equipara il cenno a un’immagine corporea delle passioni dell’anima impresse nella mente. Il gesto è un’immagine in movimento, un’immagine incorporata, espressione performativa e patetica della passione stessa.

Nel momento iniziale dell’umanità vichiana, non c’è separazione tra linguaggio corporeo e astrattezza della mente, ma il linguaggio del corpo è direttamente il concetto che si vuole esprimere. La coscienza dell’equazione tra gesto corporeo e significato dell’animo appassionato è il frutto di una lettura posteriore, tipica della terza età, quella degli uomini, in cui le tecniche di rappresentazione concettuale si sono sviluppate e si sono raffinate. Nella prima stagione dell’umanità, la grandezza e la rozzezza del corpo dei Giganti è anche la causa di una estrema rozzezza del linguaggio.¹¹¹⁵ Secondo l’equiparazione di parola e cosa che proviene dall’ebraico *dabàr*,¹¹¹⁶ il Vico ipotizza una comunicazione in cui il reale e il linguistico tentano una compenetrazione impossibile. In particolare, anche in conseguenza dell’estrema raffinatezza della trattatistica impresistica cui Vico fa,

¹¹¹⁴ S.N. II, § 150, p. 462, *Degnità* LIII

¹¹¹⁵ S.N. II, § 325, p. 637: “Da tali *Eroiche nature* escono tali *eroici sentimenti* per mezzo di *somiglianti costumi*. Gli *Eroi* per la fresca *origine gigantesca* erano in sommo grado *goffi, fieri*, di cortissimo *intendimento*, di vastissime *fantasie*, di violentissime *passioni*; per lo che dovetter’essere *zotici, crudi, aspri, fieri, orgogliosi, difficili*, ed *ostinati ne’lor propositi*, e nello stesso tempo *mobilissimi* al presentarsi loro de’ *nuovi contrarj oggetti*: siccome tutto di osserviamo i *contadini caparbi*, i quali ad ogni motivo di ragion detta loro, vi si rimettono; ma, perchè sono deboli di riflessione, la ragion, che gli aveva rimossi, tosto sgombrando dalle loro menti, si richiamano al lor proposito. E per lo stesso difetto della riflessione erano *aperti, risentiti, magnanimi, e generosi*, qual’è da *Omero* descritto *Achille*, il massimo de’ Greci *Eroi*: e cotesto *Eroismo galante* è di *Poeti*, che vennero *dopo Omero*; che o ne finsero le *favole* di getto *nuove*, o le *favole* nate dapprima *gravi, e severe*, quali convenivano a *Fondar nazioni*, poscia *effemminandosi* col tempo i *costumi*, essi tratto tratto *alterarono*, e finalmente *corrupperò*”

¹¹¹⁶ S.N. II, §203, p. 513: “onde tal prima lingua ne’ primi *tempi mutoli* delle nazioni, come si è detto nelle *Degnità*, dovette comunicarsi con *cenni, o atti, o cose*, ch’avessero naturali rapporti all’idee; per lo che *lovgo*”, o *verbum* significò *fatto* agli *Ebrei*, ed a’ *Greci* significò eziandio essa *cosa*, come osserva *Tommaso Gatachero* nell’*Opera* intitolata, *de Instrumenti Stylo*. Mu’*qo*” pur ci giunse diffinita, *vera narratio*, o sia *vero parlare*, che fu il *parlar naturale*, che *Platone* prima, e poi *Giamblico*, e *Origene*, com’abbiam veduto nelle *Degnità*, indovinando dissero, essersi *parlato* una volta nel *Mond’*”

rovesciandola, implicito riferimento, il linguaggio degli eroi è il più evidente punto critico tra idealità della mente e corporeità del linguaggio:

Il linguaggio eroico è un linguaggio improprio. Per quanto Vico sembri talvolta attribuirgli i caratteri della peculiarità e della essenzialità, dal complesso della *Scienza Nuova* emerge l'immagine di un linguaggio goffo, impacciato, sempre in difetto, nonostante la sua sovrabbondanza, nei confronti di ciò che si vuole effettivamente esprimere e comunicare. Si tratta di una improprietà strutturale, che dipende dalla divaricazione, sviluppatasi nelle civiltà eroiche, fra l'effettiva esperienza che ora gli uomini hanno delle cose, e il linguaggio di immagini che essi hanno per esprimerle e comunicarle. Il linguaggio eroico è cioè un linguaggio che, non corrispondendo più all'esperienza che si ha delle cose, si costituisce come un linguaggio di transizione.¹¹¹⁷

Quello che Vico tenta di approssimare, nella difficile ricerca della lingua primigenia, è l'esplicazione del concetto espresso nella *Scienza Nuova prima*: “Qui si scuopre l'importante principio di quello; che ogni lingua, per copiosa e dotta che ella sia, incontra la dura necessità di spiegare le cose spirituali per rapporto alle cose de'corpi.”¹¹¹⁸ La dinamica che guida il processo dalla passione al suo riconoscimento (il passaggio dalla paura dei primi bestioni all'appellativo di “Giove” per il fulmine), dal riconoscimento alla coscienza (il linguaggio geroglifico ed eroico) e infine dalla coscienza all'espressione ideale della stessa (le favole poetiche e poi il linguaggio degli uomini) è quella che irrorra l'equivocità del sintagma “scrittura del corpo” che Vitiello esplica come la paradossale e matriciale ideazione vichiana per il primo linguaggio. In questa scrittura (ovvero in questa lingua di cose espresse per “caratteri”, ovvero per segni) il corpo è allo stesso tempo il mediato e il mediante di questo atto semiotico:

Scrittura del corpo – si badi – non dice punto che è il corpo che scrive; al contrario il corpo è scritto. È il primo scritto, la prima scrittura di...Di chi, o di che cosa? Del tuono e del fulmine, del tremar della terra. Del tuono e del fulmine, s'è detto, e non di Giove tonante e saettante; del tremar della terra, e non del tridente di Nettuno. Giove e Nettuno sono già scrittura d'uomo, e qui il genitivo è tutto soggettivo. Scrittura d'uomo, scrittura storica. Scrittura d'una identità che è già formata. Scrittura di pii Polifemi che nel tuono e nel fulmine sentono il linguaggio degli dèi. Scrittura già assunta nella ‘storia spirituale’, nella *mathesis universalis*, nella iconologia della mente, nella educazione morale dell'uomo.¹¹¹⁹

I primi linguaggi, pertanto, sono degli atti semiotici che non passano per delle astrazioni, ma che sono, come nell'impresa rinascimentale, la vivificazione di un corpo tramite un'anima. Secondo il portato aristotelico del termine *poieis* riverberato nella dignità che afferma che “*Il più sublime lavoro della poesia è, alle cose insensate dare senso, e passione*”,¹¹²⁰ nel linguaggio dei geroglifici e delle imprese i primi uomini sono definiti poeti proprio per via della loro capacità-necessità di comunicare tramite un'immediatezza tutta corporale: “*i primi Poeti dieder 'a' corpi l'essere di sostanze animate,*

¹¹¹⁷ GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo, linguaggio*, cit., p. 277

¹¹¹⁸ S.N. I, p. 218

¹¹¹⁹ VINCENZO VITIELLO, *La scrittura del corpo*, cit., p. 45

¹¹²⁰ S.N. III, §, 85, p. 869

sol di tanto *capaci*, di quanto essi potevano, cioè di *senso*, e *passione*, e sì ne fecero le *Favole*.”¹¹²¹
Seguendo questa direttiva interpretativa, alcuni passaggi della *Scienza Nuova* relativi al primo e al secondo linguaggio sono particolarmente significativi del sostrato emblematico della filosofia vichiana. Sia considerate come unione di anima e di corpo, che come poesie, che come strumenti retorici, logici e narrativi, le imprese vengono utilizzate con coscienza da Vico nel percorso che porta gli uomini da uno stato ferino a uno intellettuale e razionale. Per la questione del corpo, un passaggio della prima versione dell’opera maggiore è un indizio particolare per l’importanza del ruolo del corpo e dell’immagine all’interno dello sviluppo della teoria della nuova scienza vichiana:

Tearco [...] tesse un grande arco e l’arcò di una pesante saetta, volendo significare che esso gli avrebbe presentato la forza, perché non l’oro ma la virtù facesse tutta la stima de’ principi: che potrebbe portarsi in una sublime impresa eroica, rappresentante vasi d’oro per terra rovesciati e un braccio nerboruto, che avventa con un grand’arco una grande saetta. La quale è sì spiegante col solo corpo che non ha nulla di bisogno di motto che l’animo; che l’impresa eroica in sua ragione perfettissima, siccome quella che è un parlar muto per atti e segni corporei, ritrovato dall’ingegno nella povertà de’ parlari convenuti, necessitato, quanto è dalla guerra, di spiegarsi.¹¹²²

In questo passaggio, nella descrizione del gesto di Tearco e del suo “concetto” il Vico compie un movimento di pensiero che ricorda quello dei trattatisti rinascimentali e barocchi nell’affermare la possibilità di traduzione intersemiotica e intermediale di un concetto, di un poema, di un gesto, appunto, in impresa eroica. Il sovrano, nell’atto di rifiutare l’offerta dei vasi d’oro in cambio del suo regno, è visto da Vico tramite il mezzo dell’impresa, con l’immagine di un braccio che, sorreggendo arco e frecce, rovesciava i vasi d’oro. L’atto eroico viene qui ri-rappresentato nell’impresa potenziale che riporta, in posa eroica, l’atto di Tearco. Oltre a rendere perfettamente i termini di “anima” e di “corpo” dell’impresa, dettaglio da non trascurare nella ricostruzione della possibile relazione tra trattatistica impresistica e filosofica vichiana, il Vico sembra ben identificare la possibilità di avere, come immagine nell’impresa, un braccio o un sintagma di braccia e armi, attingendo a un repertorio iconico di cui, fra i molti, si prendono alcuni esempi tratti da volumi secenteschi [Figura 32 a, Figura 32b]:

¹¹²¹ S.N. II, § 205, p. 515

¹¹²² S.N. I, p. 231

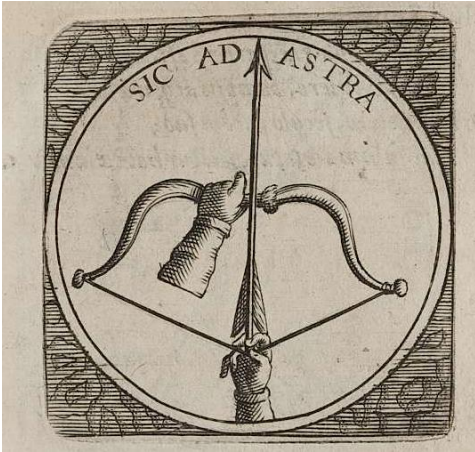


Figura 32a – Impresa con l’arco e il motto SIC AD ASTRA in JULIUS WILHELM ZINGREF, *Emblematum ethico-politicorum centuria*, apud Iohann. Theodor. de Brij, 1619, p. 349



Figura 32a – Impresa con un braccio armato di spada in ’arco e il motto SIC AD ASTRA in JULIUS WILHELM ZINGREF, *Sapientia picta*, Franckfurt, Marschall, 1624, p. 49

In entrambe le imprese, la presenza del braccio rispecchia la descrizione vichiana, che si presta quindi a un’interpretazione ekphrastica nozionale.¹¹²³ La particolarità di questa “impresa potenziale” risiede nella mancanza esplicita del motto, che per Vico non servirebbe a rendere più chiara la stessa impresa. La necessità di spiegarsi dei primi uomini non ha bisogno di nessuna “anima”, in quanto è solo il corpo il mezzo tramite cui viene espresso il sentimento e la passione del bestione. Il gesto ripresentato nell’impresa è già, in termini tesauriani, un’argutezza eroica, e pertanto il linguaggio degli eroi, privo com’era della parola articolata e dell’aspetto del verbale e del testuale, si conforma perfettamente alle regole semiotiche di comunicazione della propria epoca. Questo brano, inoltre, permette di comprendere anche la particolare posizione dell’immagine, oltre che della parola, all’interno della gradazione semiotica della filosofica linguistica vichiana e nei confronti dell’anticartesanesimo del filosofo napoletano. La direzione progressivamente astratta del linguaggio è evidente in un altro passaggio sulle imprese, in cui il “corpo” di esse viene a transmediarsi dal corpo al cadavere, da esso alla scultura e poi all’immagine, in una dinamica di de-materializzazione e de-corporeizzazione crescente:

Così *Giove*, *Cibele* o *Berecintia*, *Nettunno*, per cagion d’esempi, intesero, e spiegarono, esser’esse *sostanze del Cielo*, della *Terra*, del *Mare*, da essi *immaginate divine*, e perciò con *verità di sensi* da essi creduti *Dei* [...]

¹¹²³ Il concetto di “ekphrasi nozionale” è di JOHN HOLLANDER, *The Poetic of Ekphrasis*, «Word & Image», iv, 1 1988, p. 209: “Notional ekphrasis inheres in modern poetry’s actual ekphrasis, and provides a thematic microcosm of a basic paradox about poetry and truth. Ekphrastic poems that are always representing poetic process, and the history of poetic readings of works of art, can by those means get to say rather profound things about the works of art in question. By constructing some fictional versions of them, they put powerful interpretative constructions on them, construe them with deep effect”

noi pur tutta via facciamo al contrario *delle cose dello spirito*, come delle *facoltà della mente umana*, delle *passioni*, delle *virtù*, de' *vizi*, delle *scienze*, dell'*arti*, delle quali formiamo *idee di donne*: perchè ove vogliamo trarre fuori dal puro intendimento cose spirituali, dobbiamo esser soccorsi dalla Fantasia per ispiegarle, e, come Pittori, fingerne umane immagini: ma essi *Poeti Teologi*, non potendo fare niun'uso del puro intendimento, con uno più *sublime lavoro* tutto *contrario* diedero *sensi*, e *passioni a' corpi*, e *vasti corpi*, quanto sono *Cielo*, *Terra*, *Mare*; che poi *infievolendosi* così *vaste fantasie*, e *invigorendo l'astrazioni*, furon presi per *piccioli segni*: e la *metonimia* spose in comparsa di dottrina *l'ignoranza de' Gramatici* di queste finor'al Mondo sepolte origini di cose umane; e *Giove* ne divenne sì *picciolo*, e *leggieri*, ch'è portato a *volo dall'aquila*, e corre *Nettunno* in un *dilicato cocchio* per mare, e *Cibele* è *assisa sopra un Leone*.¹¹²⁴

Il passaggio citato è riferito alla modalità di apprensione che guida la costruzione dei caratteri poetici. Essi sono, infatti, una creazione *a sensu*, ovvero una idealizzazione di sostanze corporee che funziona secondo il meccanismo dell'antonomasia: la sensazione corporea, l'oggetto o la sostanza percepita, una volta considerata come divina e come manifestazione della divinità, diventa la divinità e, in questo passaggio, inizia a idealizzarsi. Il grano diventa Cerere, il fulmine Giove, in un passaggio dalla cosa al nome o, meglio, al segno. Al contrario, nell'epoca degli umani il processo di idealizzazione è già compiuto, e pertanto le "cose dello spirito", ovvero i concetti, seguono il percorso opposto, quello della medializzazione. L'esempio riportato da Vico è quello dell'allegoria, per la quale il concetto di scienza o di arte viene mediato tramite una figura femminile. Il riferimento intericonico è ovviamente alla Metafisica che lo stesso filosofo aveva progettato nella *Dipintura* che precedeva il frontespizio, ma anche, seguendo il proseguimento della citazione, ogni altro elemento presente in quella figura. L'occhio divino, figurato solo tramite un'astrazione geometrica per via dell'inarrivabilità dell'essenza divina, è la più astratta delle immagini presenti nella grande pagina allegorica; sotto la Metafisica il globo inizia ad avere una sostanza corporea più definita, una mimesi più chiara, sino poi all'estremo dettaglio dei "geroglifici" del piano inferiore dell'immagine. Le conclusioni vichiane, pertanto, sembrano distinguere il piano della materializzazione allegorica compiuta dall'epoca degli uomini dall'idealizzazione degli uomini primitivi.¹¹²⁵ Quello che, per il rapporto indagato in questa sede, è interessante, è il riconoscimento dell'immagine come il punto mediano tra allegoria e tautegoria, tra corporeità e astrazione, tra *res extensa* e *res cogitans*.

Il "picciolo segno" cui viene ridotto il geroglifico originario è, al contempo, la concretizzazione mitologica (nell'accezione cartariana di "immagine degli dei") della fantasia iniziale e la riduzione delle qualità fisiche alla soglia dell'astrazione scritturale (che, come si è notato in precedenza, è intesa all'inizio come un ipotetico proseguimento della scrittura sull'asse dell'immagine).¹¹²⁶ Il percorso

¹¹²⁴ S.N. II, § 204, p. 514

¹¹²⁵ Questa dimensione allegorica approssima il concetto di Schelling di "tautegoria", cui ci si riferirà nei prossimi paragrafi (*infra*, p. 367, nota 1191). Il termine è introdotto da Schelling e poi ripreso, oltre che da Coleridge, da HENRY CORBIN, *L'immagine del tempo*, Milano, SE, 2012

¹¹²⁶ CARLO SINI, *Filosofia e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 1994

che l'idealizzazione del corpo compie dall'età degli dei a quella degli uomini passa dal corpo stesso inteso come atto significativo alla scultura, da questa alla pittura e dalla pittura alla scrittura:

la seconda si parlò per *Imprese Eroiche*, che dovettero spiegarsi con quest'*Ordine naturale d'idee*; cioè prima per *corpi naturali*, come i *primi campi* della Terra furono caricati dell'*oro poetico*, che come sopra si è avvisato, si troverà essere stato il *frumento*; quindi d'*armi*, con le quali i *Forti* uccidevano gli *empj violenti*, che gli violavano; poscia furono *scudi veri* caricati d'*insegne vere*, come *Perseo* inchiova il *capo di Medusa* al suo scudo; ed i *Soldati Romani* gli caricavano o di *spoglie de' vinti*, o di *premj militari*; appresso furono con *immagini scolpite*; finalmente con le *dipinte*.¹¹²⁷

In questa progressione si può riconoscere lo stesso procedimento del *Cannocchiale aristotelico* dalla parola al gesto e al prototipo vivo o morto, ma in Vico il vettore parte, a livello genetico e didascalico, da quest'ultimo e non dalle parole. Il primo linguaggio eroico è quello poetico del corpo naturale (il frumento è allo stesso tempo se stesso e la manifestazione *in praesentia* della divinità chiamata poi Cerere),¹¹²⁸ che poi si articola nei gesti eroici (la difesa delle terre), nelle imprese costituite da una giustapposizione di elementi e di frammenti appartenenti a corpi una volta viventi (il prototipo morto di cui parla Tesauro, e specialmente nel dettaglio della spoglia dei cadaveri uccisi in battaglia), in quelle costituite da una scultura e, solo alla fine, il disegno idealizzato dello stesso oggetto. Oltre questo grado di astrazione, sembra affermare Vico, ogni tipo di immagine è da intendersi nel dominio del verbale, figurale, fonico o testuale che sia. Il processo che porta infatti dalla prima e seconda lingua umana alla terza è un continuo impoverimento della componente non solo corporale ma anche iconica, fino alla completa astrazione della parola vocale. Inoltre, a questa dinamica di "morte sematologica"¹¹²⁹ (per cui ad una manifestazione essenzialmente corporea e non astratta si va a sostituire una sempre meno mediata esigenza semiotica, ovvero la comunicazione orale e scritta della lingua pistolare) si va a sovrapporre una crescente dinamica di distacco dai principi della religione e del divino.

L'astrazione linguistica sembra significare, per Vico, una perdita di presenza del corpo della divinità nella vita quotidiana che l'uomo sviluppa nella terza età, in cui i concetti mediati e la lingua utilizzata sono sempre più avulsi dalla sfera teologica. A differenza della prima età, dove comunicare sematologicamente implicava comunicare il volere divino che veniva interpretato tramite il gesto o il corpo vivo o morto, lo scambio linguistico dell'età degli uomini si gioca in una dimensione sostanzialmente atea o non religiosa:

Ai modi, caratteristici della fantasia, di pensare le cose, si sostituiscono i principi della logica e le regole della grammatica; dalla concezione del molteplice in organiche unità sostanziali, si passa alla sua scomposizione,

¹¹²⁷ S.N. II, § 64, p. 387

¹¹²⁸ Un approccio metodologicamente aggiornato a queste tematiche si trova in RALPH DEKONINCK, *The Archaic Idol and the Beautiful Antique. When History of Art Met Historical Anthropology in the Diderot and d'Alembert Encyclopédie*, in, *New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, edited by Barbara Baert, Ann-Sophie Lehmann, Jenke Van Den Akkerveken ASP editions 2012, pp. 111-119

¹¹²⁹ JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs*, cit., p 40

distinguendo nettamente il soggetto dai suoi predicati [...]. Desacralizzazione e astrazione sono due momenti concordanti interni a uno stesso processo che coinvolge contemporaneamente, da un lato, l'esperienza che gli uomini hanno delle cose e, dall'altro, i modi che essi hanno per pensarla, esprimerla e comunicarla.¹¹³⁰

In questo processo, dalle tenebre alla luce della *Dipintura*, si passa da una teofania corporale e iconica ad una scomparsa della stessa nel momento di autocoscienza umana. Da una "icono-logia del corpo, immagine, eicón, o schéma, e suono, voce, logos, o phoné",¹¹³¹ si passa a un *logos* che approssima l'uso del termine nella sua accezione logicistica e non linguistica, come invece la intende Vico nei primi paragrafi della *Logica poetica*. La scomparsa del linguaggio nella logica nella *Scienza Nuova* traccia un chiaro parallelo con quanto stava accadendo nella cultura napoletana che aveva preceduto la scrittura dell'opera. In termini più marcatamente religiosi, il Vico afferma l'omoplanarità tra lingua e religione, tra espressione corporea e principio teologico, tra presenza e manifestazione del dio: la parte materiale e organica della realtà si riveste di una componente critica nei confronti della visione umana completamente astratta e logica come quella di ispirazione cartesiana. L'immagine, in questi passaggi, sembra essere per Vico il punto di conversione di un'era nell'altra: presente in forma corporea nelle prime due lingue e in forma pittorica nella seconda, essa scompare nella terza, in un legame tra immagine e divinità che ricorda l'atto di presenzialità delle icone.¹¹³² Residuo bidimensionale della tridimensionalità del corpo, l'immagine presenta ancora i caratteri dell'incarnazione del principio astratto nella realtà semiotica e sematologica, essere all'orlo del passaggio a una più marcata desacralizzazione.

Sembra pertanto essere il legame tra corpo e immagine a mostrare come la dimensione sacra della prima umanità si muovesse su un terreno ancora presente nella moderna età degli uomini, ossia quello della retorica e, in particolare, della topica: "Ch'i *Primi Autori del Gener'Umano* attesero ad una *Topica sensibile*, con la quale *univano le proprietà de' subbjetti* per formarne i *generi poetici*; e dall'utilità furon portati ad una *rozza divisione delle idee*, per assicurarne le *differenze de' dominj*; e *quelli, e queste per diffinire co' nomi propj le cose stesse*."¹¹³³ Il corpo, che occupa uno spazio, che ha un'immagine, è il punto di partenza per la costruzione della simbologia astratta e per la concettualizzazione metafisica che, nei termini del *De nostri temporis*, è invece presentata prima della ricerca retorica degli argomenti della topica. La concezione vichiana e la sua critica all'astrattismo della sua contemporaneità si ritrova anche nelle pagine della *Scienza Nuova*, dove il punto di contatto tra topica e critica viene ritrovato nel linguaggio mediano, quello delle imprese. Punto di incrocio tra corpo e anima, tra parola e immagine, tra divinità e umanità, le imprese hanno un ruolo cruciale nello sviluppo dell'umanità. Esse sono, per

¹¹³⁰ GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo, linguaggio*, cit., p.146

¹¹³¹ VINCENZO VITIELLO, *La scrittura del corpo*, in *Il corpo e le sue facoltà*. G. B. Vico, cit., p. 49

¹¹³² Si rimanda per questo aspetto al noto PAVEL FLORENKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, cit., e a JEAN-JAQUES WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, cit., pp 148-152

¹¹³³ S.N. II, § 238, p. 549

Vico, il linguaggio che permette di esprimere concetti astratti e metafisici senza obliterare la matrice corporea e iconica che, tramite l'uomo, conferma la presenza della divinità nel mondo. Non è pertanto un caso che la descrizione dell'epoca della barbarie del senso successiva alla caduta dell'impero romano venga caratterizzata tramite la negligenza dell'uso della lingua pistolare.

Or dalla *barbarie de' nimici della Catolica Religione* avvenne, che di que' *tempi ferrei* non si truova *scrittura in lingua volgare, o Italiana, o Francese, o Spagnuola, o anco Tedesca*, con la quale, come vuole l'*Aventino de Annalibus Bojorum*, non s'incominciaron'a scrivere *diplomi*, che da' tempi di *Federico di Svevia*, anzi voglion'altri da quelli di *Ridolfo d'Austria* Imperadore; e tra tutte l'anzidette nazioni non si truovano *scritture*, che scritte in *latino barbaro*, della qual lingua s'intendevano pochissimi Nobili: onde resta da immaginare, che'n tutti *quei secoli infelici* le nazioni fossero ritornate a parlare una *lingua muta* tra essoloro. Per la quale *scarsità di lingue volgari* dovette dappertutto ritornare la *Scrittura Geroglifica* dell'*Imprese Gentilizie*, le quali, per *accertare i dominj*, come sopra si è ragionato, significassero *diritti signorili* sopra per lo più case, sepolcri, campi, ed armenti.¹¹³⁴

La regressione dell'uomo allo stato eroico avviene sotto la guida della Provvidenza per correggere la stortura della barbarie della riflessione del Tardo Impero. Le imprese tornano ad essere il linguaggio utilizzato perché permettono di ricomprendere il valore del corpo e della religione. Le immagini, esito già avanzato ma non ultimo dell'astrazione linguistica, vengono utilizzate da Vico come appiglio storico e provvidenziale per la conversione di un'epoca barbara in una invece rispettosa della religione e dei suoi propri principi. Intorno al corpo e alle immagini si crea la religione, e questa crea lo spirito comunitario che invece è avulso dal solipsismo moderno (e cartesiano). L'impresa, nella sua giunzione di reale e astratto, sembra pertanto essere il rimedio della Provvidenza stessa, che nella famosa descrizione del "ricorso" va a invertire precisamente gli aspetti più astratti del pensiero e del linguaggio di un'umanità corrotta e viziata:

la *Provvedenza* a questo *male* adopera questo *estremo rimedio*; che poichè tai popoli a guisa di *bestie* s'eran accostumati non ad altro pensare, ch'alle *particolari propie utilità di ciascuno*; e avevan dato nell'*ultimo* della *dilicatezza*, e dell'*orgoglio*, ch'a guisa di *fiere*, nell'essere disgustati d'un pelo, si risentono, ed infieriscono; e sì nella loro maggiore *celebrità*, e *folla de' corpi*, vissero, come bestie immani, in una *somma solitudine d'animi*, e di *voleri*, non potendovi *appena due convenire*, seguendo ognun de' due il suo proprio piacere, o capriccio; per tutto ciò con *disperate guerre civili*, e con *ostinatissime fazioni*, vadan'a fare *selve delle città*, e delle *selve covili d'huomini*; e'n cotal guisa *dentro lunghi secoli di barbarie* vadano ad *irruginare mal nate sottigliezze degl'ingegni maliziosi*, che gli aveva resi fiere più crudeli con la *barbarie della riflessione*, che non è la *stessa barbarie del senso*: perchè, come ne' tempi della *barbarie del senso*, così la *barbarie della riflessione* osserva le *parole*, e non la *mente delle leggi*, e degli *ordini*; con questo di peggio, che quella credeva, tal'esser' il *giusto*, dal qual fosse tenuta, qual *suonavano le parole*; questa conosce, e sà, il *giusto*, con cui è tenuta, essere ciò, ch'*intendono* gli *ordini*, e le *leggi*; e si studia di *defraudarle* con la *superstizione delle parole*: perciò *huomini maliziosamente riflessivi* con tal'*ultimo rimedio*, ch'adopera la *Provvedenza*, così *storditi*, e *stupidi* non sentano più agi, dilicatezze, e vano fasto, ma solo le *necessarie utilità della vita*; e nel *poco numero* degli huomini rimasi, e nella *copia* delle cose necessarie alla vita, divengano *naturalmente parchi, discreti, comportevoli*; e per la ritornata primiera *semplicità* del primo Mondo delle Nazioni, sieno *religiosi, veraci, e fidi*; e sì ritorni tra essi la *pietà*, la *verità*, la *giustizia*, le quali sono *grazie, e bellezze* dell'*Ordine Eterno di Dio*.¹¹³⁵

¹¹³⁴ S.N. II, §§439-443, pp. 749-753

¹¹³⁵ S.N. II, § 446, p. 756

2. “Tutta una tempesta in un bicchier d’acqua”: il corpo delle immagini, le immagini come corpo

Mario Praz, nel suo classico e magistrale *Studi sul concettismo*, ha delineato con esattezza e precisione lo scarto sia semantico che filosofico che distanzia la contemporaneità dalle questioni che regolano lo sviluppo e la riflessione sulla tematica delle imprese. Venendo infatti a trattare dell’acribia terminologica con cui i trattatisti hanno compulsivamente riempito le loro opere, il celebre anglista ha definito, in maniera ironica e rivolto criticamente alla critica di stampo crociano, la questione della definizione di cosa sia l’anima e di cosa sia il corpo dell’impresa “tutta una tempesta in un bicchier d’acqua”.¹¹³⁶ La distanza che separa il corpo dall’anima dell’impresa è infatti cruciale per la comprensione del ruolo che quest’ultima, insieme al geroglifico e all’emblema, svolge all’interno dei meccanismi culturali del Rinascimento e del Barocco. Tutt’altro che una questione di poco conto, la dimensione corporale dell’impresa è un dato di fatto che solo parzialmente è dovuta al termine di “corpo” utilizzato a partire dal Giovio. Dietro questa precisa scelta nomenclatoria è infatti possibile riconoscere un ben più ampio tratto della cultura delle imprese, in primo luogo quello della relazione dell’immagine simbolica con la dimensione biologica e antropologica dei secoli sedicesimo e diciassettesimo. Prima di precisare i termini in questione, sembra utile richiamare alcune dichiarazioni di Innocenti, che analizza puntualmente il dibattito sulla terminologia di anima e corpo sul piano della filosofia derridiana:

Il motto è parte integrante della figura così come la figura, l’immagine, si completa amalgamandosi col motto. La struttura logocentrica dell’episteme occidentale si rivela chiaramente in questa impostazione del rapporto «anima-corpo» nell’impresa, dove l’anima consiste nella parte verbale di essa (in quanto più immateriale, più prossima alla voce e quindi «parlante») ed il corpo nella parte iconica, più prossima alla grafia e quindi alla materialità e all’esteriorità. Ma proprio la crisi della compattezza logocentrica si rivela nella discussione sulle diverse identificazioni dell’«anima» e del «corpo».¹¹³⁷

Quello che questo capitolo intende offrire è una panoramica su alcune tematiche presenti nelle pagine dei trattati delle imprese che mettono più allo scoperto la dimensione non metaforica del termine “corpo” per la designazione dell’immagine impresistica. La dimensione corporale si dimostra, nell’analisi che verrà fornita, intrinsecamente legata al versante iconico della dimensione iconotestuale dell’impresa, proponendo una bipartizione tra astrattismo delle parole e del concetto contrapposta a una fisicità dell’immagine e del corpo tanto netta quanto complanare e complementare. Sempre seguendo il Praz, è utile ricordare come “il secolo che produsse i grandi mistici produsse

¹¹³⁶ MARIO PRAZ, *Studi sul concettismo*, cit., p. 53

¹¹³⁷ GIANCARLO INNOCENTI, *L’immagine significante*, cit., p. 54 (la citazione è già stata richiamata in *supra*, capitolo II, §3, p. 174)

anche gli emblematici: sembrano opposti, e spesso codesti opposti si trovano uniti in una stessa persona".¹¹³⁸ Si propone, pertanto, una serie di richiami testuali ad alcune zone di alcuni trattati impresistici, con un focus particolare su tre tematiche particolarmente frequentate in questa sede: la relazione tra morte e vita del corpo in relazione alla presenza o meno dell'anima, la comparazione tra impresa e ritratto e, infine, la presenza di imprese in cui il "corpo" delle stesse viene ad essere non tanto un'immagine, quanto un vero e proprio corpo tridimensionale e spesso vivente.

Il primo sottoparagrafo, pertanto, indaga il campo semantico della morte e della vita nella trattatistica delle imprese, mettendone in risalto la concezione organicistica. La metafora del cadavere (che sta per l'impresa senza "anima", ovvero senza motto) e quella dell'angelo (l'impresa senza "corpo", ovvero senza immagine), entrambi ricorrenti in varie opere, offrono il volano per una riflessione che, tramite i trattati di Giovio, Rota e Palazzi, arriva fino alla riflessione di Farra sull'impresa come simbolo mistico e iniziatico, orfico. In essi la dimensione della morte e della vita vengono ad intrecciarsi e a trovare una nuova collocazione.

Il secondo sottoparagrafo si concentra invece sulla riconosciuta somiglianza tra impresa e ritratto, in particolare sulla particolare equiparazione di quest'ultimo al corpo ideale e reale del soggetto cui il ritratto (o l'impresa) si riferisce. L'istanza di sostituzione e di duplicazione, al centro della pratica del ritratto, è interpretata, sul versante impresistico, come la chiara concezione della possibilità, per l'impresa, di essere concepita come un corpo organico, munito di prerogative e in grado di compiere azioni e svolgere funzioni di rappresentanza.

Il terzo sottoparagrafo, che chiude queste riflessioni, porta alcuni esempi di imprese in cui l'equivoco terminologico viene annullato dalla effettiva configurazione organica e biologica delle imprese, che invece di essere disegnate o scolpite, sono incarnate da esseri viventi in grado di compiere gesti e movimenti. Queste riflessioni combaciano in maniera puntuale con la teoria vichiana delle imprese, prospettando così un legame e un'influenza diretta delle imprese moderne sulla concezione linguistica del filosofo napoletano.

a. Il cadavere e l'angelo

A partire dalla scelta terminologica gioviana, le imprese vengono – come visto nei paragrafi ad esse dedicati – frequentemente interpretate come essenzialmente bipartite: da una parte l'"anima", dall'altra il "corpo". L'utilizzo di questi lemmi, di ascendenza scolastica, è impiegato dal Giovio senza alcuna pretesa teorica, ma ben presto, a partire dai suoi primi commentatori, la scelta del comasco verrà mantenuta ed amplificata. Se la relazione tra corpo e anima, a livello filosofico,

¹¹³⁸ MARIO PRAZ, *Studi sul concettismo*, cit., p. 17

impiega le riflessioni dei teorici di area padovana, i più modesti scrittori di trattati di imprese lasceranno cadere il velo metaforico che copre la terminologia gioviana per annullare la distanza semantica tra “corpo” inteso come “figura dell’impresa” e “corpo” inteso come organismo biologico e organico, husserlianamente come *Korper*.¹¹³⁹ L’impiego di termini ambigui, come visto nel dialogo *Il Conte* del Tasso, faceva parte della teorizzazione e della comprensione delle imprese, che proprio per il loro statuto anfibo tra immagine e parola, tra concetto e metafora, tra strumento dialettico e strumento retorico, potevano anche essere interpretate non solo come l’espressione del concetto del loro portatore, ma come il portatore stesso nell’atto di esprimere il suo desiderio. In molti trattati, la sovrapposizione tra corpo reale dell’autore-portatore dell’impresa e corpo figurato (animale, vegetale o oggettuale) iconotestuale dà luogo a una ben precisa tematica, quella della mancanza dell’anima o, contrariamente, della sola presenza della stessa. Una situazione che, in entrambi i casi, enuclea una prospettiva mortuaria o post-mortem: da una parte la spoglia di un cadavere (il corpo senza anima), dall’altro un’anima salva, angelica, che non ha più bisogno del corpo (l’anima senza corpo).

Un primo esempio di questa dinamica è rintracciabile nel *Discorso* del Domenichi. La primissima impresa citata nel dialogo, quella di Luca Pitti, è interpretata e spiegata secondo le direttive antimetaforiche del corpo senz’anima. Il fiorentino, acerrimo nemico dei Medici, prese infatti come impresa un cannone in atto di sparare lontano una palla di piombo, senza alcun motto. L’immagine, palese augurio verso l’espulsione dalla città dei Medici simboleggiati per il loro segno araldico (la palla di cannone appunto), più che un proponimento dell’autore rappresenta un desiderio politico dello stesso. Il Domenichi nota che l’impresa, essendo formata solamente dal corpo, non ebbe alcun effetto. Priva di anima e di vita perché priva di motto, sigillo o il talismano in grado di far avverare i desideri del Pitti, questa impresa è soltanto il cadavere dell’intenzione del fiorentino. Il desiderio di espulsione dei Medici, come la palla di cannone rimane senza motto e senza spirito, è soltanto qualcosa di non animato, e il desiderio del Pitti non ha alcun seguito. Il potere metonimico dell’immagine (la palla di cannone sta per i Medici) impregna questa impresa, che nell’esposizione del Domenichi perde qualsiasi tratto tropico per manifestarsi come la presenza iconico-corporale dei Medici. Ad essere un cadavere è, quindi, il desiderio del Pitti, che non può realizzarsi perché mancante dell’anima, del motto.

Un altro esempio di questa dinamica è presente nel dialogo di Scipione Ammirato, *Il Rota*. In questo caso il tema mortuario del cadavere o, dall’altro lato, dell’Angelo, è al centro del discorso, che appunto ruota intorno al vuoto lasciato dalla morte di Porzia Capece. È proprio l’ambiguità terminologica della diade anima e corpo che dà il via al dialogo. Il Vescovo, infatti, al momento di

¹¹³⁹ ARMANDO MAGGI, *Identità e impresa rinascimentale*, cit., p. 66

salire sulla carrozza che lo porterà alla villa del Rota, nota il cartiglio con la sentenza MORS UNA DUOBUS e lo ritiene mancante di una figura (di un corpo) che lo renda effettivo. Si è, *mutatis mutandis*, allo stesso nodo problematico dell'impresa del Pitti: se questa non poteva essere efficace per mancanza di anima, l'impresa rotiana, per mancanza di incarnazione, sembra manchevole o intangibile. Questo aspetto è sottolineato dal Vescovo che, considerando il motto soltanto come una parte di un'impresa imperfetta, la paragona all'anima incorporea di un essere fantastico: "Mi par ch'ella sia un fantasma piuttosto o pur un di questi spiriti folletti, che n'udiamo le parole ma non ne vediamo i corpi".¹¹⁴⁰ Il Maranta, meno rigido del Vescovo, vede in questa mancata incarnazione piuttosto una somiglianza con gli Angeli. La pagina in cui questo dialogo ha luogo, intrecciando un sostrato neoplatonico e ficiniano a un piano di conversazione cortigiana,¹¹⁴¹ apre la discussione sui principi dell'impresa e, ovviamente, il commento alle regole del Giovio. Saliti infatti sul cocchio, gli interlocutori tengono il motto MORS UNA DUOBUS come bordone di una riflessione intorno alla possibilità di avere, in un'impresa, soltanto il motto o soltanto la figura. Se la seconda possibilità è, a parere del Vescovo, impossibile, la seconda non può che essere limitata al contesto della pittura: come infatti un corpo senza anima è un cadavere, così un'impresa senza motto è semplicemente una pittura. Un decennio di anni dopo, in un contesto accademico, il tema si ripropone. Interessante, sotto questo riguardo, è il rifiuto del Palazzi, con riferimento alla *Topica* di Cicerone, della figura umana nelle imprese:

Hora intorno a tutte queste sorti di corpi non posso tacere, che tutte le cose, pur che non siano utili e dishoneste (come dicemmo) e pur che siano significanti ponno nell'impresie capire; senza escluderne altrimenti le figure humane, come hanno fatto molti. Et se qui mi si opponesse (Signori Academici) ch'essendo l'Impresia di quel corpo ch'è in lei una comparatione a colui per cui è fatta non possa la comparatione tra quelli cadere, che gli istessi nella spetie sono; perché quantunque le comparationi si facciano dal maggiore, dal minore e dal pari, come nella sua *Topica* c'insegna Cicerone, e in queste si ha riguardo al numero come (per essemplio) se i molti beni sono migliori de' pochi ancora sono peggiori i molti mai, alla spetie come se si pareggiano quelle cose che si desiderano per loro stesse con quelle che per altro sono desiderate; ad una certa forza o vehemenza, come (per dir cosi) quelle cose che sono di loro stesse contente di quelle sono migliori, c'hanno bisogno d'altrui all'affetto a questa cosa, come s'è più gioconda se da ogni huomo da bene è molto lodata; e in mille luoghi Cicerone di far le comparationi tra huomini e huomini c'insegna e con tutto, che fosse lecito di farle tra quelli dell'istessa spetie; io direi che non sarebbe secondo il mio parere anzi, mi dispiacerebbe veramente molto quando le figure umane talmente si usassero nell'Impresie che, se non un semplice uomo, non ci rappresentassero.¹¹⁴²

Il passaggio è utile per la comprensione della topica impresistica, oltre che per la suggestione (amplificata poi da Bargagli) di vedere l'impresa come una comparazione pura. A differenza dei luoghi aristotelici dell'Ammirato, il Palazzi utilizza la fonte ciceroniana, potendo in qualche modo

¹¹⁴⁰ SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit., p. 7

¹¹⁴¹ DORIGEN CALDWELL, *The Sixteenth Century Italian Impresia in Theory and Practice*, Brooklyn, AMS Press, 2004, p. 55

¹¹⁴² MARIA GIOVANNI ANDREA PALAZZI, *I discorsi sopra l'impresie*, cit., pp. 173-174

discostarsi da una posizione di autorità non pari a quella dello Stagirita. I luoghi del simile e del dissimile, del più e del meno sono presi in considerazione come nel trattato dell'Ammirato, e la dimostrazione dell'utilizzo, in Cicerone, di comparazioni tra uomini e uomini viene scavalcata dall'uso orrente delle imprese. Molti passaggi del quarto libro sembrano infatti dimostrare che l'autorità di riferimento del Palazzi sia la recente trattatistica, più che la logica o la retorica ciceroniana e aristotelica. Ne è un esempio la continuazione della metafora dell'Ammirato e del Giovio dell'impresa come corpo umano reso cadavere quando manca la parte delle parole o, viceversa, reso puro spirito quando l'immagine non è presente: “levatone uno l'altra resti inutile, tronca, e inabile a dimostrar quel che nell'Impresa mostrar vorrebbe, anzi ch'essa impresa non resti più impresa e che non sia più degna di tal nome facendo a punto come si vede in un'huomo il qual è di maniera fatto di corpo e d'anima che se l'anima ne togli, è corpo morto e se il corpo ne levi è spirito”.¹¹⁴³

Il *Settenario* del Farra è il trattato che pone al centro del suo discorso l'identificazione fra uomo e impresa: essa è, nella prospettiva iniziatica farriana, l'ingresso del singolo, tramite il simbolo, in una nuova dimensione ontologica. “Diventare il simbolo”¹¹⁴⁴ è, per Farra, comprendere l'impresa come atto di traduzione ontologica, eguagliare l'uomo al suo archetipo celeste e proiettare l'anima in una dimensione puramente trascendente. Impresa e uomo coincidono, ma poiché l'uomo tende alla divinità e vi giunge tramite un percorso di catarsi e di asceti, l'impresa è allo stesso tempo il cammino e l'atto della purificazione, la soglia che l'iniziato attraversa quando entra nel regno dell'incorporeità dell'ideale. L'impresa si definisce dunque come il velo che permette all'iniziato di comprendere la divinità della sua essenza e, allo stesso tempo, di proteggerlo da questa visione.¹¹⁴⁵ La dinamica fra corpo e anima, nel *Settenario*, prende pertanto direttive palesemente iniziatiche e mistiche. Il corpo dell'impresa, al contempo organismo e immagine, implicato in un processo di trasformazione del sé, è lo snodo fondamentale per il raggiungimento di quella “morte filosofica” che è il fine del sapiente. Il corpo deve andare incontro a un processo (alchemico)¹¹⁴⁶ di dissoluzione per raffinarsi e raggiungere la dimensione celeste. Il corpo dell'impresa, l'immagine, deve essere infatti smembrato nei processi intellettuali che, con il motto, raggiungeranno la dimensione ideale dell'anima. Il parallelismo con il corpo biologico e fisico – essendo, è bene ribadirlo, l'uomo coincidente con la sua impresa – è, forse come in nessun altro trattatista, estremamente accentuato. Con le parole di Innocenti: “L'immagine è il corpo sottile del pensiero, il quale viene con l'emblema-impresa a

¹¹⁴³ Ivi, p. 189

¹¹⁴⁴ ADONE BRANDALISE, *Oltranzie. Simboli e concetti in letteratura*, Unipress, Padova 2002, p. 65

¹¹⁴⁵ ARMANDO MAGGI, *The Image of the Human Body*, cit., p. 30

¹¹⁴⁶ Il termine è giustificato dallo stesso *Settenario*, che presenta la figura di Mercurio (dio delle trasformazioni) come corrispettivo dell'argento vivo, fondamentale per la combustione alchemica nell'atanòr

definirsi attraverso il «vedere», la «vista». Ora il «carcere del corpo» impedisce all'uomo di partecipare della natura dell'essenza angelica, ma la costruzione simbolica dell'immagine lo mette in rapporto immediato, diretto, con la vista/velo della Verità".¹¹⁴⁷

Per dare una spiegazione della nascita delle imprese il Farra parte dalla tripartizione tra Dio, Anima e Mente (Oromasis, Mitris e Arimanis) operata dai Magi. Questi tre principi vengono a convertirsi nelle nozioni orfiche di Giove (Dio), Dioniso (la Natura, ovvero l'anima) e dei Titani (la mente). Questi principi sono interrelati alla trattatistica delle imprese per via del mito dionisiaco secondo cui l'uomo venne creato da Giove nel momento in cui la divinità fulminò i Titani rei di aver smembrato Dioniso fomentati da Tifone. Il fulmine di Giove permette all'uomo di partecipare alla natura divina, mentre la dispersione delle membra dei Titani che avevano sbranato Dioniso connette la parte materiale (la Mente) allo spirito vivificatore (l'Anima). L'uomo è pertanto l'unione dei tre principi della vita e l'impresa, essendo l'uomo tale mistura, ne rispecchia l'energia vitale:

Ma ecco la conformità delle Imprese con i Dionisiaci. La nostra parte razionale, che tiene il luogo di Dioniso, ha le sue membra, cioè i concetti, et i discorsi immagini delle prime idee; questi a persuasione di Tifone, cioè della Fantasia, sono lacerati et divorati dai Titani, cioè dalla memoria; i Titani sono fulminati da Giove, cioè, le forme et immagini delle cose conservate nella memoria, sono elevate dall'intelletto, il qual tiene il luogo di Giove; a confrontarsi con gli Archetipi ideali; nel qual fatto si forma la perfezione del nostro sapere; dall'incendio dei titani, cioè dall'ardore di questa sublime contemplatione, che poi si spande nelle più nobili operationi mentali, sono prodotti i Dionisiaci, e cioè l'impresa, le quali perciò dissi essere *operationi dell'intelletto* [...].¹¹⁴⁸

Il passo è oscuro e adotta una prospettiva sulle imprese certamente originale. Esse sono interpretate come il risultato di una simultanea partecipazione, dell'uomo a Dio e di Dio all'uomo, e sono concepite all'interno di una tensione metafisica che le eleva da modalità di espressione di un concetto ad atto di contemplazione puro degli archetipi. Come nell'impresa del Farra stesso, la Manucodiata che non tocca mai terra e che si estingue nel suo volo verso il cielo, il corpo e la materia non vengono quasi a trovare spazio in questa visione. La realtà corporale è un supporto per un balzo metafisico che vede nella contemplazione delle idee la sua massima aspirazione. Il corpo, l'uomo, è tale quando si fonde con la divinità, quando l'intelletto opera e innalza sé stesso a un livello superiore: "Quindi, si dirà, nel creare l'impresa la mente procede verso il 'disfacimento' di sé stessa, verso 'l'incendio delle proprie membra'. In questo la meditazione dell'impresa è in tutto simile a un'esperienza mistica".¹¹⁴⁹

Sempre all'interno dell'Accademia degli Affidati, Luca Contile perpetua il tema della natura umana in relazione all'impresa sotto l'angolo di comparazione dell'angelo. Secondo un procedimento avvertito in sottotraccia già nel trattato dell'Ammirato, la natura dell'uomo è paragonata a quella dell'Angelo per ben otto considerazioni, che Contile elenca con dovizia di citazioni e di riferimenti

¹¹⁴⁷ GIANCARLO INNOCENTI, *L'immagine significativa*, cit., p. 30

¹¹⁴⁸ ALESSANDRO FARRA, *Il Settenario*, cit., pp. 464-465

¹¹⁴⁹ ARMANDO MAGGI, *Identità e impresa rinascimentale*, cit., p. 40

alle Scritture. In particolare, la prima ragione apportata da Contile riveste un ruolo fondamentale: in essa, infatti, si riferisce che non solo l'uomo è fatto a immagine e somiglianza di Dio, ma che anche Dio si è fatto uomo, ovvero a immagine e somiglianza della sua creatura. Questa specularità tra creatura e creatore, tra immagine e incarnazione, ricorda in maniera lampante la teoria impresistica farriana dello smembramento dionisiaco, la sua successiva dispersione e la sua ricomposizione tramite l'assorbimento della sua sostanza da parte del mondo. Che i rapporti fra Farra e Contile, o fra Contile e Patrizi fossero stretti è dimostrato dalla serie di commenti che quest'ultimo fece per le *Rime* del cetonese nel 1560,¹¹⁵⁰ per la presenza dello stesso Patrizi nell'ideazione del *Settenario* del Farra e nella operetta *Della dignità dell'uomo* dell'alessandrino citata da Contile in apertura di trattato. Questa serie di rimandi, la traccia intertestuale comune e lo stesso spirito che informa le opere, sono fondamentali per comprendere l'importanza di questo tema per la sua particolare interpretazione delle imprese.

Le riflessioni di questi trattatisti, che sono più delle tracce di ragionamenti collettivi che teorie vere e proprie, sono comunque importanti per la comprensione della corporalità (o, secondo l'equiparazione fra sensorialità e misticismo affermata da Praz)¹¹⁵¹ della spiritualità delle stesse. Questi "indizi sul corpo"¹¹⁵² riflettono, se non altro, uno statuto dell'immagine e della sua materialità di indubbio interesse per la teoria linguistica di Vico, che vede in esse l'oscillazione tra astrattezza e matericità costituente l'uomo.

b. "Che l'imprese ritratti siano e sembianze d'animi"

La particolare conformazione dell'impresa, il suo essere al contempo corpo simbolico del suo portatore ed espressione di un concetto dell'animo, di un'intenzione, di un proposito eroico o amoroso, dona ad essa la capacità di designare con precisione le caratteristiche intime del suo inventore. Chiarire ed esprimere con lucidità la propria volontà richiede, infatti, la capacità di delineare esattamente i punti principali della propria personalità, di esplicitare e rendere note le più recondite parti del proprio sentimento. È per questo motivo che molta trattatistica sulle imprese tratta di queste come se fossero dei ritratti ideali dei loro portatori. In uno studio recente, Rebecca Howard afferma risolutamente questa identificazione:

Considering its rather specific Cinquecento format and its parallels with other visual displays of identity of the same time, I suggest that the concept of the *impresa* be seen and *essentializing* the very goal of early and mid-sixteenth-century portraiture, working as a *type* of portrait itself, one focusing on a person's *concetti*. [...] The *impresa* was seen as an embodiment of the core aspect of a person, those unseen characteristics deemed more

¹¹⁵⁰ Si veda la ricostruzione in ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., pp. 308-309

¹¹⁵¹ MARIO PRAZ, *Studi sul concettismo*, cit., p.4

¹¹⁵² Il sintagma è in JEAN-LUC NANCY, *Indizi sul corpo*, Torino, Ananke, 2009

important and most worthy of perpetuation – the same aspects of interiority that many sixteenth century Italian portraitists wished to capture in their works.¹¹⁵³

Sotto questo punto di vista, l'impresa si pone contemporaneamente come la marca di presenza del suo portatore (Farra, come visto poco sopra, afferma che l'impresa "sta per l'uomo", dove il verbo stare indica anche una presenza fisica), come il vessillo morale della stessa e come la rivelazione della parte più intima e personale della stessa. La prima connessione fra impresa e ritratto è da trovare, ancora, nel *Dialogo delle imprese militari ed amoroze* del Giovio. La presentazione e la sfilata di regnanti, di principi e di uomini illustri che riempie le pagine del primo trattato sul genere impresistico sono, come ribadito, strettamente legato all'opera storica del comasco ma, soprattutto, al Museo che il vescovo di Nocera aveva progettato nella sua Villa. Adattamento iconico dei medaglioni biografici descritti nell'opera maggiore e negli *Elogia*,¹¹⁵⁴ i dipinti del Museo che il Giovio aveva fatto pervenire a perenne memoria degli uomini del suo tempo sono la selezione e la proposizione in forma di immagine delle caratteristiche morali dei *vires illustri*. Se questa relazione intermediale¹¹⁵⁵ interessa il Museo e le opere storiografiche, sicuramente essa trova nell'opera sulle imprese una centralità forse ancora maggiore.

Gli uomini descritti nel *Dialogo*, infatti, vengono annunciati non tramite tratti somatici, somiglianze con altri membri della famiglia o segni particolari, né tramite la puntuale enunciazione dei loro meriti in battaglia, nella vita sociale o nella scena politica. Essi sono presentati in relazione alle loro volontà più intime, ai loro sentimenti, alle loro aspirazioni. Le imprese del testo gioviano sono delle macchine semiotiche in grado di riprodurre le caratteristiche segrete dei loro portatori. Ferrante d'Aragona, ad esempio, per indicare la sua inflessibile fedeltà, prese come impresa un ermellino circondato dal letame con il motto MALO MORI QUAM FOEDARI, indicando che avrebbe preferito morire piuttosto che imbrattare la sua pura e intonsa lealtà con la macchia orrenda del tradimento.¹¹⁵⁶ Giovanni de' Medici, papa Leone X, aveva preso invece come impresa un giogo di buoi con il motto SOAVE; questa impresa stava a significare che il suo potere era sottomesso alla volontà del popolo, e che egli lo portava dolcemente.¹¹⁵⁷ Un simile concetto è espresso dal ritratto-impresa di Verginio Colonna Orsini, che aveva un cammello con il motto francese IL ME PLAIT LA TROUBLE.¹¹⁵⁸ Gli esempi potrebbero continuare, ma sembra chiaro che, nel Giovio, la presentazione dell'impresa non implichi soltanto la rimemorazione delle imprese cavalleresche o amoroze dei principi ma, soprattutto, la loro *facies* intima.

¹¹⁵³ REBECCA M. HOWARD, *Giovio's Impresa*, cit., p. 222

¹¹⁵⁴ PAOLO GIOVIO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di Franco Minonzio, Torino, Einaudi, 2006

¹¹⁵⁵ Si rimanda all'analisi approfondita in SONIA MAFFEI, «*Lucundissimi emblemi di pitture*». *Le imprese del Museo di Paolo Giovio*, cit.

¹¹⁵⁶ PAOLO GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari e amoroze*, cit., p. 47

¹¹⁵⁷ Ivi, p. 60

¹¹⁵⁸ Ivi, p. 75

Anche il trattato del *Rota*, presentandone una visione architettonica e matrimoniale, implica il riconoscimento dell'impresa come di un ritratto. In particolare, il dipinto dell'animo è quello del poeta vedovo, che nel suo circolo lirico di rammemorazione, condivisione e lamento continuato non fa altro che proporre un'immagine di sé estremamente sofferente e mancante. Le metafore che, dipinte nelle imprese alle pareti, contemplano la morte dell'amata Porzia rispecchiano un dolore non pacato, la ricerca di un'immagine di sé dopo la tragedia. Un'impresa, in particolare, è particolarmente eloquente di questo stato. Vi è raffigurato uno specchio scuro, dal quale non è possibile carpire alcun riflesso: il motto è TERREOR ASPECTU DOMINI. L'oscurità dello specchio è dovuta al dolore che sfigura il padrone; reso inconoscibile anche a sé stesso, lo specchio terrorizzato non riesce a rimandare indietro un'immagine coerente, oscurandosi e bloccando la possibilità allo specchiante di conoscere il suo stato. In quest'impresa (riproposta nel trattato del Pietrasanta qualche decennio dopo con il motto PAR NULLA FIGURA DOLORI, [Figura 33]) l'irriconciosibilità a sé stessi diventa la forma esteriore del proprio stato interiore. Al dolore non può essere infatti affibbiata nessuna immagine, e la mancanza dell'amata Porzia si trasforma in mancanza di immagine di sé.

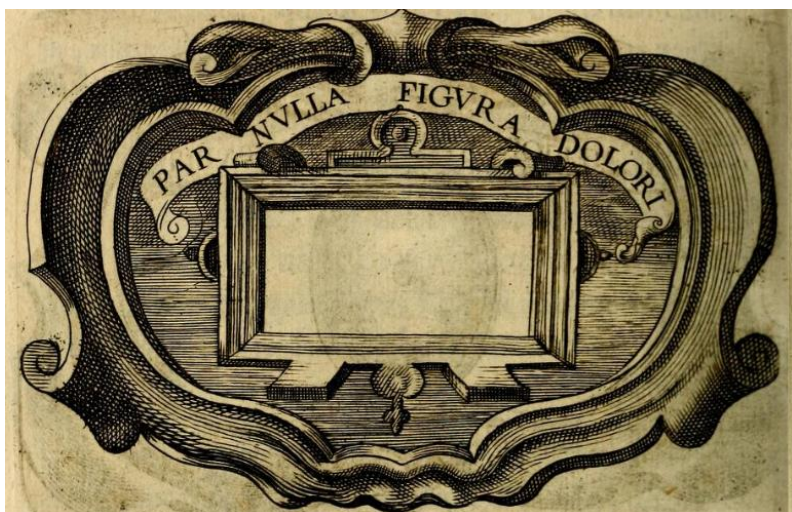


Figura 33 – Impresa con uno specchio vuoto e il motto PAR NULLA FIGURA DOLORI in SILVESTRO PIETRASANTA, *De symbolis heroicis libri IX*, Antuerpiae, ex officina Plantiniana, 1634, p. 308

Il tema del ritratto e dell'impresa rimane una costante anche se, nella trattatistica degli anni Settanta e Ottanta, le dichiarazioni di questo tipo non sono numerose. Fa eccezioni il trattato del Bargagli che, sulla scorta dei giochi senesi del ritratto e del rovescio di medaglia, presenta in maniera esplicita questa concezione ritrattistica. Nel trattato del 1578, infatti, la prima evenienza di questo parallelo avviene nella descrizione di alcune imprese non definite perfette per via di un concetto e di un'espressione di valori non propriamente nobili. Commentando, negativamente, queste due imprese fatte da due uomini senesi e dimostrando la loro intrinseca rozzezza d'animo, Ippolito afferma: "Nel vivo ritratto dell'animo che queste due altre imprese ci hanno messo dinanzi agli occhi si possono

vedere in viso proprio coloro per le quali furono dipinte”.¹¹⁵⁹ Se in questo passaggio, tuttavia, l’esempio è negativo, nel procedere del trattato, specificando l’utilità delle imprese, il discorso viene riaperto e viene data una definizione più ampia dello sviluppo della relazione tra similitudine dell’impresa e ritratto:¹¹⁶⁰

S’egli, come accennato ha, che l’imprese ritratti siano e sembianti d’animi, havesse ancora alquanto più allargo di ciò ragionato e mostrato, che non meno drittamente si possano stimar queste, e chiamar effigie dell’animo altrui; che si tenga, e si nomini una figura, al vivo disegnata, ritratta del volto, e del corpo di qualunque si sia. Intorno a che giovandomi d’aprire in breve quello che dentro sento dico: che se per comun parere de gli huomini discreti e giudiciosi non è reputato d’ogni pennello opera, ne d’ogni scarpello il ritrarre dal naturale e al vivo il volto, e’sembianti di qualunque persona; anzi stimato è certamente, che ciò molta destrezza richiegga d’ingegno; ed altrettanta sperienza di chi tal mestiero esercita: non dee miga esser riputata facitura di qual si voglia stile, e di qual si voglia penna il propiamente in carta descrivere la figura, e le qualità di qual sia animo, onde riconoscer si possa la vera effigie di quello.¹¹⁶¹

In queste righe viene esplicito in maniera molto chiara l’idea soggiacente alla similitudine operante nell’impresa: essa, infatti, deve rendere visibile (il campo della visibilità è, qui più che altrove, centrale) qualcosa che non è visibile, e per farlo dipinge qualcosa che, per una ragione a mano a mano diversa, assomiglia e imita l’animo del portatore dell’impresa. In queste righe si accenna addirittura al tema del pennello e dei colori, venendo a portare su un piano dichiaratamente pittorico e ritrattistico la comparazione con le imprese.

Il trattato del Capaccio, probabilmente sulla scorta del Bargagli, riprende la stessa similitudine in uno dei passaggi iniziali del suo *Delle imprese*. Più che indicare, però, il ritratto interiore del portatore dell’impresa, il Capaccio afferma, in questo denso passaggio, il *ductus* intellettuale che guida il lettore dell’impresa verso la concezione iconica del concetto:

Ma se tal’hora mirando fissamente il Sole, han detto i Maggi che nelle tenebre egli si nasconde, essendo proprio delle cose recondite ritrarsi in dietro quando affettuosamente si cercano, l’intelletto nostro e la sua operatione, che lucido la divina parte tiene di nostra natura, non è dubbio che in lucido oggetto di se medesimo farà un ritratto, in quel ch’esprime fuori, a cui, se con molte speculationi, per non dir sofisticcherie, fissaremo lo sguardo, si ottenebrerà di maniera ch’egli non conoscerà il parto, chi mira non intenderà il concetto, e’l simulacro sarà la Sfinge di Febo. Onde riducendo il discorso a determinare regole nascenti da tutto ciò che la natura ci insegna, il senso manifesta e la varietà delle cose dipinge, con metodo particolare possiamo intender le fatte e far le nuove.¹¹⁶²

La conoscenza del concetto è possibile grazie alla resistenza umbratile¹¹⁶³ del medium ed anzi, solo questa resistenza permette lo sviluppo di una serie di osservazioni e di “sofisticcherie” in grado di

¹¹⁵⁹ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle Imprese*, cit., p. 34

¹¹⁶⁰ Il parallelo con il corpo della persona ritratta e il ritratto vero e proprio è stato precocemente indagato da ABY WARBURG, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, in IDEM, *La rinascita del paganesimo antico*, cit., pp. 109-146. Per la relazione tra impresa e sonetto in lode e in biasimo di una persona, e in particolare tra forme poetiche e corpo (femminile) descritto dalla poesia si rimanda allo studio di JONATHAN SAWDAY, *The Body Embrazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London, Routledge, 1995

¹¹⁶¹ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle Imprese*, cit., p. 85

¹¹⁶² GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, cit., c. av a 2r

¹¹⁶³ Si veda, per il richiamo a Giordano Bruno, ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit, p. 336

velare la comprensione immediata. Barocamente, Capaccio inizia in questa maniera la parte didascalica del suo trattato. Il percorso gnoseologico delle prime pagine di esso rivela la presentissima inclinazione platonizzante dell'opera che, pur utilizzando categorie scolastiche ed aristoteliche nella vera e propria analisi delle imprese, pone il *Delle imprese* su un piano molto particolare. Come da tradizione, il primo dei trenta capitoli che compongono il primo libro si conclude, infatti, con la consueta indicazione dei precedenti trattatisti che hanno discorso del tema. Tuttavia, con una fondamentale deviazione, anche terminologica, rispetto al solco della tradizione, Capaccio continua la metafora del ritratto e dell'immagine. Come un pittore, infatti, egli con il suo trattato vorrebbe soltanto "giunger colore alla figura, ove ombreggiando il chiaro oscuro, possiamo scorgere l'oscuro della materia in se stessa quanto all'Immagine e alla Collocatione; e'l chiaro quanto alla Natura e all'Apparenza".¹¹⁶⁴ Le imprese, per Capaccio, sono pertanto in grado di ritrarre l'animo del suo portatore in quanto deviazioni, riflessi e proiezioni sul piano visuale dell'anima intellettuale, del concetto che l'autore vuole trasmettere tramite la sua impresa.

L'ultimo trattato a proporre la comparazione tra ritratto e impresa è quello di Torquato Tasso. In un passaggio de *Il Conte*, il poeta mantiene la comparazione tra impresa e pittura, spingendo l'avvicinamento in maniera così estrema da dimostrare la vicinanza dell'impresistica non tanto alla poesia (come tutta la precettistica passata aveva affermato), quanto alla pittura. Si ripropone il passaggio per poterlo discutere con attenzione:

CONTE: in questo modo ancora potremmo affermare che il motto sia l'istrumento. FORESTIERO NAPOLETANO: Molto ha perduto di dignità, poiché d'anima ch'egli era, come dicono, è diventato istrumento: ma questo non rileva, perché l'impresa senza l'immagine figurata ne la carta o in altra cosa materiale non sarebbe impresa. Dunque riporremmo l'impresa sotto l'arte de la pittura o del disegno.¹¹⁶⁵

Questa affermazione è capitale per la storia delle imprese e mostra l'evoluzione avvenuta nel corso degli anni del rapporto tra immagine, parola e pensiero nella teoria impresistica e nella riflessione estetica in generale. Se la riflessione sull'immagine poetica è dovuta, nel Tasso, a influenze neoplatoniche,¹¹⁶⁶ è innegabile come la teoria estetica del concetto, di matrice indubbiamente aristotelica, abbia comunque contribuito a far pervenire la teoria delle imprese a conclusioni così lontane (almeno a livello terminologico) da quelle di partenza. Nel suo *Discorso sul poema eroico*, pubblicato nel 1587, lo stesso Tasso aveva infatti avvicinato in maniera simile la poesia alla pittura. Il fulcro del *Discorso* era, infatti, quello della difesa della poesia dall'accusa (platonica) di sofistica e di inganno, accusa che si approssima a quella mossa dallo stesso Platone alla scrittura *tout court* nel *Fedro*. Come nel caso del *Cataneo* e in quello del *Conte*, nella sua opera teorica il Tasso risolve la

¹¹⁶⁴ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, cit., c. A 2 r

¹¹⁶⁵ TORQUATO TASSO, *Il conte*, cit., p. 119.

¹¹⁶⁶ FRANÇOISE GRAZIANI, *Variété du conceptisme*, cit., p. 139

questione passando per il tramite delle immagini. In quel luogo, il poeta è, in principio, assimilato al pittore per via della comune imitazione del reale che essi compiono.¹¹⁶⁷ Successivamente, in relazione alla sofistica, il poeta viene definito in questa maniera: “Laonde, quantunque il poeta sia facitore de gl’idoli, ciò non si dee intendere ne l’istesso significato nel qual si dice che il sofista è fabro de gl’idoli; ma dobbiam dir più tosto che sia facitore de l’imagini a guisa d’un parlante pittore, ed in ciò simile al divino teologo che forma l’imagini e comanda che si facciano”.¹¹⁶⁸

Queste riflessioni del *Discorso del poema eroico*, anche per il legame fra poesia e discorso teologico presente nel *Conte*, mostrano come la questione del concetto poetico attivi, in Tasso e nella riflessione dell’epoca, una serie di interrelazioni tra immagine e parola risolte indistintamente sul versante dell’una o dell’altra. La questione della pittura come arte dell’impresa, e non invece della poesia, interessa infatti gli interlocutori soltanto fino al punto in cui, alla diade di corpo e anima si affibbiano differenti elementi: “Se la comparazione è la forma essenziale e la forma essenziale è anima de le cose animate, ne segue che la comparazione sia l’anima: laonde l’imprese non hanno bisogno di motto, perché la comparazione sola e la pittura può farle vive”.¹¹⁶⁹ La perfezione dell’impresa, viene ribadito subito dopo, è data dal motto, che come “celeste iddio, nuovo intelletto [dona] con le parole”.¹¹⁷⁰ Tuttavia, la natura iconica dell’impresa resta il punto fondamentale e principale, insieme a quella della comparazione. Quest’ultima è riconosciuta immediatamente come l’anima dell’impresa, ovvero come il fulcro concettuale da cui è possibile formare l’immagine mentale che può manifestarsi come disegno o come poema. L’immagine che l’impresa sviluppa è quella, mentale, della comparazione; la pittura materiale è un momento successivo, legato a questioni materiali e non, pertanto, di primaria importanza. Questo aspetto è fondamentale, ed implica l’accettazione manieristica della natura concettosa delle imprese e di tutte le arti in generale. Come ha osservato Klein con la solita perspicacia:

l’impresa è *segno*, cioè espressione in senso largo (questo termine infatti, secondo Tasso, si applica indifferentemente alla parola, al disegno, o alla combinazione di entrambi); essa è pittura in quanto somiglianza o metafora, poesia per la sua sentenza; la similitudine è l’anima vitale dell’impresa, la sentenza ne è l’anima razionale. È assai significativo che l’impresa venga assimilata alla pittura non per via del disegno reale che costituisce il suo corpo, ma per la similitudine o la metafora che ne costituisce l’anima; il concetto “figura” stilistica è dunque considerato come figura e basta. Questo testo rappresenta una delle testimonianze più esplicite del fatto che l’identità di immagine e pensiero nel concetto era ammessa come un luogo comune.¹¹⁷¹

Le imprese di Tasso, pertanto, sono figure, immagini mentali: ritratti dei concetti. I geroglifici erano concetti religiosi, espressi tramite l’immagine. Il poema è anch’esso un concetto, espresso sotto forma

¹¹⁶⁷ TORQUATO TASSO, *Prose*, cit., p. 490

¹¹⁶⁸ *Ivi*, p. 529

¹¹⁶⁹ IDEM, *Il conte*, cit., p. 122

¹¹⁷⁰ *Ibidem*

¹¹⁷¹ ROBERT KLEIN, *La forma e l’intelligibile*, cit., p. 145

di versi e rime, e a questo concetto, forma essenziale del poema, il poeta dà il nome di favola.¹¹⁷² L'impresa, invece, è un ritratto del concetto, la sua forma più materiale e sublime allo stesso tempo, capace di significare al contempo la presenza del corpo del suo portatore e la sua intima natura personale.

c. Imprese viventi

I corpi, siano essi concepiti nella loro essenza mistica, mortale o ritrattistica, sono considerati nei trattati sulle imprese principalmente come immagini, disegni inseriti sulla pagina. Se è vero che la tradizione teorica ha principalmente interloquuto intorno a rappresentazioni figurali, alcuni teorici hanno ipotizzato un'estensione non metaforica del termine "corpo". In altre parole, i trattati del Bargagli e del Tesauro prendono in considerazione l'idea che il corpo dell'impresa, ossia l'immagine, possa essere non soltanto disegnata, bensì "incarnata" da un essere vivente. Si viene pertanto a creare un cortocircuito tra immagine e rappresentazione, tra simbolizzazione e presenza reale dell'oggetto. Nel passaggio relativo alla specificazione di quale sia la materia delle imprese, il Bargagli tiene a precisare che, nelle giostre senesi più volte ricordate dall'Intronato, i cavalieri, invece che esporre un'immagine portano come espressione del concetto "l'impresa dell'augellino vivo dentro la gabbia rotonda: che gira quasi orbe, e sfera ne' suoi poli, sopra il pollaio di essa [...] il cui motto era IN AXE TANTUM".¹¹⁷³ Le imprese "vive"¹¹⁷⁴ sono, in contesti di giostra o di sfilate, particolarmente apprezzati da Attonito che non nasconde, forse con una qualche malinconia, di preferirle a quelle rappresentate: "Non mi sapendo col ragionamento anche dipartire dalla pittura bella, o propria delle cose, che nell'Imprese s'allogano, mi par da fare di ciò tanta stima che se ordinariamente fosse possibile, saria in quelle da riporre le cose stesse".¹¹⁷⁵ Queste dichiarazioni, che sganciano la terminologia gioviana del "corpo" dalla metafora figurata e propongono una realizzazione letterale del termine (il corpo dell'impresa è un corpo vivo in quanto tale), sono di importanza capitale per la teoria vichiana delle imprese, che nella *Scienza Nuova* sembrano aderire a questa concezione "popolare" invece che nobiliare e ufficiale delle stesse.

Se nel Bargagli questa concezione "organica" del corpo delle imprese è legata alla tradizione delle giostre senesi e il passaggio alla teorizzazione vera e propria di una impresa vivente non è annunciata, è nel *Cannocchiale aristotelico* di Tesauro che si trovano invece le più chiare enunciazioni a riguardo.

¹¹⁷² TORQUATO TASSO, *Prose*, cit., p. 527

¹¹⁷³ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 199

¹¹⁷⁴ Un repertorio di queste imprese è fornito da GREGORY EMS, *L'emblématique au service du pouvoir. La symbolique du prince chrétien dans les expositions emblématiques du Collège des jésuites de Bruxelles sous le gouvernement de Léopold-Guillaume (1647-1656)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2016

¹¹⁷⁵ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 199

Il primo, fondamentale, passaggio compiuto dal torinese a questi riguardi è la concezione molto larga di “argutezza” che egli viene a proporre nel suo testo. Essa viene ad essere una qualità dell’ingegno che si può esprimere in ogni tipo di segni, siano essi vocali (arte Lapidaria) che non (arte Simbolica). L’argutezza simbolica è spesso esemplificata, come si è notato, per il tramite dell’impresa, creando un’equazione di base tra impresa, argutezza e metafora: ogni metafora è arguta e anche ogni perfetta argutezza è una metafora. Nel presentare la “PROLE DELL’ARGUTEZZA SIMBOLICA” Tesauro è esplicito a riguardo: “Sicome ogni Argutezza Verbale divien Lapidaria per via di Caratteri, così diventerà Simbolica per via di Segni e di Figure. Perochè, sicome le Metafore sono Imagini, così le Imagini sono Metafore.”¹¹⁷⁶

Da questo fatto potrebbe derivare la natura impresistica delle argutezze simboliche, e molti degli esempi forniti da Tesauro vanno in questa direzione. Le arguzie simboliche sono infatti divise al loro interno in simboli eroici (le imprese e i rovesci di medaglia, gli scudi e altre immagini militari), morali (gli emblemi), ornamenti metaforici (dell’architettura, come i fregi e le tarsie) e, infine, in simboli animati. Essi sono gli atti degli attori, le rappresentazioni sceniche, le mascherate e i balli figurati.¹¹⁷⁷ Proprio questo genere di arte simbolica approssima la completa sovrapposizione di immagine metaforica e corpo vivo e organico dell’oggetto o persona che si prende come simbolo. Il gesto dell’attore, ad esempio, è una metafora perché rappresenta “la figura e il figurato [...] come allor che Nerone in sembiante di Homero cantava l’incendio di Troia nell’incendio di Roma, che fu Metafora ingegnosamente crudele”.¹¹⁷⁸ La rappresentazione è intesa da Tesauro come un traslato perché sostituisce, nella virtualità dell’atto drammatico, la pura referenzialità dell’attore per sostituirlo con la finzione del protagonista della recita.

Se in questo passaggio ancora non viene esplicitato il legame con l’impresa, è nell’analisi delle cause materiali delle arguzie simboliche che questa concezione si fa presente. In particolare, dopo l’analisi dell’arguzia archetipa, di quella vocale e scritta, è quella dei cenni ad interessare particolarmente il carattere del corpo e dell’impresa. Essi sono identificati come l’immediata espressione dell’animo di chi li produce, fino a proporre un’equivalenza fra parole e cenni: “le Parole son Cenni senza movimento e i Cenni son Parole senza romore.”¹¹⁷⁹ Se la riflessione del Bonifacio può essere avvertita in qualche riverbero, le “metafore dei cenni” sono una categoria totalmente tesauriana e gli esempi portati sono significativi di una concezione impresistica di questi. Questi, infatti, riportano situazioni in cui i gesti fanno intendere delle proposizioni, delle intenzioni future. Un esempio è la “Metafora congiunta ad una fiera Antitesi” dell’ambasciatore cartaginese che, non riuscendo a comunicare in

¹¹⁷⁶ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 12

¹¹⁷⁷ Ivi, p. 14

¹¹⁷⁸ *Ibidem*

¹¹⁷⁹ Ivi, p. 24

greco con Andromaco, “stese la mano e di supina la fè riversa, per accennare che gli havrebbe riversata la città.”¹¹⁸⁰ Il gesto è già metafora, e metafora di proporzione.

Le arguzie dei corpi figurati, che seguono, trattano delle qualità delle figure che fanno parte di emblemi e imprese. All’interno di questa categoria, e in particolare nella definizione della materia di figurare questi corpi, Tesauro accenna all’esistenza di argutezze simboliche che, a differenza di quelle dipinte, hanno una consistenza corporea maggiore. Le prime sono quelle scolpite, come “le Imprese che si *ncidono* in pietra; come gli Hieroglifici dell’Egitto” e altre “argutie mutole, Metafore scolpite”.¹¹⁸¹ Aumentando il grado di fisicità (il Tesauro compie, partendo dalle argutezze archetipe fino a quelle simboliche, il percorso dall’astratto al concreto) si trovano poi le arguzie rappresentate da un prototipo morto o vivo, nei quali “l’Originale diven[t]a Imagine”.¹¹⁸² Il Tesauro, per esplicare questo sintagma, propone l’esempio degli Argonauti: essi non dipingevano sulle loro armature le bestie feroci (il leone) e i mostri (come l’idra) che avevano ucciso, ma apponevano direttamente le spoglie di questi sopra gli scudi. L’Originale, pertanto, è il significato, che diventa in questo caso anche il significante, in una sovrapposizione tra referente e segno di notevole interesse. Queste argutezze, perché tali sono, simboleggiano se stesse ed altro da loro, e questo permette loro di essere comprese come metafore e come “*Imprese in originale* e sculture naturali e senza scalpello.”¹¹⁸³ Il Tesauro, come esempio finale di questo genere di argutezze, conclude con l’episodio di Idantura, creando un parallelismo tra le “parole reali” dello scita e l’impresa di Luigi XII: “Bastava scrivere sopra il Paniere [Tesauro riferisce, come accennato, l’episodio dalla narrazione di Erodoto] *Eminus et cominus*. Certa cosa è che di sì viva Argutezza fu tramortito il Re di Persia: considerando che contro gente ignuda e disperata nulla potea guadagnare, fuoche il ferro degli strali, incontanente scampò: e da tre sole frecce fu dato à fuga un esercito”.¹¹⁸⁴ Fanno parte delle argutezze simboliche dei corpi figurati e sortiscono un grande effetto di meraviglia, anche quei prototipi che vengono uniti a delle azioni. Ecco allora interpretate come “*Imprese vive e Metafore animate*”¹¹⁸⁵ tutte le danze, le feste, i balli, le mascherate e le cerimonie di cui il Tesauro era un esperto organizzatore.¹¹⁸⁶

Il tema della metafora attuosa o dell’impresa viva riappare, dopo la lunga trattazione delle figure ingegnose, nel capitolo XIV, dove nel trattare le metafore di proporzione nei simboli l’autore riporta l’esempio di Tarquinio il Superbo che, con il gesto di tagliare i papaveri più alti, aveva indicato al suo figlio la modalità di ridurre sotto controllo i Gabini. La proporzione è di questo tipo: così come alcuni

¹¹⁸⁰ Ivi, p. 25

¹¹⁸¹ Ivi, p. 34. Notevole è, in questo passo, l’equiparazione, sotto il genere dell’argutezza, di impresa e di geroglifico

¹¹⁸² *Ibidem*

¹¹⁸³ Ivi, p. 35

¹¹⁸⁴ Ivi, p. 36

¹¹⁸⁵ Ivi, p. 38

¹¹⁸⁶ Ivi, p. 54. Il Tesauro riporta sotto la categoria di impresa le feste senese raccontate da Girolamo Bargagli nel suo *Dialogo*

capi della città svettano sugli altri come fanno alcuni papaveri, così bisogna eliminare questi personaggi come si fa con i fiori. La tematica riemerge infine nel penultimo capitolo del *Cannocchiale*, in cui il Tesauro tratta approfonditamente la definizione e l'essenza dei simboli di fatto, ossia delle argutezze composte da oggetti e non da segni vocali o scritti. Tornano in questa sezione tutte le imprese di fatto che l'autore aveva descritto nel corso del trattato, come i cenni, che sono "*Metafore significanti un Concetto per mezzo di qualche atto corporale*", il ballo, definito come "*Metafora Attuosa, significante col Gesto e col Movimento gli Affetti interiori*",¹¹⁸⁷ oppure, ancora, i giochi equestri, le mascherate, le tragedie e le commedie, gli apparati e le macchine teatrali, le armi delle famiglie, i rovesci di medaglia e le imprese scolpite negli scudi. Tutto l'apparato festivo, di costume, di celebrazione barocca viene qui ad essere parte integrante della complessa rete metaforica che il Tesauro tesse costantemente, in una sovrapposizione simbolica in cui non è ben distinguibile il significato dal significante e in cui tutto diviene sé e altro da sé. Il confine fra metafora e impresa, fra segno e corpo, sembra essere molto labile, tanto che anche un semplice gesto rimanda a qualcosa di speculare, a un traslato che approssima, nella grande ampiezza del termine, il nucleo semiotico dell'impresa.

¹¹⁸⁷ Ivi, p. 731

3. Il “ricorso” delle immagini

Il presente paragrafo intende fornire una prima conclusione relativa ai rapporti tra imprese moderne e filosofia del linguaggio vichiana. In particolare, queste conclusioni sono relative alla relazione tra immagine e corporalità, tra antropologia e versante iconico dell’istanza semiotica. A partire da queste conclusioni si dimostrerà la possibilità di aprire il versante della relazione tra imprese moderne e filosofica vichiana al campo epistemologico della recente cultura visuale, cui si connette le recenti teorie dell’antropologia delle immagini. Lo scopo di questo paragrafo e dei suoi tre sottoparagrafi è, pertanto, di duplice natura, comparativa e ipotetica.

Nel primo sottoparagrafo si trarranno alcune conclusioni sulle relazioni tra immagini e imprese vichiane e imprese moderne, evidenziando i punti in comune e le differenze. A partire da queste ultime (significativamente il valore antropologico e religioso delle immagini vichiane, oltre alla loro natura non culturalmente determinata) è possibile comprendere meglio in che modo la concezione di immagine e di impresa nella *Scienza Nuova* sia frutto di una ri-funzionalizzazione di forme presenti nel Cinque e nel Seicento, ossia di una lettura che, se da un lato conserva la forma esteriore e la pragmatica semiotica delle prime, dall’altro le inserisce in un contesto estremamente diverso, che modifica inevitabilmente gli aspetti principali delle stesse. Sotto questo riguardo, il tema del corpo è uno degli elementi che più viene ad essere oggetto della ri-funzionalizzazione vichiana. Questa prima conclusione permette di comprendere come, grazie al vaglio vichiano e all’operazione di rilettura che esso permette sul *corpus* impresistico, le imprese possano ricevere interpretazioni di natura diversa da quelle letterarie, filosofiche o retoriche. In particolare, il versante antropologico è quello che sembra maggiormente essere attivo in questa rilettura.

Nel secondo sottoparagrafo, coerentemente con le conclusioni delineate nel primo, si offre una prospettiva di lettura delle imprese, degli emblemi e dei geroglifici (sia moderni che vichiani) dal punto di vista delle moderne teorie dell’antropologia delle immagini di Belting e di Bredekamp. Le teorie del primo dei due studiosi tedeschi relativi alla dimensione mediale dell’immagine e del corpo, alla dimensione della presenza corporea dell’immagine e, al contempo, della dimensione iconica della corporeità, vengono proposti come strumenti utili alla comprensione antropologica delle imprese e alla sistematizzazione terminologica che questa nuova scienza sembra fornire. Inoltre, la teoria dell’atto iconico di Bredekamp appare anche essa in grado di offrire una nuova lettura del fenomeno e della fenomenologia dell’impresa. In entrambi i casi, la possibilità di leggere le imprese secondo questi strumenti è fornita dalla lettura vichiana delle stesse, che permette di evidenziare dinamiche non chiaramente determinabili a una prima lettura dei trattati impresistici.

Il terzo sottoparagrafo, infine, si propone come una discussione del concetto di “sematological turn” enunciato da Trabant in relazione all’utilizzo delle imprese e delle immagini nella filosofia vichiana. Attingendo anche in questo luogo agli studi di *visual culture*, in particolare alla nozione “tropica” di *Pictorial turn* messa a punto da William Mitchell, la concezione di Trabant viene collocata in un campo non soltanto semiotico ma, più largamente, culturale. Seguendo la concezione “diagnostica” del concetto di *Pictorial Turn*, secondo cui, per Mitchell, questa svolta avviene più volte nella storia della cultura e spesso in relazione a un mutamento della relazione (filosofica, emotiva e sociale) nei confronti dell’immagine, il legame tra Vico e le imprese viene letto alla luce di una reazione alla visione cartesiana dell’immagine e del corpo come estranea alla verità e alla scientificità. Proponendo, pertanto, la presenza di una reazione vichiana alla svolta cartesiana, svolta che può essere interpretata come rivoluzione, rivolgimento e “ricorso”, il ruolo delle imprese in relazione alla tematica dell’immagine e del corpo viene ad avere un ruolo fondamentale e passibile di ulteriori approfondimenti. Questo capitolo, pertanto, va nella direzione inaugurata dalle ipotesi di Marco Maggi sulla necessità di una “*antropologia degli emblemi* ancora da scrivere”¹¹⁸⁸ e corroborata dalla possibilità di utilizzare gli strumenti e i metodi della cultura visuale.

a. Il corpo come pragmatica tautegorica

Nei paragrafi precedenti, la focalizzazione sul tema corporeo nella filosofia vichiana e nella trattatistica sulle imprese ha messo in evidenza una dimensione non sottovalutabile all’interno del dibattito sulla natura del linguaggio, ossia l’aspetto materiale e concreto dell’atto comunicativo. Sia nelle pagine vichiane che in quelle dei trattati impresistici questo aspetto si è manifestato particolarmente nelle capacità mediali dell’immagine, ossia nella capacità di raccordare l’aspetto propriamente materiale della figurazione con quello mentale ed astratto. Meglio della parola, sia orale che scritta, l’immagine permette però di non adempiere il salto categoriale e ontologico dall’aspetto materiale a quello mentale; il fatto che esista un’immagine, sia essa mentale o materiale (nei termini di Mitchell, sia che essa sia una *image* che una *picture*),¹¹⁸⁹ implica l’esistenza di una dimensione concreta invalicabile, la permanenza, nella dialettica tra reale e astratto, della prima dimensione anche nella seconda. L’utilizzo dell’immagine, in Vico, sia a livello di figura letteraria¹¹⁹⁰ che a livello di una presenza testuale di esse nel suo testo, è legato alla volontà del filosofo di proporre la visione

¹¹⁸⁸ MARCO MAGGI, *Postfazione*, in MARIO PRAZ, *Studi sul concettismo*, cit., p. 226

¹¹⁸⁹ La distinzione – inesistente in italiano – tra versante astratto dell’immagine (*image*) e materiale della stessa (*picture*) è messa in risalto da WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2005, p. XIII

¹¹⁹⁰ La possibilità di comprendere, nel dominio dell’immagine, la metafora è dimostrata dalle analisi storico-filosofiche di JEAN-JAQUES WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, cit., pp. 11-13

“olistica” del sapere di cui si è parlato nei capitoli precedenti. Una conoscenza che sia astrazione algebrica e logica, privata della sua componente geometrica e retorica, non sembra essere, per Vico, la più adatta alla comprensione della verità. Partendo dalla metafora con l’immagine bidimensionale che costituisce la conoscenza umana nel *De antiquissima*, anzi, questo tipo di sapere si allontana persino dall’imperfetta possibilità di conoscenza che l’uomo può attingere. L’importanza della dimensione materiale della conoscenza, che trova nell’immagine la sua dimensione di equilibrio tra le tendenze astratte e logiche e quelle materialistiche, permette di comprendere il ruolo che, nella metafisica corporea della *Scienza Nuova*, le immagini vengono ad avere. In particolare, data la peculiare significazione che il termine “immagine” viene ad avere nella prima e nella seconda età dell’epoca umana, sembra possibile rintracciare un determinato influsso delle teorie impresistiche nella concezione vichiana della questione iconica.

La tesi che sorregge questo capitolo è la seguente: nella concezione vichiana di immagine, intesa appunto come segno mediale a carattere visivo tra una realtà corporea e una realtà meno corporea, il filosofo napoletano avrebbe potuto utilizzare le riflessioni dei trattati sulle imprese di due secoli anteriori alla sua *Scienza Nuova*. Precisando in maniera maggiore, la peculiare posizione delle imprese all’interno del sistema filosofico vichiano non ha solo un ruolo esemplificativo, ma contiene, nella sua formulazione originaria (ovvero rinascimentale e barocca), i presupposti che l’ottica antropologica del Vico permette di riutilizzare in una concezione del tutto nuova e più moderna di “immagine”. Sembra infatti curiosa, anche considerando la produzione editoriale e la qualità teorica – di cui si è dato un esempio con l’analisi del *Discorso delle imprese* del Trivulzio Moles e, sommariamente, della *Compendiosa spiegazione dell’impresa e nome accademico* dedicata al marchese di Pescara del 1725 – di trattati sulle imprese a inizio Settecento, la posizione rilevante delle stesse all’interno della tripartizione dei linguaggi operata sulla base dei “luoghi d’oro” egiziani. A differenza dei geroglifici (e, evidentemente) del linguaggio orale, le imprese erano infatti rimaste un fenomeno culturale più limitato e più elitario. Quello che si suppone, pertanto, è che l’utilizzo della categoria impresistica come un tassello fondamentale della concezione linguistica della prima umanità sia reso possibile grazie alla presenza alcuni aspetti antropologici presenti in maniera seminale nei trattati rinascimentali e barocchi che Vico, nella sua opera ri-funzionalizzante, accentua ed espropria ad un determinato *milieu* culturale e storico. In particolare, le funzioni delle imprese rinascimentali e barocche su cui il filosofo insiste sono quelle della dimensione corporea del simbolo e sulla caratterizzazione pragmatica delle stesse, ossia sulla capacità delle imprese di agire, come immagini e come corpi, a livello comunicativo e relazionale.

Il presupposto di base che lega la riflessione vichiana alle imprese e all’emblematica è da riconoscere in quella crisi della compattezza logocentrica cui si accennava all’inizio del capitolo. La filosofia del

linguaggio vichiana e la teorizzazione delle imprese tra Rinascimento e Barocco, sono accomunate dalla comune intenzione simbolica, ossia dalla medesima e costante tensione tra il polo logico e quello materiale. In entrambi i sistemi linguistici e semiotici messi a confronto, le ragioni del corpo e della concretezza sono messe in contrasto con l'astrattezza logicistica di un linguaggio puro (come quello cartesiano, nel caso di Vico). La caratterizzazione iconico-metaforica delle imprese, il loro dubbio statuto tra la dimensione di "corpo" e "anima", tra quella poetica e quella retorica o logica, nonché l'indecisione dei trattatisti sul considerarle pitture e disegno o poesia e linguaggio *tout court*, sono elementi che nell'indagine semiotica vichiana vengono a prendere rilevanza fondamentale. È chiaro che, nella trasposizione primitiva delle imprese che il filosofo compie, gli aspetti più propriamente culturali delle imprese del Rinascimento vengano ad essere messe in secondo piano; esse non possono, per ovvie ragioni, rappresentare accademie, propositi teologici o aspirazioni neoplatoniche, né tutte le altre significazioni di cui le imprese rinascimentali e barocche si facevano latrici. Possono tuttavia portare l'attenzione su dinamiche quali l'interazione tra immagine e parola, tra corpo e immagine, tra volontà del corpo e dimensione visuale, oltre che fornire un esempio concreto e storico di concetti su cui Vico incentra la sua filosofia, come nel caso dell'universale fantastico. I gradi di influenza tra la trattatistica impresistica e la *Scienza Nuova* (perché le imprese sono nominalmente presenti, tranne alcuni brevi accenni nel *Diritto Universale*, soltanto nell'opera maggiore) vanno dalla presenza diretta di esse nelle pagine del testo vichiano a una più vaga e sfumata familiarità nella presentazione della dinamica tra corpo e immagine.

Nel primo caso, sembra ridondante richiamare i *loci vichiani* in cui le imprese vengono messe in evidenza, e dove esse vengono a ricordare o a citare indirettamente alcune opere della trattatistica. È tuttavia utile notare come la conoscenza delle imprese da parte del filosofo passi per una chiara esposizione della differenza operativa dei principi delle imprese antiche da quelle moderne, differenza che passa per la non necessità del motto in esse e che le fa considerare, fundamentalmente, come immagini dotate di un particolare valore simbolico. Molti luoghi della *Scienza Nuova* insistono sulla non necessità della distinzione, terminologica e operativa, tra anima e nelle imprese degli Eroi. Vico allora considera imprese tutte quelle forme di proto-imprese di cui i trattati rinascimentali, a partire dal Ruscelli, forniscono lunghe serie di esempi: araldi, stemmi, armi di famiglia, livree, divise, fogge e corredi bellici. Questa lettura allargata del fenomeno dell'impresa è giustificata dagli stessi trattati rinascimentali e barocchi, e in particolar modo da quelli che, come nel caso di Ruscelli, Contile, Bargagli o Tesauro, riflettono sulla natura semiotica e segnica dell'impresa. Vico, nell'appellare "imprese" le armi di famiglia o li araldi, compie lo stesso errore del Giovio, con la differenza che la sua prospettiva diverge da quella propria del secondo per via di un'intenzionale dissoluzione delle categorie culturali e storiche che impregnavano il *Dialogo delle imprese militari et amoroze*.

Ad un secondo livello, è facile notare come le imprese che Vico riporta nella sua *Scienza Nuova* siano in larghissima parte costituite da gesti, animali, oggetti, e solo alla fine da pitture o segni impressi sugli scudi o, come nel caso delle pelli degli animali uccisi, ivi depositi. Questa gradazione, coerente con il principio della maggiore astrattezza della pittura rispetto alla scultura o alla diretta fisicità del corpo, è uno dei nodi problematici della distinzione tra impresa e geroglifico tra la prima e la seconda età. È tuttavia interessante notare che, anche per mezzo delle riflessioni sulla metafora come impresa del Tesauro, il termine di “impresa” con cui Vico si riferisce ad azioni, sentenze gestuali o oggetti non si discosta dal particolare senso affibbiato ad alcune manifestazioni dei trattati di fine Cinquecento e di medio Seicento. La categoria delle “imprese vive” utilizzate nei giochi e nelle giostre senesi o, con una maggior attinenza, quella delle “argutezze simboliche” del *Cannocchiale aristotelico* risponde, nella maggior parte dei casi, alla presentazione vichiana nella *Scienza Nuova*. Le figure di Idantura, di Tearco, di Tarquinio il Superbo, sono solo alcuni esempi possibili tra l’ampia prole delle argutezze simboliche che il Tesauro annota nella sua opera. Se queste argutezze non sono imprese a livello formale (in quanto “impresa”, nella codificazione barocca tesauriana, è termine da concedere al più perfetto dei segni arguti simbolici che, pertanto, deve rispettare non solo una grammatica, ma un’estetica dell’argutezza) lo sono però a livello funzionale e operativo. Basate sul tramite metaforico che lega l’aspetto materiale della loro fenomenologia e la loro natura semiotica e significante qualcosa di arguto, esse portano ad un livello mediale diverso una aspirazione, una volontà, un’espressione intima. Il passaggio dall’affermazione tesauriana che Idantura avesse comunicato per imprese senza esserne cosciente all’appellazione con il termine di “impresa” dei *semata* del re degli Sciti operata da Vico è minimo, ma basta a comprendere come alcuni punti di partenza per le teorie vichiane fossero in realtà delle conclusioni per le opere teoriche a tema impresistico di decenni precedenti.

Questo fatto, inoltre, permette di evidenziare lo slittamento semantico operato dal Vico, che per parlare di imprese parla non più di figure, ma di corpi. Seguendo l’evoluzione delle imprese dal suo primo luogo “tipografico” a quello “primitivo” vichiano, lo slittamento appare chiaro e dimostrabile; inoltre, questo progressivo assottigliamento del legame metaforico tra la figura dell’impresa e il nome di “corpo” che le veniva affidato dalla tradizione, apre delle prospettive di studio sulla natura dell’immagine come corpo nella filosofia vichiana e, di conseguenza, della natura materiale delle immagini nella trattatistica impresistica del Rinascimento e del Barocco.

Proprio questa dimensione non metaforica del corpo come immagine o dell’immagine come corpo è presente sia nelle opere teoriche sulle imprese che nella *Scienza Nuova* di Vico. Nelle prime, l’ambivalenza del termine “corpo” è messa in evidenza da alcuni trattatisti, come il Farra o come l’Ammirato. In quest’ultimo, il tema elegiaco e luttuoso funge da dispositivo teorico per la

connessione tra ambito impresistico e ambito materiale e corporale. La ricerca impossibile del ricongiungimento a Porzia che il poeta compie nel dialogo passa tramite un'iperfetazione di immagini e di corpi che mantengono l'illusione feticistica della ricostituzione lirica dell'amata perduta, in un'oscillazione tra corpo irraggiungibile della defunta e corpi delle imprese che rappresentano il dolore della perdita. Lo stesso Rota, specchiandosi nelle sue imprese, perde la riconoscibilità dei suoi tratti somatici, diffrangendosi in una miriade di metafore e sostituzioni iconiche di sé stesso e del suo animo. Il motto *MORS UNA DUOBUS*, che è anima senza corpo, è il titolo programmatico e performativo del dialogo dell'Ammirato, che mette in mostra una sostanziale ricerca di un corpo perduto. Nel *Settenario* di Farra, invece, la dimensione corporea è evidente per il tramite mistico della ricerca iniziatica del ricongiungimento "anima e corpo" con Dio. L'impresa che "sta per l'uomo" è un chiaro segno di congiunzione tra dimensione dello spirito e della carne, dove la tensione instaurata tra dimensione iconica e testuale nell'impresa riporta alla tensione tra aspirazione mistica alla dissoluzione nella divinità e alla pesantezza della datità creaturale.

Senza aspetti luttuosi o mistici, nella *Scienza Nuova* l'impresa ha questa dimensione di equiparazione tra corpo e immagine o, meglio, tra corpo e segno. Già nell'epoca geroglifica, la presenza degli dèi è avvertita come tale nella sua manifestazione semiotica, nel gesto naturale che è completamente corpo e che viene compreso come tale. Nella seconda età, quella delle imprese, la lingua armata manifesta la complanarità della dimensione della "somiglianza" con quella dell'"essenza", in una sovrapposizione tra oggetti, immagini e creatori delle stesse che rappresenta l'essenza politica del secondo linguaggio. L'insegna militare di un eroe simboleggia non solo la sua armata, la sua terra, o i suoi messaggi, ma è, *pars pro toto*, la rappresentazione (la ri-presentazione, la pragmatica della sua apparizione) dell'eroe stesso: i segni di Idantura *sono* Idantura, le sue intenzioni, le sue volontà, la sua potenza militare, così come l'insegna di un casato con i campi araldici non rappresenta solo il confine con un territorio, ma la presenza per estensione figurale del padrone del territorio.

Queste dinamiche tensionali tra dimensione astratta (religiosa o politica, nello specifico) e dimensione corporea veicolata per un *medium* visivo permettono di avvicinare, da un lato, le imprese agli universali fantastici vichiani, dall'altro, queste due manifestazioni al concetto proprio della fenomenologia corbiniana di "tautegoria". Il concetto di universale fantastico, prescindendo dalla sua dinamica metonimia e sineddotica, è presentato nelle pagine della *Scienza Nuova* come un'immagine cui vengono riferite alcune caratteristiche generali di una determinata categoria di uomini. La relazione di somiglianza e analogia che lega, ad esempio, un uomo che usa la sua forza per coltivare i campi permette l'estensione del carattere universale "Ercole" a quell'uomo, che viene inteso così come Ercole o che, meglio, riattiva il concetto universale, "trasformandosi" (per usare parole vichiane) in esso. Questa riattivazione di idee soggiacenti il genere umano e il suo dizionario mentale

è condensata da Vico nella definizione del concetto poetico come “ritratto ideale”. “Ercole”, “Giove”, “Orfeo”, “Achille” sono tutti ritratti ideali di caratteristiche umane diffuse fra i singoli individui, e la creazione di una costellazione di marche semantiche attorno al nucleo immaginale di essi è la causa della difficile interpretazione dei poemi antichi. Ad una figura ideale possono corrispondere delle caratteristiche principali (la forza, ad esempio) e delle caratteristiche secondarie (sconfiggere le bestie feroci, seminare i campi, domare gli incendi); le dodici fatiche di Ercole, per restare a questo carattere poetico, sono il risultato di un raccordo delle caratteristiche secondarie a quelle principali. Questa dinamica, specificatamente, sembra riferibile anche al *modus operandi* delle imprese rinascimentali e barocche. Specialmente negli anni terminali del Cinquecento, con Tasso e Capaccio, si assiste alla creazione di tipologie valoriali e di inventari impresistici, in modo tale da permettere al futuro ideatore dell’iconotesto di raccordare alcune caratteristiche a determinati animali, oggetti o elementi naturali. Questi simboli, rappresentati come immagini nel “corpo” dell’impresa, rappresentano per il particolare loro valore visuale il “ritratto ideale”, in una sovrapposizione tra aspetto metaforico e universale del portatore e sua immagine presentificatrice. Ovviamente, non essendo in presenza di una situazione di promiscuità tra simbolo e valore simbolico o, meglio, essendo le età del Rinascimento e del Barocco giunte ad un elevato stadio di categorizzazione dei propri simboli – a differenza delle prime età umane del Vico –, non si avverte il fenomeno del *cluster* semantico degli universali fantastici, e l’impresa moderna raccoglie come sfida la proposizione di un solo e unico valore espressivo. L’impresa, a differenza dell’universale fantastico, pur essendo un ritratto ideale che riattiva degli schemi simbolici universali, deve essere assolutamente personale, e non può ad esempio tramandarsi di padre in figlio, corrompersi con l’utilizzazione simultanea. L’impresa è la storia personale ed individuale del singolo, ed in questa tensione tra particolare e generale sta la sua difficoltà compositiva.

Passando al versante tautegorico del rapporto tra imprese vichiane e moderne, è bene ricordare cosa la tautegoria venga a significare nello specifico contesto schellinghiano e, poi, corbiniano, da cui il termine proviene. La parola “tautegoria” è coniata dal poeta Samuel Coleridge in una recensione al volume di Schelling *Sulla divinità di Samotracia*, in cui il filosofo tedesco gettava le prime fondamenta per una filosofia della mitologia di impianto vichiano (anche se Vico non fu conosciuto dallo stesso Schelling). A differenza dell’allegoria, che implica un riconoscimento di un altro significato all’interno del segno mitologico (ad esempio, Venere è allegoria dell’amore, Giove della religione e così via), la tautegoria è quel particolare tipo di significazione di ambito religioso o sacro in cui il significante significa se stesso, in cui l’immagine del dio è la presenza iconica della divinità stessa: “Dal punto di vista della mitologia, gli dei sono esseri [*Wesen*] realmente esistenti, non sono qualcosa di diverso, né *significano* [*bedeuten*] qualcosa di diverso, bensì significano *solo* ed

esclusivamente ciò che essi sono.”¹¹⁹¹ Le figure mitologiche, per Schelling (ma anche per i primi bestioni vichiani), non sono allegorie di sensi morali o di sentimenti religiosi appartenenti ad un momento razionale dell’umanità, ma sono concepiti come “la presentazione in cui l’universale è intuito mediante il particolare”.¹¹⁹² Gli dei significano loro stessi, e le immagini delle divinità, come gli elementi della natura, il fulmine, il tuono, gli animali, sono la presenza diretta della divinità. Esse sono “simboli” nell’accezione del termine tedesco *SinnBild*, ovvero immagine sensuale, immagine di senso ed immagine sensata:

Esso non è una mera immagine separata e a sé, ché sarebbe un essere del tutto privo di significato [*das bloße bedeutungslose Sein*], ma piuttosto «l’oggetto della rappresentazione artistica assoluta [dovrebbe essere] così concreto e uguale a se stesso come l’immagine, e tuttavia così universale e carica di significato come il concetto». L’immagine non è un’immagine di se stessa, ma è anzi un’immagine elementare che riflette le profondità della terra. Essa ha perciò un significato fondamentale, ossia che non significa altro da ciò che è.¹¹⁹³

La prospettiva schellinghiana è stata ripresa, all’interno di una discussione sull’essenza del simbolo religioso e sui rituali arabi della contemplazione dei pellegrini, da Henry Corbin. Nella descrizione dell’efficacia e della potenza simbolica di alcune immagini (come quella del Tempio), il fenomenologo ha adottato la terminologia schellinghiana piegandola verso la sua filosofia delle immagini, in cui al sistema bipartito della realtà celeste e della realtà terrena, cui la funzione unificatrice del simbolo si riferisce, si contrappone un sistema ternario, dove la realtà mediana prende il nome di *mundus imaginalis*. Il percorso anagogico che dal mondo terreno va verso quello celeste passa per la presenza dei simboli e della loro interpretazione. Questi simboli non sono, però, riconosciuti come delle allegorie, ovvero come un archivio di significati nascosti dal velo della semiosi mistica che l’iniziato deve imparare a conoscere, quanto una dimensione in presenza dello stesso simbolo. Nel clivaggio tra immaginale e mentale, ovvero tra la conformazione mediale e corporea dell’immagine simbolica e la sua controparte significativa (in termini saussurriani, il “significato” del “significante”), non si apre lo scarto rappresentativo e duplicativo, scisso, del segno, ma il significato dell’immagine simbolica si rivela essere la stessa presenza dell’immagine. “Gli esseri immaginali, Angeli o profeti spirituali, non sono più, propriamente parlando, analogie di Idee del mondo intellegibile, ma personificazioni reali, e appaiono alla coscienza come in una sorta di faccia a faccia ove si congiungono specularmente due volti più che i due aspetti del simbolizzato e del simbolizzante”.¹¹⁹⁴ Il movimento significante è simile a quello indicato da Plotino nella

¹¹⁹¹ JASON M. WIRTH, *Tautegoria ed Eautonomia. Mito, immagine e immaginazione in Schelling*, in *Libertà e natura*, a cura di Emilio Carlo Corriero, Torino, Rosenberg & Sellier, 2018, p.131 (la citazione è una traduzione da Schelling, *Sämmtliche Werke*, Berlin, Cotta, 1860, II/1, p. 196)

¹¹⁹² *Ibidem*

¹¹⁹³ *Ibidem*

¹¹⁹⁴ JEAN-JAQUES WUNENBURGER, *Filosofia delle immagini*, cit., p. 129

descrizione dei geroglifici egiziani, con la differenza che l'attività mediatrice, più che produrre l'incontro corporeo fra entità, permetteva la comprensione delle reciproche attività mentali. Nella prospettiva corbiniana, pertanto, l'immagine simbolica è inquadrabile nella lettura schellinghiana del mito, e assume le caratteristiche della tautegoria:

il simbolo stesso non è più qualcosa dietro cui si nasconde il simboleggiato. Esso è la forma che la realtà trascendente assume a quel livello, e questa forma è tutt'uno con la realtà. In questo senso, invece che parlare di allegoria sarebbe più corretto parlare di "tautegoria". [...] Questa *Imago* [...] non ha dunque la funzione di nascondere, quanto quella di manifestare [...] non è *allegorica* ma *tautegorica*, ossia non va interpretata come dissimulazione dell'Altro di cui è essa stessa la forma, ma va colta nella sua identità con l'Altro e nel suo essere essa stessa ciò che essa annuncia.¹¹⁹⁵

Le immagini simboliche e mitiche delle prime ere dell'umanità vichiana possono sicuramente essere considerate delle tautegorie, in quanto il linguaggio geroglifico dei primi uomini è inteso come rappresentazione della presenza delle divinità nel mondo umano. Esse sono, infatti, l'atto instaurante l'ingresso del dio nella vita del bestione primordiale, nonché la coincidenza di una visione immaginale (in termini vichiani "fantastica") del mondo. D'altronde, la mancata facoltà di analisi dei primi uomini è elemento facilitante l'avvertimento della dimensione divina su quella umana, e l'instaurarsi di una serie di rapporti stretti fra le due. Le fasi degli eroi e degli uomini, invece, aumentano questa separazione, iniziando quel processo di allegorizzazione e di critica che porta lo stesso Vico a interpretare le tautegorie come universali fantastici, come simboli aventi dei significati storici e antropologici e non più religiosi. La separazione dall'ambito religioso e metafisico, d'altronde, è una delle caratteristiche che Vico raccorda alla categoria della "barbarie della riflessione". Questa comporta una perdita progressiva di rapporti con il divino e con le sue espressioni. Il merito della lettura mitologica vichiana della prima era dell'umanità, comunque, inferisce anche sulla seconda, e in particolar modo sull'ermeneutica delle imprese antiche. Esse, pur cominciando a perdere la carica tautegorica e la valenza di atto presentante la divinità, conservano la dimensione della presenza dell'eroe che prende su di sé l'impresa; il simbolo eroico non mostra un'entità religiosa ma il corpo del suo proprietario. Il ridimensionamento da un versante divino a uno umano implica quello della potenza semiotica del dispositivo impresistico, il quale, a differenza del geroglifico, non ha le stesse capacità operative né ermeneutiche. Lo stesso discorso vale per le imprese moderne: esse, ritratto dell'animo dei loro portatori, presentificano il loro proprietario nel suo aspetto intimo, aprono la via a una conoscenza diretta del soggetto delle quali sono imprese. L'equiparazione formale con il concetto di tautegoria sembra essere mantenuta, ma a livello simbolico esse restano dei segni significanti altro e non se stessi. L'istrice di Luigi XII è infatti la traccia della volontà del re francese e in qualche modo la marca della sua presenza, non la manifestazione di

¹¹⁹⁵ HENRY CORBIN, *L'immagine del Tempio*, cit., p. 177

un'entità mediana o mitologica. Allo stesso tempo, questa impresa può essere compresa, tesaurologicamente, come la manifestazione di un'attività prototipica dell'immagine del re, ovvero come l'azione ripetuta e presentificata dell'intenzione regale a partire dall'identificazione metaforica del re con l'istrice e, prototipicamente, con l'immagine dello stesso.

b. Antropologia e performatività delle immagini: un approccio vichiano agli iconotesti

Le analisi comparative tra le imprese moderne e la filosofia del linguaggio di Vico mostrano una solida appartenenza a una dimensione dell'immagine che si potrebbe definire "simbolica" per via della sua capacità unitiva e organica. In particolare, le parti che vengono a condensarsi e a conglobarsi nell'immagine impresistica o primitiva sono quelle dell'anima e del corpo, della dimensione mediale dell'immagine e quella mentale dei concetti o delle figure mitologiche. A partire da questo dato, è possibile notare come alcune dinamiche che informano la filosofia vichiana sono condivise dalla pratica delle imprese. Nello specifico è possibile immaginare una continuità operativa delle imprese moderne in quelle vichiane, pur con la differenza dei contesti e delle implicazioni culturali o antropologiche. L'analisi e la ri-funzionalizzazione delle imprese compiute da Vico mettono in risalto alcune di queste dinamiche e le caratterizzano in base a una modellizzazione più che semiotica e linguistica, per una dimensione antropologica. Sembra esserci, tra imprese rinascimentali e barocche e imprese utilizzate dagli eroi vichiani (ma, in generale, per i primi due linguaggi dell'umanità), una dimensione assimilabile a una costante, a una matrice formale e funzionale che determina la stessa utilizzazione basilare in diversi momenti storici, siano essi reali o ricostruiti *a posteriori* tramite lo scavo nei relitti compiuti da Vico. Questa dimensione antropologica è quella che lega il concetto di immagine a quello di corpo, e che insiste più in generale sullo statuto stesso dell'immagine intesa come oggetto che media un corpo e che viene da esso mediata. Il riuso delle categorie impresistiche ad opera di Vico, congiunto alla sua messa in risalto di alcune caratteristiche meno evidenti in fase di trattazione teorica, permette di enucleare queste dinamiche antropologiche e di vederne l'efficacia già in fase rinascimentale. In questo sottoparagrafo, in particolare, si metteranno in risalto gli elementi della presenza materiale dell'immagine (il corpo dell'immagine, o l'immagine come corpo), della sua dimensione sostitutiva e della sua dimensione pragmatica e performativa. Questi elementi, presenti *in nuce* nell'opera di Vico, sono chiariti dai recenti studi di antropologia delle immagini, i cui concetti verranno rapidamente delineati per proporre, in un secondo momento, una riflessione sull'applicabilità e sulla funzione euristica di questi concetti sul *corpus* della letteratura delle imprese. Il dominio dell'antropologia dell'immagine è un recente campo di studi che vede in Hans Belting la

figura di riferimento. Lo storico dell'arte autore dell'eponimo *Antropologia delle immagini* ha riflettuto sulla necessità di considerare le immagini al centro della storia evolutiva, culturale e cognitiva della specie umana. Lo scopo è la rifocalizzazione sulle modalità con cui l'uomo, interagendo con e tramite le immagini, costituisce il proprio mondo e organizza la propria esperienza. Le immagini, per Belting, sono il risultato di un'interazione tra un momento materiale della cultura, alcuni eventi psicologici e organici e una serie di costanti propriamente antropologiche e, in quanto costanti, atemporalmente che riattivano la necessità della costruzione delle immagini. Studiare i rapporti con le immagini che gli uomini intessono implica lo studio preliminare della loro collocazione storica e dei motivi della loro necessità in determinati momenti: "Sta qui il senso di un'antropologia dell'immagine che, per comprendere le azioni simboliche che noi eseguiamo in relazione alle immagini, si pone degli interrogativi sulle loro origini".¹¹⁹⁶

Per quanto un'antropologia delle immagini sia sempre esistita, essendo appunto una riflessione e uno studio sul ruolo che le immagini e le icone hanno giocato nello sviluppo della storia umana (in questo senso, la filosofia di Vico è anche, indubbiamente, una antropologia, e un'antropologia delle immagini), l'approccio di Belting permette, grazie all'aggiornata metodologia che ne sorregge le tesi, di fruire di una griglia di lettura funzionale e applicabile in vari ambiti. L'antropologia beltinghiana si basa sull'interazione di una triade di elementi fondamentali, ossia l'immagine, il corpo e il medium. Quest'ultimo è inteso in un senso molto largo ed etimologico, ovvero come "the agent by which images are transmitted",¹¹⁹⁷ mentre il corpo è considerato come la base performante immagini o percipiente immagini.¹¹⁹⁸ La definizione di "immagine" passa invece per una interrelazione tra gli altri due elementi, essendo essa considerata qualcosa che, invece di "essere", al limite si "manifesta" incarnata in un supporto: "Images are neither on the wall (or on the screen) nor in the head alone. They do not *exist* by themselves, but they *bappens*; they *take place* whether they are moving images".¹¹⁹⁹ La nuova iconologia proposta da Belting, che ha come mira di parlare delle immagini (icono-logia) non da un punto di vista settoriale (come la storia dell'arte), né da un punto di vista temporale, ma sotto l'angolo della comprensione del loro ruolo all'interno della cultura e dello sviluppo della stessa senza limitazioni di qualità o tipologia,¹²⁰⁰ non ricerca soltanto di rispondere alla domanda "che cosa è un'immagine" ma "come essa è, in quale modo la sua modalità di apparenza condiziona la sua essenza". In questo processo di studio degli atti di produzione delle immagini (cioè

¹¹⁹⁶ HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2017, p. 174

¹¹⁹⁷ Una definizione simile e altrettanto larga è quella di Mitchell, per cui il medium è quell'agente che permette la realizzazione di una *image* in una *picture* (WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, *What Do Pictures Want*, cit., 126)

¹¹⁹⁸ HANS BELTING, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, «Critical Inquiry», XXXI, 2, 2005, p. 302

¹¹⁹⁹ *Ibidem*

¹²⁰⁰ Ivi p. 303: "It is for this reason that I propose a new kind of iconology whose generality serves the purpose of bridging past and present in the life of the images and that therefore is not limited to art (as was Panofsky's iconology, which I here leave aside)"

che Belting denomina “picture making”),¹²⁰¹ il corpo è allo stesso momento mediante e mediato, e quando mediante ha le caratteristiche di vitalità e di azione che contraddistingue gli organismi biologici:

Image and medium both are linked with the body as the third parameter to be considered in its own right. The body always has remained the same and, precisely for this reason, has been subjected to constant change with respect to its conception as well as to its self-perception. The gap between the certainty of its physical presence and the uncertainty of its notion never closes. Bodies are strongly shaped by their cultural history and thus never cease to be exposed to mediation via their visual environment. Bodies thus cannot be considered an invariant and do not resist the impact of changing ideas in the experiencing of them. But they are more than merely passive recipients of the visual media that shaped them. Their activity is needed in order to practice visual media in the firstplace. Perception alone does not explain the interaction of body and medium that takes place in the transmission of images. Images, as I have said, *happen*, or are *negotiated*, between bodies and media.¹²⁰²

Le relazioni della triade medium, corpo e immagine sono di due tipi; nella prima l'immagine viene mediata dal corpo, mentre nella seconda è il corpo ad essere mediato dall'immagine. Nella prima relazione, molto presente sia nella concezione vichiana che impresistica delle immagini, si assiste al fenomeno che Pinotti, in un ambito che si dirige verso la nuova realtà digitale dell'antropologia, ha recentemente chiamato “an-iconismo”. All'interno di questo fenomeno c'è tutta quella serie di immagini che “si sforzano di negare se stesse e il proprio statuto di immagini, per presentarsi a noi come se fossero la realtà di cui sono la rappresentazione”.¹²⁰³ Se gli esempi di Pinotti sono gli avatar o gli androidi digitali, il concetto di an-iconismo può essere considerato come il versante visuale della dimensione chiamata poco sopra come “tautegerica” delle prime immagini vichiane, in cui appunto la presentificazione delle divinità avviene sullo stesso piano del reale senza che si percepisca il velo della rappresentazione. Ancora, a livello discorsivo (intendendo qui “discorso” alla maniera foucaultiana di successione di segni implicante una ideologia),¹²⁰⁴ la presentazione di esseri animati nelle giostre senesi come delle “imprese viventi” o “reali” mostra l'influsso dell'ideologia impresistica che appone a una struttura non iconica una sovrastruttura immaginale. Nelle arguzie archetipe tesauriane, come nelle imprese vichiane, la possibilità di appellare “imprese” o “arguzie” un semplice oggetto o un elemento naturale, animale o vegetale che sia, rivela la peculiare visione delle cose come immagini e, di conseguenza, delle immagini come cose, in una sovrapposizione tra mediato e mediante che si inserisce perfettamente nelle griglie beltinghiane.

La seconda relazione intessuta tra le immagini e il corpo è quella che vede, viceversa, il corpo raffigurato e mediato per mezzo dell'immagine. Le osservazioni e le teorie dell'antropologia delle immagini in merito a questo tema sono estremamente interessanti per lo studio dell'impresistica e per

¹²⁰¹ HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 12

¹²⁰² IDEM, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, cit., p. 311

¹²⁰³ ANDREA PINOTTI, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021, p. xv

¹²⁰⁴ MICHEL FOUCAULT, *Archeologia del sapere*, cit., p. 144

la scienza dei segni vichiani, anche per via del fatto che molte di queste osservazioni vengono svolte a partire da un *corpus* di immagini e di manufatti che sono provenienti dagli stessi ambiti culturali delle imprese. Il concetto basilare di questo schema relazionale è la nozione di “scambio simbolico” ideata da Baudrillard nel suo celebre *Lo scambio simbolico e la morte*.¹²⁰⁵ In esso il defunto, al momento del decesso, perde la sua vita per acquisire, nell’immaginario dei vivi, l’immagine del suo corpo. La salma, infatti, non è più un corpo ma un’immagine del corpo, una specie di estensione temporale delle fattezze fenomenologiche della persona defunta. L’immagine, in questa situazione, entra in relazione con la morte, intesa come totale assenza, ed instaura con essa un rapporto ambiguo e paradossale. Dotata, per via della sua essenza mediale, di una presenza (la “presenza iconica” di cui parla Belting),¹²⁰⁶ essa agisce da marca dell’assenza del defunto, prendendo le veci del suo aspetto esteriore. L’immagine – spesso la fotografia del deceduto –¹²⁰⁷ assume una visibilità vicaria, per cui la sua presenza è il contrassegno dell’assenza di qualcun altro. In termini mediali, la presenza iconica agisce come una ri-mediazione, ovvero come un passaggio dell’immagine (le fattezze esteriori) da un medium corporeo a un medium iconico. La particolarità di questo passaggio è che, oltre ad essere l’immagine mortuaria o funeraria la rappresentante dell’aspetto fenomenologico del defunto, essa è anche la marca di presenza dell’assenza del suo corpo, rimediando (secondo la terza accezione che Bolter e Grusin danno al termine “*remediation*”)¹²⁰⁸ così alla sua mancanza. Secondo un’instaurazione del principio del feticcio, l’immagine del corpo dell’assente ha dei legami con l’aspetto propriamente memoriale dell’essere umano, implicando anche la creazione di un luogo predisposto alla conservazione di queste immagini di corpi che, a loro volta, hanno una corporeità iconica.¹²⁰⁹

Il tema della morte in relazione all’immagine viene delineato, nella *Scienza Nuova*, con acribia antropologica. L’ufficio del seppellimento dei morti e della posizione dei ceppi funebri è un momento centrale della descrizione dello sviluppo del genere umano, il quale dà inizio alla coscienza dinastica degli eroi e, pertanto, alla creazione dei primi alberi genealogici. Nella riproposizione iconica, essi assumono la forma di stemmi araldici:

ond’ è quella preghiera per gli difonti, *sit tibi terra levis*; dovettero, diciamo, in segno di seppoltura ficcar’ un *ceppo*, detto da’ greci φῦλαξ, che significa *custode*, perchè credevano i semplici, che cotal *ceppo* il guardasse; e *cippus* a’ Latini restò a significare *sepulcro*; ed agl’Italiani *ceppo* significa *pianta d’albero genealogico*: onde dovette venir’ a’ Greci φυλή, che significa *tribù*; e i Romani descrivevano le loro *geanologie* disponendo le statue de’ lor’ antenati nelle sale delle loro case per *fili*, che dissero *stemmata*; che dev’ aver origine da *temen*, che vuol *dir filo*; ond’ è *subtemen*, filato, che si stende sotto nel tessersi delle tele; i quali *fili geanologici* poi

¹²⁰⁵ JEAN BAUDRILLARD, *L’échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976

¹²⁰⁶ HANS BELTING, *Image, Medium, Body*, cit., p. 312

¹²⁰⁷ Questa è la tesi centrale di ROLAND BARTHES, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980 (traduzione italiana IDEM, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003)

¹²⁰⁸ JAY DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, cit., p. 59

¹²⁰⁹ HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 187

da' *Giureconsulti* si dissero *lineae*; e quindi *stemmata* restarono in questi tempi a significare *Insegne Gentilizie*: talch'è forte congettura, che le *prime terre* con tali *seppelliti* sieno stati i *primi scudi delle Famiglie*.¹²¹⁰

La connessione tra stemma araldico e ceppo funerario, oltre a instaurare un legame etimologico e iconico tra albero genealogico e segni sullo stemma (una derivazione arborea per sineddoche: d'altronde, le imprese vengono considerate da Vico secondo le stesse direttive), rappresenta un punto di contatto importante con le imprese moderne. In particolare quelle "imprese funebri" del trattato dell'Ammirato sono uno degli esempi più eclatanti della compressione all'interno del dispositivo impresistico della potenza antropologica dell'immagine. La villa-mausoleo è il luogo organizzante la memoria della defunta; le imprese dipinte alle pareti sono la presenza dell'assenza di Porzia e la fuga metaforica e simbolica di essa (e del Rota) all'interno dei segni di animali e oggetti artificiali rappresenta tutta l'ambiguità della presenza iconica.

Queste riflessioni sul legame tra imprese, immagini e memoria (genealogica o soltanto familiare) trovano altri punti di contatto con le teorie di Belting, specialmente nello studio che egli compie dell'azione presentificatrice degli stemmi e degli araldi, oltre che dei ritratti. Le forme del ritratto e dell'araldo (o dello scudo stemmato), che Belting tiene divise, sono – come era stato intravisto dai trattatisti rinascimentali e come poi confermato da Vico – entrambi presenti nella forma impresistica. Lo stemma è la rappresentazione dell'aspetto familiare, mentre il ritratto raffigura il momento particolare della storicizzazione della dinastia nelle fattezze del soggetto ritratto. Spesso i ritratti erano dipinti sul *recto* di tavole che portavano, sul *verso*, la figurazione dello stemma araldico, non raramente composto dallo stesso pittore del ritratto:

Il ritratto, così come lo scudo araldico, può essere indicato [...] come "mezzo del corpo" che ha preso il posto di quest'ultimo aumentandone la presenza a livello sia temporale che spaziale. Indubbiamente hanno veicolato due diversi concetti del corpo, visto che non è possibile ricondurre allo stesso denominatore il corpo genealogico e quello individuale. Per cui entrambi i mezzi intervengono sull'immagine con la distinzione di segno araldico e raddoppiamento fisiognomico.¹²¹¹

Il ritratto e lo stemma sono l'istaurazione di un rapporto con l'assenza del raffigurato che, in determinati contesti, produce una duplicazione della "persona giuridica",¹²¹² come nelle giostre, nelle occasioni pubbliche. La sostituzione simbolica non avviene a causa della morte, ma per motivi politici o di "rappresentanza". In particolare, la tendenza del ritratto e dello stemma come segno del corpo produce, all'inizio del Rinascimento, una serie di rappresentazioni del corpo non tramite dei simboli genealogici, quanto per il mezzo di riproduzione del corpo stesso su supporti plastici quali le statue di cera. Un esempio famoso, già osservato dal Warburg,¹²¹³ è quello delle statue votive di cera che,

¹²¹⁰ S.N. III, §§ 232, p. 1003

¹²¹¹ HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, cit., pp. 142-143

¹²¹² Ivi p. 149

¹²¹³ ABY WARBURG, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina. Appendice I – Statue votive in cera*, in IDEM, *La rinascita del*

fino alla fine del Seicento, avevano riempito le navate della chiesa della Santissima Annunziata di Firenze. L'immagine del corpo diviene, in questo caso, un corpo vero e proprio, con le stesse identiche fattezze esteriori. Il caso del ritratto, comunque, resta la più importante delle manifestazioni della correlazione tra corpo e immagine, tra memoria e vita, tra simbolo e aspetto storico dell'individuo, e per la particolare centralità di esso sia nella teoria impresistica che in quella vichiana (riguardo l'universale fantastico), sia pure nella versione "ideale" di esso, queste parole di Belting sembrano appropriate e meritevoli di essere riportate:

Nel ritratto la figura fornisce un'immagine mnemonica che resiste alla morte. Ma l'argomento va oltre. Il ritratto scaturisce dall'analogia tra il *corpo* e un *mezzo del corpo*. L'analogia ha ragion d'essere soltanto perché il ritratto rappresenta qualcuno che un tempo è vissuto in un corpo che adesso viene osservato tramite un'immagine. [...] Il corpo, in qualità di mezzo esistenziale, viene scambiato con un mezzo artistico e artisticamente realizzabile, attraverso il quale viene ricordato un soggetto che di tale ricordo è degno [...]. Vita e morte si muovono qui simultaneamente davanti agli sguardi dell'osservatore.¹²¹⁴

Non è pertanto sorprendente riconoscere, nelle figurazioni vichiane degli universali fantastici o delle imprese di Idantura lo stesso funzionamento e le stesse dinamiche operazionali, così come non desta stupore l'utilizzo del termine di "corpo" per le immagini delle imprese. Anche se il contesto impresistico è altamente simbolico, le analisi condotte hanno permesso di mettere in luce la dimensione peculiarmente materiale delle immagini impresistiche, la loro efficacia sostitutiva e la loro importanza all'interno del sistema pubblico e privato della corte. Le analisi di Belting sembrano confermare la possibilità di intendere in senso latamente culturale questo prodotto iconotestuali, oltre che di rimarcare l'operazione ri-funzionalizzante del Vico nei confronti di queste produzioni.

Il discorso sulla presenza delle immagini e sulla sostituzione di esse in contesti ufficiali o religiosi, nonché la loro particolare connotazione "presenziale", si lega a un altro dei temi dell'antropologia delle immagini, ovvero quello della possibilità che esse hanno di compiere azioni, di suscitare e di approssimare la possibilità gestuale. In particolare, le ricerche più importanti in questo campo sono state svolte da un allievo dello stesso Belting, ovvero Horst Bredekamp. La concezione antropologica delle immagini e delle imprese, essendo esse, lo si ricorda, l'espressione di una volontà del loro portatore, sembra trovare nell'ideazione di una teoria dell'atto iconico il suo naturale proseguimento. Le piste di ricerca proposte dallo studioso tedesco sembrano pertanto poter offrire delle possibilità interpretative vaste e sicuramente interessanti. Il presupposto principale della teoria dell'atto iconico è sorretto dalle ricerche antropologiche di Belting: la possibilità di concepire una gestualità o un'azione da parte delle immagini è infatti corollario di una presenza materiale dell'immagine, di una corporeità che sia in grado di creare relazioni con il contesto in cui viene a trovarsi. L'atto iconico,

paganesimo antico, cit., pp. 137-140

¹²¹⁴ HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 165

dato questo assunto di partenza, viene garantito da quello che Bredekamp descrive come “autonomia iconica”, al contempo un problema paradossale delle immagini e una possibilità interpretativa nuova: “Mentre la lingua parlata è propria dell’uomo, le immagini gli vengono incontro sotto il segno di una corporeità aliena: esse non possono venire ricondotte pienamente a quella dimensione umana cui devono la propria realizzazione [...]. E qui risiede il fascino delle immagini. Una volta prodotte, diventano autonome e incutono ammirazione e paura, sono cioè oggetti capaci di suscitare emozioni fortissime”.¹²¹⁵ Le analisi dello storico dell’arte tedesco sull’autonomia delle immagini si approssimano, con meno audacia, a quelle di Mitchell sul “desiderio delle immagini”, cioè sulla possibilità di ipotizzare che le immagini possano avere una volontà e dei desideri.¹²¹⁶ Se l’approccio di Mitchell si lega a tradizioni filosofiche contemporanee, in particolare alla filosofia postmoderna e alla psicanalisi lacaniana, oltre all’epistemologia foucaultiana, il punto di partenza di Bredekamp è la *Retorica* di Aristotele. Continuando infatti la presentazione dell’autonomia delle immagini, premessa principale della possibilità di conferire loro delle capacità gestuali e pragmatiche, il richiamo allo Stagirita (e la proposizione delle ipotesi di lavoro che sorreggono il testo principale dello studioso, *Immagini che ci guardano*) è incapsulato nella glossa alla coppia di termini *enargeia* ed *energia*:

Il tema è inoltre legato al concetto di *enargeia* elaborato dall’antica teoria del linguaggio, e che Aristotele nella *Poetica* descrive nella forma del “portarsi davanti agli occhi”; un’immagine diventa efficace ogni volta che dà un’impressione di vitalità e presenza. Nella *Retorica*, il filosofo ellenico lega il portare “davanti agli occhi” al concetto di *enargeia*, ciò che “indica cose in atto”. Questa specie di forza retorica che scaturisce come fiamma dalla forza delle immagini linguistiche ha un’affinità naturale con l’immagine che emerge dalla materia. Motivo ne sia che le immagini linguistiche, per poter emanare la loro efficacia, devono staccarsi nettamente dall’ambiente che le circonda ed essere così radicate in sé stesse da levarsi in chiave plastica.¹²¹⁷

Il contesto è, anche se Bredekamp non lo accenna, quello della presentazione delle caratteristiche della metafora. L’omissione dello studioso, di per sé per nulla significativa a livello sistematico, è utile però per focalizzare l’attenzione su questo paragone con il contesto aristotelico della moderna teoria dell’atto iconico. Come visto in precedenza, la dimensione metaforica gioca un ruolo fondamentale nell’ideazione delle imprese, sia antiche e vicine che rinascimentali e barocche. L’immagine dell’impresa, fin da questo primo accenno teorico, si presenta decisamente in linea con le premesse antropologiche di Bredekamp.

Oltre a questo lato antropologico, però, nella teoria dell’atto iconico una grande parte è giocata dalla riflessione linguistica e pragmatica. Considerando l’immagine come “qualsiasi forma figurativa”,¹²¹⁸ la dimensione semiotica si lega a una dimensione comunicativa che trova negli studi di John Austin il primo aggancio teorico. Nella sua opera di pragmatica, lo studioso ha concettualizzato la capacità

¹²¹⁵ HORST BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano*, Milano, Raffello Cortina, 2015, pp. 9-10

¹²¹⁶ WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, *What Do Pictures Want?*, cit.

¹²¹⁷ HORST BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano*, cit., p. 12

¹²¹⁸ Ivi, p. 22

di alcune espressioni verbali di agire sulla realtà, facendo coincidere il momento dell'espressione con il momento del mutamento di stato di alcune situazioni. L'esempio classico è quello di espressioni in cui i verbi "giurare" o "battezzare" implicano il compimento dell'azione di giurare o di battezzare, in una sovrapposizione di parola e gesto che spesso viene esplicitata tramite un'azione rituale (l'abluzione battesimale o la rottura di una bottiglia sulla chiglia di una nave appena varata).¹²¹⁹ Bredekamp si rifà, inoltre, alle teorie di Søren Kjørup, che nel suo *How to Do Things with Pictures*¹²²⁰ tenta di sostituire alle parole performative di Austin le immagini. Tuttavia, rivelando l'aporia del tentativo di Kjørup nella discrasia logica e formale dell'atto iconico rispetto a quello linguistico – discrasia prodotta dalla non corrispondenza tra singola immagine ed enunciato linguistico, per cui il corrispettivo di questo "atto iconico" dovrebbe esser un "atto di parola" e non un *continuum* linguistico – Bredekamp arriva alla formulazione di una teoria che sposta decisamente il piano di afferenza dell'atto iconico.

Seguendo il principio di autonomia iconica, lo storico dell'arte propone di "porre l'immagine sullo stesso piano [non] delle parole, bensì su quello del parlante. Dato che la posizione di quest'ultimo viene assunta dall'immagine, ecco che lo scambio non riguarda gli strumenti, bensì gli attori".¹²²¹ Il salto dalla categoria di Kjørup è evidente, e invece di regolare l'atto iconico sulla proposizione di regole linguistiche, Bredekamp opera un cambio di prospettiva che vede l'immagine come diretta enunciatrice. Gli atti di espressione iconici hanno la stessa potenza attiva e modificatrice degli atti e dei gesti. La portata antropologica di questo spostamento di attanti è significativa:

In parallelo con l'atto linguistico, la problematica dell'atto iconico consiste nell'individuare la forza che consente all'immagine di balzare, mediante una fruizione visiva o tattile, da uno stato di latenza all'efficacia esteriore nell'ambito della percezione, del pensiero e del comportamento. In tal senso, l'efficacia dell'atto iconico va intesa sul piano percettivo, del pensiero e del comportamento come qualcosa che scaturisce sia dalla forza dell'immagine stessa sia dalla reazione interattiva di colui che guarda, tocca, ascolta.¹²²²

La concezione di base delle idee dello storico dell'arte tedesco sembra essere più che valida rispetto al *corpus* di imprese analizzate, sia in ambito rinascimentale e barocco sia nel contesto della filosofia delle immagini vichiane. In entrambi i casi, infatti, il ruolo primario di queste imprese è quello di veicolare un significato (normalmente metaforico) che muti radicalmente la concezione della realtà circostante, della collettività o del singolo. I primi linguaggi vichiani, ad esempio, sono immagini – considerando "immagine", come fa Bredekamp, qualsiasi forma figurativa – in cui la dimensione attuale, gestuale e performativa prende il sopravvento. Il linguaggio dei geroglifici, addirittura, è formato su gesti, quasi ad ipotizzare che la fissazione iconica di alcune pose in immagini (come la

¹²¹⁹ JOHN L. AUSTIN, *How to do things with words*, Oxford University Press, 1977

¹²²⁰ SØREN KJØRUP, *Pictorial Speech Act*, «Erkenntnism», XII, 1978, pp. 55-71

¹²²¹ HORST BREDEKAMP, *Immagini che ci guardano*, cit., pp. 35-36

¹²²² *Ibidem*

falce di Saturno o, a livello più generalizzante, gli universali fantastici e i caratteri poetici) sia soltanto successiva alla diretta performatività dell'azione. I cenni metaforici, viceversa, sono immagini perché sono metaforici, ovvero perché sono intrinsecamente significanti, essenzialmente segni e figure e, pertanto, immagini. La concezione dei primi geroglifici dei bestioni raccorda parecchie posizioni dell'antropologia dell'atto iconico bredekampiano, mostrando una puntuale rispondenza, con uno scarto temporale notevole, con le teorie moderne. Per quanto riguarda le imprese, esse conservano lo stesso nucleo di ambiguità tra gesto e immagine dei geroglifici vichiani, anche se a un livello culturale altro e più raffinato. In primo luogo, esiste la dimensione del "corpo" delle imprese, che impegna i trattatisti e che mostra la necessità mediale dell'immagine per la concezione impresistica. In secondo luogo, il termine "impresa", come notava il Forestiero Napoletano nel *Conte*, rivela una equivocità significativa: da un lato esso significa il particolare iconotesto rinascimentale, dall'altro le azioni eroiche compiute dai condottieri, le *res gestae*. La dimensione fattiva e operativa, pragmatica, è insita pertanto nelle imprese per puri motivi nomenclatori. A un livello più performativo, l'impresa è concepita (particolarmente nel Bargagli) come l'atto di enunciazione di un proposito, di una condotta, di una risoluzione. Essa, secondo le lenti della teoria di Bredekamp, è un atto iconico che, alla pari del verbo "io giuro", esprime sia il contenuto della risoluzione che la sottoscrizione della stessa. Il momento performativo dell'intenzione si sovrappone a quello della sua enunciazione pubblica, in una sincronicità tra espressione e mutamento della condizione che corrisponde alla rottura della parete iconica che rende l'impresa "parlante". Essa, infatti, è il vettore principale dell'enunciazione del suo proprietario che, tuttavia, è assente nei trattati delle imprese che commentano e amplificano la dimensione figurale della stessa. Non tanto per la presenza del motto – che, come si è visto, non deve mai essere concepito come una frase pronunciata dalla figura –, quanto per la sua autonomia rispetto al suo portatore, l'impresa è anche l'atto della sua interrogazione. Ancora tornando all'esempio del *Rota*, il mausoleo della villa di Pizzofalcone diviene il luogo in cui le immagini delle imprese interrogano i visitatori, che sono stimolati dalle imprese stesse a cercare un'interpretazione e una teoria emblematica. Inoltre, il genere del dialogo applicato ai trattati delle imprese stimola la produzione discorsiva intorno ad esse, che d'altro canto sono il gesto primordiale dell'espressione delle passioni dell'anima dei suoi portatori (come afferma il Palazzi) e dei suoi interpreti.

La teoria di Bredekamp, oltre a questi spunti appena evidenziati, si snoda in tre diramazioni principali, uno dei quali si lega al tema della presenza iconica di Belting e, pertanto, alla tematica delle imprese come immagini del corpo. Lo storico dell'arte distingue infatti tre principali nuclei operativi dello stesso. Il primo è quello schematico, il secondo quello sostitutivo e infine quello intrinseco. Quest'ultimo si manifesta quando lo spettatore è direttamente interrogato dalle immagini (come dallo sguardo dei ritratti diretti verso l'osservatore), quando cioè le immagini sono la rappresentazione di

un gesto che si protende al di fuori della cornice e della tela. Il primo è invece imperniato attorno al significato greco della parola “schema”, ovvero “un criterio formale che definisce il contenuto rappresentato in termini valoriali, in modo da sortire un effetto esemplare agli occhi dell’osservatore. Lo schema fornisce standard valutativi, nonché strumenti orientativi e imitativi, mediante la forma particolare della figura viva”.¹²²³ Interpretabile come un modello di riferimento, come un palinsesto o una matrice formale, lo schema agisce in quanto le immagini che vi si richiamano conferiscono all’osservatore alcuni elementi precostituiti, alcuni valori e alcune caratterizzazioni veicolate dalla sola forma. A una determinata posizione del corpo in un dipinto corrisponde una determinata situazione, che richiama alcuni valori e alcune emozioni. L’atto schematico per eccellenza, per Bredekamp, è quello messo in opera dai *tableaux vivants* o dagli automi. In entrambi i casi, l’immagine informa la realtà e la condiziona, presentando un interscambio continuo tra rappresentazione e ri-presentazione dello schema iniziale. Non sembra azzardato, sotto questo punto di vista, ricordare la configurazione schematica degli universali fantastici vichiani, che sono interpretabili anche come delle sovrapposizioni tra schemi eroici e divini a delle figure che rientrano nel perimetro figurale delle immagini (in quel caso immagini mentali o culturali). In questo caso, come in un *tableau vivant*, i corpi vivificano le immagini, le rendono corporee e concrete, e in questo modo comprensibili e veicolabili.

L’ultimo tipo di atto iconico, quello sostitutivo, si riallaccia alla presenza iconica e alla possibilità di scambiare simbolicamente il corpo e l’immagine: “questo tipo di atto iconico ha una propria specificità che scaturisce non dall’assimilazione di immagine e corpo, bensì dalla loro fondamentale scambiabilità. Nella sostituzione, i corpi sono trattati come immagini, e viceversa”.¹²²⁴ Gli esempi riportati da Bredekamp sono quelli dei sigilli regali o, come per Belting, dei ritratti e delle statue votive. Inoltre è presente tutta quella serie di immagini religiose come la *vera icon* o la Sacra Sindone che, sineddoticamente e metonimicamente, scambiano la parvenza esteriore del corpo con il corpo stesso. Come visto in precedenza, questo aspetto politico e sociale delle imprese, il loro essere “segno” e allo stesso tempo “marca” di una assenza del proprietario, è dovuta alla concezione ritrattistica (seppur di ritrattistica dell’anima si parla) che sorregge la loro costituzione. In questo caso, esse agiscono in funzione dei loro padroni: le imprese di Idantura sono un esempio lampante della questione sollevata da Bredekamp, ma anche l’impresa dell’istrice di Luigi XII – lo aveva ben notato Tesauro – ha la stessa funzione agente. Essa, volendo indicare che il suo proprietario si difenderà da vicino e da lontano, agisce come deterrente di eventuali traditori o nemici, incutendo un timore simbolico pari a quello dell’esercito del re.

¹²²³ Ivi, p. 77

¹²²⁴ Ivi, p. 137

Questi avvicinamenti alla moderna antropologia delle immagini alle imprese rinascimentali, barocche e vichiane, oltre a fornire un esempio di come il passaggio da una grammatica delle immagini simboliche a una antropologia delle stesse tra la prima modernità e le riflessioni del Vico possa permettere di evidenziare alcune linee di continuità “sotterranee” ha anche il vantaggio di inserire questi prodotti culturali antichi in un contesto moderno, di offrirli alle letture e agli strumenti delle più recenti sviluppi dello studio delle immagini. Un approccio antropologico sembra sicuramente valido per la lettura delle imprese, in una interpretazione che privilegia sicuramente l’aspetto iconico a quello testuale. Questo particolare elemento, ovvero il sostanziale cambio di paradigma della lettura delle imprese, da un contesto principalmente letterario e poetico ad uno iconico ed antropologico, permette di enucleare le problematicità del rapporto tra immagine e testo all’interno della produzione impresistica, in particolare a cavallo tra il secolo sedicesimo e diciottesimo. Ancora una volta, la figura di Vico permette di leggere questo rapporto da una prospettiva al contempo vicina alla temperie storica e culturale che ha generato le imprese e lontana, più prossima, semmai, ai più recenti dibattiti sulla cultura visuale.

c. Un tropo ricorrente

Per continuare l’indagine sulle possibili interazioni tra Vico e la moderna epistemologia dell’immagine e del visuale e sull’apporto che, operando una lettura in chiave vichiana delle imprese moderne, esse possono ricevere da questi nuovi approcci, sembra fondamentale affrontare un luogo critico e, allo stesso tempo, fondativo della moderna cultura visuale, quello della cosiddetta svolta pittorica o svolta iconica. I termini *Pictorial turn* o *Iconic turn* sono alla base, in una prospettiva storiografica recente, di una serie di cambiamenti epistemologici che vedono un rinnovato interesse per le questioni dell’immagine all’interno del discorso filosofico. L’antropologia delle immagini, ad esempio, così come la teoria dell’atto iconico, si situano in questa svolta, e la domanda che pertanto sorge spontaneamente riguarda la posizione epistemologica della filosofia vichiana, che enuclea alcune teorizzazioni antropologiche *ante litteram*. Anticipando la risposta, e procedendo poi ad una problematizzazione della stessa anche grazie al supporto del legame dimostrato tra Vico e la letteratura delle immagini rinascimentale e barocca, è possibile affermare, con Trabandt, che la filosofia vichiana rientra a pieno titolo in una sua versione della svolta iconica:

Alcuni filosofi hanno inventato dopo il “linguistic turn” un “iconic turn” e ne sono molto fieri. Ma non bisogna aspettare il nostro secolo per celebrare un “iconic turn” della filosofia. Possiamo dire che la prima svolta linguistica della filosofia europea allo stesso tempo sia stata prevalentemente una svolta *immaginicistica*. E a questo punto faccio una seconda osservazione: le altre due svolte linguistiche della filosofia – quella moderna legata a Frege o Wittgenstein e quella classica dovuta a Humboldt – certamente non hanno questo momento “sematologico” oppure “immaginicistico”. Humboldt introduce le lingue nel sistema kantiano, proprio le lingue

nella loro diversità e non gli altri segni. E anche Frege-Wittgenstein pensano al linguaggio verbale e non ai segni visivi. Soltanto Peirce è in questo senso (e anche in altri sensi) una figura molto simile a Vico: in Peirce abbiamo – naturalmente in un altro contesto filosofico – quella convinzione che la conoscenza umana dipende profondamente da tutti i segni dell'uomo, non soltanto dalla lingua verbale. Anche Peirce è come Vico un pensatore poco fonocentrico.¹²²⁵

Considerato il legame tra imprese e filosofia linguistica vichiana, l'inserimento di Vico all'interno di una svolta iconica come descritta da Trabant, pur considerata come plausibile e sensata, è percepita come limitata a un aspetto ancora semiotico della concezione di "icona" di peirciana memoria. Gli aspetti semiotici e linguistici, chiaramente, svolgono un ruolo fondamentale nella filosofia vichiana, ma come mostrato dall'analisi delle varie componenti culturali delle imprese in relazione proprio alla *Scienza Nuova*, la dimensione linguistica e filosofica non sembra sufficiente a spiegare la portata antropologica e culturale dell'operazione vichiana da una parte, e dell'importanza all'interno della dimensione del visuale e del testuale dell'emblematica dall'altra. L'intuizione di Trabant, pertanto, può ricevere delle implementazioni di natura concettuale se inserita – insieme alla filosofia di Vico e alle imprese moderne – all'interno di un campo epistemologico proprio della cultura visuale. Pertanto, sembra necessario approfondire la valenza strutturale dei termini della svolta iconica e figurale a partire dal loro campo di appartenenza.

Le fortunate espressioni di *Iconic turn* e *Pictorial turn* si collocano, infatti, in un preciso periodo culturale della cultura degli ultimi anni del Novecento, in un momento di ricollocazione del sapere in spazi diversi dagli ambiti solitamente loro assegnati. In particolare, questa spinta alla riorganizzazione epistemologica segue il periodo strutturalista e post-strutturalista che, utilizzando il medium verbale come principale strumento dell'indagine scientifica, aveva prospettato una visione fonocentrica della cultura. La dimensione testuale, semplificando in maniera sicuramente eccessiva, era utilizzata come quella di riferimento per tutte le altre conformazioni semiotiche o mediali, in un dominio testolatrino che trova nell'espressione di Richard Rorty del 1967, *Linguistic turn*,¹²²⁶ il suo punto apicale. Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, come reazione a una chiusura disciplinare a base semiotica,¹²²⁷ sia negli Stati Uniti che in Germania alcuni studiosi, in particolare William Mitchell e Gottfried Boehm, hanno iniziato a esporre una visione diversa e contrastante, seppure non frontale,

¹²²⁵ JÜRGEN TRABANT, *Cenni e voci. Saggi di semiotologia vichiana*, cit., pp. 70-71. Per posizioni simili si rimanda allo studio di CRISTIAN MUSCELLI, *Il segno di Giove. Essere, storia e linguaggio nella "Scienza nuova" di Vico*, «MLN», 120, 1, 2005, pp. 93-110.

¹²²⁶ *The Linguistic turn. Essays in Philosophical Method*, edited by Richard M. Rorty, Chicago, Chicago University Press, 1967

¹²²⁷ Le riflessioni di PAOLO FABBRI, GIANFRANCO MARRONE, *Semiotica in nuce*, vol. 1, *I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Roma, Meltemi, 2000 in ANGELA MENGONI, *Euristica del senso. Iconic turn e semiotica dell'immagine*, «Lebenswelt», 2, 2012, p. 182 sono utili per stemperare questa posizione così netta e limitante della semiotica: "Non sarebbe pertinente approfondire qui il 'paradosso' per cui la semiotica continua a essere sostanzialmente considerata una 'scienza dei segni' pur avendo compiuto, almeno in ambito strutturalista, una rimodulazione epistemologica decisiva che la definisce piuttosto come una «teoria della significazione»; tuttavia, questo fattore ha indubbiamente un peso nei processi di circolazione e ricezione delle elaborazioni teoriche degli ultimi trent'anni"

alla svolta linguistica. Contrapposta soltanto verbalmente al *Linguistic turn*, la svolta iconica o pittorica si propone di proseguire l'indagine sul linguaggio (intendendo questo termine nell'accezione più larga possibile) nel solco degli studi della svolta linguistica¹²²⁸ a partire, però, dal ruolo che le immagini vengono a giocare nella comunicazione.

Per comprendere a fondo il significato e la portata epistemologica delle espressioni di *Pictorial turn* e di *Iconic turn* è utile fare riferimento al carteggio del 2006 Boehm e Mitchell, in cui i due studiosi hanno messo in chiaro che la svolta iconica o pittorica non sia un atto performativo compiuto da loro due, quanto una concretizzazione linguistica di una conformazione culturale ormai evidente: la grande importanza che le immagini hanno ricominciato a ricoprire nella quotidianità e nel linguaggio scientifico con l'avvento dei nuovi *media*, prevalentemente visivi, almeno a partire dal XIX secolo. La sfida che la svolta pittorica e quella iconica lanciano è, con le parole di Michele Cometa, quella che “nel gioco intermediale si scommette non solo sulla creatività artistica, ma sui fondamenti stessi della cultura”.¹²²⁹ L'interesse per il versante visuale della cultura, e delle sue relazioni con il lato testuale dello stesso, è infatti al centro delle disamine dei due teorici. Una prima evidenza di questa commistione è il riferimento che sia Gottfried Boehm sia Tom Mitchell fanno al già citato *linguistic Turn* di Richard Rorty. Il riferimento intertestuale alla svolta linguistica, e alla semiotica a base testuale che ne deriva, rendono conto in prima battuta della spinta della cultura visuale contro il pregiudizio logocentrico.

Gottfried Boehm, studioso di storia dell'arte “educato alla filosofia”,¹²³⁰ è particolarmente esplicito a riguardo. Nella prefazione all'importante raccolta di saggi da lui curata *Was ist ein Bild?*¹²³¹ del 1994 Boehm inizia la sua ricerca rendendo evidente come parlare delle immagini (la vastità delle applicazioni del termine è messa in risalto da Boehm, che la esemplifica facendo riferimento all'immagine mentale, artistica, grafica, pittorica e così via) sia anche rendersi conto della natura iconica del linguaggio verbale stesso. Grazie a questa osservazione, che la cultura filosofica aveva già riscontrato almeno a partire dagli anni Sessanta e dalle ricerche di Blumenberg, “l'orientamento linguistico [che] sosteneva che tutte le questioni della filosofia fossero questioni di linguaggio” aveva visto vacillare “il fondamento del linguaggio” per le questioni sollevate da Carnap, Ryle, Russel e Wittgenstein.¹²³² La causa rintracciata da questi filosofi e da Boehm stesso è la natura “inevitabilmente metaforica”¹²³³ del linguaggio. Parlare del linguaggio e pretendere che il linguaggio

¹²²⁸ GOTTFRIED BOEHM, *Iconic turn. Una lettera*, « Lebenswelt », 2, 2012, pp. 121

¹²²⁹ MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini*, cit., p. 16

¹²³⁰ GOTTFRIED BOEHM, *Iconic turn. Una lettera*, cit., p. 121

¹²³¹ *Was ist ein Bild?*, hrsg. von Gottfried Boehm, München, Fink, 1995. La prefazione a cui si fa riferimento è disponibile nella traduzione italiana in GOTTFRIED BOEHM, *Il ritorno delle immagini*, in *Teoria dell'immagine*, cit. pp. 39-72

¹²³² Ivi, p. 42

¹²³³ Ivi, p. 43

non abbia una intrinseca componente irriducibilmente immaginale e corporea, rivela l'impossibile proseguimento della svolta linguistica senza un ulteriore rivolgimento, quello iconico appunto. Grazie, inoltre, agli studi della fenomenologica francese (specificatamente Merleau-Ponty e Jean-Luc Nancy), Boehm si chiede "come le immagini producano senso"¹²³⁴ a partire da un paradigma scientifico non logocentrico in cui l'unità del segno (linguistico) viene inevitabilmente a mancare. La comprensione della natura incomparabile dei *media*, ma anche, complementariamente, della loro inscindibilità, è una delle maggiori conseguenze teoriche dell'*Iconic turn*.

L'approccio di Mitchell, che in partenza è studioso di letteratura inglese (in particolare di Blake) apporta alla riflessione una dimensione pragmatica, politica e ideologica che ha fatto delle sue opere - i maggiori testi di riferimento di Mitchell comprendono il ventennio dalla metà degli anni Ottanta alla prima metà del primo decennio del Ventunesimo secolo, e sono configurabili come una trilogia: *Iconology. Image, Text, Ideology* (1986),¹²³⁵ *Picture theory. Essays on the Verbal and the visual representation* (1994),¹²³⁶ *What Do Pictures Want* (2005) -¹²³⁷ il punto di riferimento della moderna cultura visuale. La tripartizione delle opere capitali di Mitchell procede secondo una logica che va dalle immagini intese in senso teorico, alle immagini inserite in un contesto sociale e politico fino alla riflessione sui medium che permettono alle immagini di circolare in un 'ecosistema mediale'. Fin dall'inizio di *Iconology* la dimensione intermediale (e intertestuale, anche nella sua accezione interdiscorsiva) è al centro dell'interesse di Mitchell:

This is a book about what people says about images. [...] What is an image? What is the difference between images and words? [...] What are the systems of power and canons of value – that is the ideologies – that inform the answers to these questions and make them matters of polemical dispute rather than purely theoretical interest? [...] This is a study of the "logos" (the words, ideas, discourse, or "science") of "icons" (images, pictures, or likenesses). It is thus a "rhetoric" of images.¹²³⁸

La comprensione che parlare delle immagini sia inaugurare un campo di tensioni fra l'immagine stessa (il medium visuale) e il linguaggio che parla a riguardo (il medium verbale) è uno dei più evidenti legami tra il discorso intertestuale e quello intermediale. Mitchell, parallelamente a Boehm, rintraccia l'essenza visuale del pensiero filosofico proprio esasperando l'etimologia di "idea" da *eidein* senza attuare, come Platone, la tendenza ricorsiva del pensiero che oscilla tra parola e immagine. Nel solco delle ricerche di Wittgenstein, Mitchell problematizza la visione delle immagini come linguaggio, mostrando la complessità delle stesse ben lontane da essere, sotto quest'ottica, "transparent window on the world".¹²³⁹ La classificazione di immagini proposta da Mitchell nella

¹²³⁴ GOTTFRIED BOEHM, *Iconic turn. Una lettera*, cit., p. 4

¹²³⁵ WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, *Iconology. Image, Text, Ideology*, cit.

¹²³⁶ IDEM, *Picture Theory*, cit.

¹²³⁷ IDEM, *What Do Pictures Want?*, cit.

¹²³⁸ IDEM, *Iconology*, cit., p. 1

¹²³⁹ Ivi, p. 9

sezione del suo primo volume, *Iconology, The family of images*, in cui, a partire dal concetto di “likeness”, si divide il campo in immagini ‘grafiche’ (come quadri e statue), ‘ottiche’ (riflessi), ‘percettive’ (dati sensoriali), ‘mentali’ (sogni, ricordi, idee) e ‘verbali’ (metafore, descrizioni), più che proporsi come una tassonomia esaustiva, è finalizzata a mostrare la natura sovrapposta, embricata, di medium visuale e di medium verbale. “Real, proper images have more in common with their bastard children than they might like to admit”¹²⁴⁰. Questa interpretazione del medium visivo come tutt’altro che puro, porta Mitchell ad utilizzare una efficace metafora che riassume, e fa avanzare, la comprensione della dinamica intertestuale e intermediale che è stata fino a qui proposta: “The dialectic of word and image seems to be a constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself. The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistic signs, each claiming for itself certain proprietary rights on a “nature” to which only it has access”.¹²⁴¹

Nello scambio con Boehm questi elementi vengono messi in risalto, e la collocazione storica del particolare momento dell’epistemologia contemporanea permette a Mitchell di guardare al fenomeno del *Pictorial turn* come a un evento che non appartiene soltanto all’ambito delle scienze che si occupano di linguaggio o di arti, quanto a un contesto culturale ben più vasto. È vero che la proposta di inaugurazione di una “svolta” muove da un “cambio di prospettiva di quelle discipline che si occupano del visuale che ci ha permesso di riconsiderare la testolatria delle ermeneutiche e delle semiotiche contemporanee provenienti dal *linguistic turn*”,¹²⁴² ma le definizioni che egli dà del fenomeno sono chiaramente improntate a una visione culturalista della questione:

Whatever the pictorial turn is, then it should be clear that is not a return to naïve mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial “presence”: it is rather a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies and figurality.¹²⁴³

L’interconnessione di una così vasta sequenza di elementi legati al visuale comporta, a differenza dell’approccio di Trabant da cui questa apparente digressione è partita, un allargamento di prospettive latamente culturali, oltre che filosofiche e iconiche in senso stretto. Questo allargamento di campo permette di riconoscere non tanto la figura di Vico come quella, titanica e romantica, di un iniziatore di una nuova corrente del pensiero, quanto quella di un catalizzatore di tendenze in atto da più tempo e presenti, sicuramente, anche nella letteratura delle imprese e degli emblemi. In questi, in particolare, il clivaggio tra verbale e visuale permette di approssimare un’analisi dettagliata della questione,

¹²⁴⁰ Ivi, p. 14

¹²⁴¹ Ivi, p. 43

¹²⁴² MICHELE COMETA, *Prefazione all’edizione italiana*, in WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, traduzione italiana a cura di Michele Cometa, Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017, p. 22

¹²⁴³ Ivi, p. 16

intersecandosi ad altri elementi culturali e materiali più definiti (come gli apparati, i dispositivi e le istituzioni). La definizione di svolta iconica che Mitchell dà, inoltre, si presta anche a una sua collocazione diversa a livello temporale. È vero che il *Pictorial turn* è qualcosa che è stato teorizzato o notato negli ultimi decenni dell'era contemporanea, ma questo non fa di esso un unicum nella storia moderna. Come nota Trabant, e come afferma Mitchell, le svolte a carattere pittorico e figurale possono esser più di una nel corso della storia. A questo riguardo, un intervento dello studioso americano del 2007 ha messo in chiaro questo aspetto, definendo il *Pictorial turn* come “un *tropo*, una figura del discorso che si ripete più volte fin dall'antichità”.¹²⁴⁴ Per questo motivo è possibile pensare a vari *turn-s* nella storia dell'umanità, in quanto questo *tropo* – il richiamo alla funzione pragmatica e cognitiva della metafora in Vico e delle imprese è quasi naturalmente evocato – è “una figura narrativa, ricorrente che ai nostri giorni assume una forma molto specifica, ma che può essere riscontrata in forma schematica in una varietà innumerevole di circostanze”.¹²⁴⁵ Sotto questa visione, la svolta iconica è allo stesso tempo la presa di “coscienza dello sguardo”¹²⁴⁶ che si accorge di un mutamento in corso, che vede i suoi strumenti visuali modificati e alterati. La svolta iconica è, inoltre, la narrazione di questa presa di coscienza. L'analisi che Mitchell fa di questo discorso è di tipo retorico: la svolta linguistica è infatti una figura, un *tropo*, e come tale implica un qualche coinvolgimento emotivo del lettore o dello spettatore. Nel caratterizzare l'odierno *Pictorial turn* in un articolo del 1992, Mitchell aveva insistito sulla presenza di una carica ansiogena nei discorsi intorno alle immagini nella moderna filosofia:

La determinazione di Rorty a “rimuovere completamente dal nostro linguaggio le metafore visive, in particolare quella del rispecchiamento”, fa eco all'iconofobia di Wittgenstein e all'ansia generale della filosofia linguistica riguardo alla rappresentazione visuale. Quest'ansia, questo bisogno cioè di difendere il *nostro parlare* dal *visivo*, mi sembra un segno evidente dell'incipiente *pictorial turn*.¹²⁴⁷

Notando come “i *pictorial turn* s[iano] spesso connessi all'ansia di un nuovo predominio dell'immagine, in quanto minaccia rivolta contro qualsiasi cosa, dalla parola di Dio all'alfabetizzazione verbale”,¹²⁴⁸ l'aspetto emotivo e repressivo delle narrazioni nei confronti delle immagini gioca un ruolo fondamentale nella produzione epistemica e nella sua determinazione. Chiaramente, Mitchell parla di una svolta iconica a partire da una proposizione retorica, di narrazione, di figura del discorso, performando nella sua dizione l'attraversamento della soglia che separa il

¹²⁴⁴ WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, *The pictorial turn*, «Artforum», VII, 30, 1992, pp. 90 (si cita dalla traduzione Italiana in IDEM, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 55)

¹²⁴⁵ *Ibidem*

¹²⁴⁶ MICHELE COMETA, *Vicende di un'indisciplina*, in IDEM, *Cultura visuale*, cit., p. 7

¹²⁴⁷ WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, IDEM, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 81

¹²⁴⁸ IDEM, *I quattro concetti fondamentali della scienza delle immagini*, in IDEM, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 69

verbale dal visuale e che, in *Picture theory*, egli aveva indicato con la notazione “image/text”.¹²⁴⁹ La coscienza dello sguardo di fronte a questi fenomeni è, pertanto, la coscienza di una svolta iconica o pittorica. L'utilità di un concetto come questo risiede nella sua possibilità di fornire il quadro sintomatico di una diagnosi culturale basata sui “momenti in cui un nuovo *medium*, un'invenzione tecnica, oppure una pratica culturale si manifesti attraverso fenomeni di panico o di euforia (di solito entrambi) rispetto al visuale”.¹²⁵⁰ Non che questo concetto permetta di separare un'epoca in cui il visuale non veniva considerato e un'altra in cui esso è messo al centro delle ricerche: a livello storico, culturale e logico questo sarebbe un errore. Il concetto diagnostico di *Pictorial turn* serve peraltro alla comprensione allo stesso tempo storica ed epistemologica dell'impatto di alcune pratiche culturali all'interno di un determinato sistema, nonché alla focalizzazione sulla natura mista e mai immediata delle produzioni culturali.¹²⁵¹

Tornando quindi a Vico e alle imprese, è evidente come queste riflessioni contemporanee siano fervide di strumenti utili alla comprensione contestuale dell'uno e delle altre. Il legame tra il filosofo e la produzione emblematica del Cinquecento e del Seicento si presenta infatti come la prova di un'esistenza di lungo corso di pratiche culturali che fanno dell'immagine il loro centro nevralgico, intorno al quale varie pratiche testuali e verbali vengono ad addossarsi, a prendere o meno il sopravvento sull'immagine o a trovare situazioni di compromesso. Vico sembra, in questa particolare dinamica, portare all'estremo (dal versante dell'immagine) la tensione agonale che dal Rinascimento agitava il genere impresistico. Le sue imprese sono infatti soltanto iconiche, mentre nel primissimo momento (con Giovio in particolare), la parte fondamentale delle imprese, l'“anima”, era considerata come la parte verbale e testuale delle stesse. La fluttuazione di questi termini, e la finale considerazione della componente testuale come accessoria ma, in fondo, necessaria all'eleganza dell'impresa, è indice di una mutazione non solo interna al genere dell'impresa, ma propria di tutta la cultura tra il secolo sedicesimo e diciottesimo. La stessa indecisione tassiana tra la natura pittorica o poetica (perché testuale) delle imprese è uno dei nodi su cui l'impresistica mostra il suo stato di fervore teorico, prestandosi ad essere analizzata come un punto di riflessione non soltanto letterario, ma epistemologico. Le imprese (e gli emblemi che, come visto nella prima parte subiscono lo stesso percorso di oscillazione nomenclatoria in sede teorica) si offrono a Vico come un terreno di interpretazioni generali della cultura e dell'antropologia, e la loro portata va quindi ben oltre le citazioni dirette nel contesto dell'analisi del secondo linguaggio degli eroi. La carica epistemica delle

¹²⁴⁹ Il significato di questa notazione si inserisce in una densa nota in IDEM, *Picture Theory*, cit., p. 89: “I will employ the typographic convention of the slash to designate “image/text” as a problematic gap, cleavage, or rupture in representation. The term “imagetext” designates composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text. “Image-text”, with an hyphen, designates *relations* of the visual and verbal.”

¹²⁵⁰ IDEM, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 55

¹²⁵¹ A riguardo si rimanda a IDEM, *There are no Visual Media*, in «Journal of Visual Culture», II, 4, 2005, pp. 257-266

imprese è infatti il frutto dell'intersezione dei vari aspetti della cultura visuale, come quello del corpo, del discorso retorico, dei dispositivi e degli apparati istituzionali che sono lo sfondo della loro produzione. La selezione vichiana di questi iconotesti rispecchia la comprensione del filosofo dell'importanza simbolica (intendendo qui il simbolo come *cluster*, come nodo di varie dimensioni culturali) delle imprese.

Utilizzando una logica binaria (che qui, per mancanza di un *corpus* di dati necessari alla proposizione di una qualsivoglia tesi non può essere che utilizzata a mo' di ipotesi di lavoro) che contrapponga a una svolta pittorica una svolta linguistica, è possibile ipotizzare una rottura epistemica nei confronti delle immagini a partire dalla "paura" cartesiana verso la materialità della lingua e delle immagini linguistiche e retoriche. Il rifiuto della dimensione corporale, con la conseguente o causale distanza dal tema delle immagini,¹²⁵² può essere intravisto come la reazione ansiosa di una filosofia e di una cultura in cambiamento. Anche se parlare di *Linguistic turn* nella filosofia cartesiana sembra non dimostrabile in questa sede, è possibile concepire l'opposizione vichiana alla filosofia di Cartesio come a una reazione alla pressione logocentrica del pensiero astratto. Fra Vico e Cartesio, questa potrebbe essere l'enunciazione di una possibile tesi, viene a prendere forma una svolta nei confronti del pensiero che trova, nella relazione tra linguaggio verbale e immagine la sua manifestazione principale. Il *Pictorial turn* che la filosofia vichiana porta allo scoperto è preparato da una lunga storia di oscillazioni dal campo del visuale a quello del verbale, cui le imprese contribuiscono in maniera fondamentale. A livello storico, infatti, esse si inseriscono in un momento di controllo dell'immagine dal punto di vista dei dispositivi (la prospettiva albertiana) e religioso (l'opera del Paleotti è l'esempio più calzante a riguardo) ma anche nel momento di massima maturità e vitalità della moda dei geroglifici. Che questa maturità mostri in realtà il lato più disciplinato della tradizione geroglifica lo si è mostrato in precedenza, ma le linee di continuità delle imprese con le motivazioni originarie dei geroglifici sembrano essere stabili e permanenti. La "potenza delle immagini" sopravvive nelle riflessioni dei trattatisti delle imprese, arrivando fino alla lettura vichiana come un residuo di un momento di pensiero iconico precedente la svolta "linguistica" cartesiana. Quella che mette in luce la *Scienza Nuova* è pertanto la risistemizzazione di un campo del visuale che da decenni era attraversato da oscillazioni notevoli.

Nella definizione di *Pictorial turn* è infatti insista la problematica della commistione e dello scontro tra diverse modalità di sguardo, di comprensione del fatto visivo che, con il concetto utilizzato da

¹²⁵² Non a caso Belting, parlando del rifiuto di Cartesio per la pratica delle statue di cera, è molto esplicito: "Dall'analogia tra la cera d'api e il corpo naturale, che creava nelle figure di cera l'illusione della vita, Cartesio ricava un argomento da contrapporre ad ogni sicura conoscenza corporea. La cera, mutevole e indefinita, assomiglia in questo al corpo che essa vuole imitare attraverso le immagini. Persino l'espansione che stabilisce la corporeità è incerta nella forma. La corporeità è accessibile alla percezione, eppure, poiché è di tipo altrettanto corporeo quest'ultima rimane del tutto vaga" (HANS BELTING, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 129)

Martin Jay alla fine degli anni Ottanta,¹²⁵³ prende il nome di “regime scopico”. Il regime scopico è la conformazione visuale e di apparati che, in un periodo di svolta iconica, “entra in fibrillazione”,¹²⁵⁴ subisce una modificazione o un cambiamento drastico. La definizione di regime scopico da parte di Jay è incentrata sia sulla natura mediata dell’atto scopico (ogni visione è costruita sulla base di un medium che la renda possibile) sia sulla natura rigorosa e sorvegliata della stessa: “‘scopic regime’ indicates a non-natural visual order operating on a pre-reflective level to determine the dominant protocols of seeing and being on view in a specific culture at a specific time”.¹²⁵⁵ La visione è organizzata, pertanto, da una serie sistematica di atti mediali che creano una distinzione tra sguardo e referente diretto, rendendo pertanto fondamentale la dimensione mediale. Nell’epoca moderna Jay riconosce un regime scopico dominante e due forme contrastanti la prima. La dominante è il regime scopico del prospettivismo cartesiano, quelle che invece tentano una modificazione della datità del visuale di matrice albertiana sono la ragione barocca e il descrittivismo. Il prospettivismo cartesiano deriva dalla congiunzione della nozione rinascimentale della prospettiva e dal soggettivismo della filosofia di Descartes: in questo regime, il punto centrale è un soggetto monoculare che guarda dalla famosa “finestra” del quadro, venendo a creare una situazione di dominanza panottica incentrata sulla dimensione alto/basso di indubbio valore politico.¹²⁵⁶ A questo punto di vista corrisponde la resa immaginale e a-patica dello spazio ridotto al rispetto della linea prospettiva: “The abstract coldness of the perspectival gaze meant the withdrawal of the painter’s emotional entanglement with the objects depicted in geometricalized space”.¹²⁵⁷ Oltre ad accentrare su una singola persona le linee di direzione dello sguardo, questo regime scopico non può, quasi tautologicamente, che rivelarsi nella sua totale relatività.

Gli altri due regimi scopici reagiscono alla dominanza cartesiana e prospettica. La ragione barocca, ad esempio, si basa sul rigetto della dimensione monoculare per lasciare il campo a una multipolarità di angoli di visione. L’indecifrabilità che si oppone alla chiarezza della visione d’altopiano del regime cartesiano è la marca centrale della ragione barocca, e in questa riabilitazione del dato non organizzato è implicita anche la riabilitazione dell’intero organismo (esautorato, nel regime dominante, dalla potenza dell’occhio, unico agente dell’atto del guardare) alla produzione della visione: “The body

¹²⁵³ Le origini del termine sono fatte risalire al volume di CHRISTIAN METZ, *The imaginary signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana, Indiana University Press, 1982

¹²⁵⁴ MICHELE COMETA, *Cultura Visuale*, cit., p. 28

¹²⁵⁵ MARTIN JAY, *Scopic Regime*, in *The international Encyclopedia of Communication*, edited by Wolfgang Donsbach, Malden, Blackwell, 2008, p. 4515

¹²⁵⁶ “The gaze of the painter arrests the flux of phenomena, contemplates the visual field from a vantage-point outside the mobility of duration, in an eternal moment of disclosed presence” (NORMAN BRYSON, *Vision and Painting: the Logic of the Gaze*, New Heaven, Yale University Press, 1983, p. 94)

¹²⁵⁷ MARTIN JAY, *Scopic Regimes of Modernity*, in *Vision and visuality*, edited by Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1988 p.

returns to dethrone the disinterested gaze of the disincarnated Cartesian spectator. But unlike the return of the body celebrated in such twentieth-century philosophies of vision as Merleau-Ponty's, [...] here it generates only allegories of obscurity and opacity".¹²⁵⁸ L'ultimo regime scopico è quello della descrizione, che trova nello studio di Svetlana Alpers sulla pittura fiamminga di inizio Seicento una prima, fondamentale, proposizione.¹²⁵⁹ Basandosi sulla distinzione tra narrazione e descrizione di Gyorgy Lukács,¹²⁶⁰ la studiosa intende la pittura fiamminga come distaccata dalla sequenzialità di reazioni di causa effetto propria della narrazione e propone, per essa, una visione puramente descrittiva, in cui la natura e i suoi elementi ritrovano una dimensione libera, "with no constrictions",¹²⁶¹ quasi a precedere la rivoluzione fotografica del diciannovesimo secolo.

Questi tre regimi scopici sembrano effettivamente entrare in relazione nella storia della produzione emblematica e nella ricezione vichiana, e le spinte tensionali tra un'iconicità operativa e una testualità prospettica potrebbero essere effettivamente utilizzate come chiavi di lettura dei fenomeni interni all'evoluzione del genere dell'impresa. Se pertanto il *Pictorial turn* può essere caratterizzato dalla nuova disposizione delle modalità dello sguardo all'interno del quadro epistemologico, è possibile concludere che l'utilizzo vichiano delle categorie impresistiche, private dell'apparato culturale e storico proprio delle stesse, vada nella direzione di una riproposizione di alcuni elementi germinali di un'epoca precedente la svolta cartesiana in funzione sovversiva. Non sembra importante, in questa sede, mostrare come alcune delle caratteristiche del regime scopico della ragione barocca entrino effettivamente a far parte del tessuto della *Scienza Nuova* e della riflessione sulle imprese. La vicinanza tra queste due diverse emersioni di una particolare visione dell'immagine risulta tuttavia significativa. Queste riflessioni della moderna cultura visuale, in definitiva, permetterebbero, se intelaiate su una struttura di dati più solida e meno settoriale, includendo ovvero altri manufatti culturali di cui in questa sede non è stato possibile fornire sufficienti esempi, di comprendere in maniera maggiore le dinamiche profonde che intercorrono tra la fine del Cinquecento e la metà del Settecento. In questo modo, come già accennato in uno studio sulle immagini simboliche del Gombrich, distinzioni come simbolo e allegoria verrebbero riportate all'interno di una dimensione antropologica e culturale della visione in cui, più che la definizione terminologica, ad essere fondamentale sarebbe la comprensione operativa della loro presenza in un determinato contesto. Cosa può fare l'immagine simbolica? Quale ruolo ha in relazione al corpo che la mostra? In che relazione è con la comunicazione? Che tipo di rapporto epistemico ha con la cultura che l'ha portata alla luce? Queste domande sono il sintomo della vastità della potenzialità

¹²⁵⁸ Ivi p. 18

¹²⁵⁹ SVETLANA ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984

¹²⁶⁰ GYORGY LUKÁCS, *Narrare o descrivere?* [1936], in IDEM, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino, pp. 269-324

¹²⁶¹ MARTIN JAY, *Scopic Regimes of Modernity*, cit., p. 15

di applicazione di un filtro “vichiano” e antropologico al settore delle immagini simboliche, le quali così vengono ad avere un ruolo centrale e pivotale.

Capitolo IV

“Alle cose insensate dare senso e passione”: la metafisica poetica della metafora

In questa sezione, che prende il titolo da una delle più importanti *Degnità* della *Scienza Nova*, si analizzerà il tema della concezione della poesia nella filosofia di Vico e, al contempo, nella riflessione dei teorici dell'impresa. Situata al crocevia di retorica e dialettica, la poesia ha un ruolo fondamentale sia nella *Scienza Nuova* che in molti trattati di emblematica. Nell'evoluzione sia del pensiero vichiano che della teoria delle imprese, essa subisce dei mutamenti significativi a livello di concezione sia epistemologica (come poetica) che ontologica (come atto e come pratica, non come risultato di una produzione). In particolare, essa si trova molto spesso legata, in entrambi i contesti, alla questione della metafora, non solo riconosciuta come una figura retorica fondamentale ma spesso concepita come la dinamica principale della produzione linguistica e semiotica. Specialmente nella teoria vichiana del linguaggio, essa ha anche un fondamentale ruolo cognitivo che la avvicina, come si dimostrerà nella terza e ultima partizione, ad alcune teorie moderne della linguistica cognitiva e della semiotica.

Il primo paragrafo è quindi dedicato all'influsso della retorica nella filosofia vichiana, ovvero alla concezione che il linguaggio e l'aspetto patetico dell'uomo (complemento del corpo, come dimostrato nel capitolo precedente) siano elementi tutt'altro che trascurabili nella ricerca della verità. Tramite le analisi del manuale di retorica, le *Institutiones oratoriae*, e di altri luoghi strategici dell'opera vichiana, la retorica viene riconosciuta come una fondamentale dimensione gnoseologica e cognitiva, organizzata intorno alla triade delle facoltà mentali fondamentali di memoria, fantasia e ingegno. La caratterizzazione poetica di queste tre, oltre a richiamare la temperie barocca che entra pienamente in dialogo con la teoria vichiana, è anche il principale volano per la concezione della poesia vichiana, che ruota intorno alla presenza della metafora come tropo fondamentale.

Il secondo paragrafo è dedicato invece allo studio e all'analisi del tema della relazione tra poesia e impresa, partendo dalle dichiarazioni più esplicite di Ammirato fino alle più implicite, ma sistematiche, enunciazioni relative alla dimensione logica, entimematica e retorica dell'impresa. Lo studio della strutturazione progressiva di una teoria dell'impresa come metafora (enunciata da

Tesauro ma, prima ancora e con meno decisione, da Bargagli) mira infatti a problematizzare lo statuto sia dell'impresa che della poesia, mostrando un'oscillazione concettuale difficile da mappare con esattezza.

Il terzo e ultimo paragrafo assume il ruolo di conclusione del capitolo, proponendo un'analisi delle somiglianze (dirette e implicite) tra la teoria delle imprese e la filosofia vichiana e una interpretazione delle differenze tra le due visioni. Proprio a partire da queste discrasie, alcune teorie di matrice filosofica, cognitiva e semiotica, oltre che modale e intermediale, forniranno gli strumenti per la proposizione di alcune ipotesi di interpretazione delle imprese moderne. La possibilità di utilizzare questi strumenti è fornita dalla matrice vichiana di queste teorie e, soprattutto, dalla possibilità di concepire le imprese della prima modernità tramite la rilettura e ri-funzionalizzazione operata da Vico. L'ipotesi di una metafora cognitiva alla base della produzione impresistica e, ancora più chiaramente, quella di una concezione "transmediale" della poesia nel periodo della prima modernità sono alcune delle piste di ricerca che questo capitolo intende proporre.

1. D'intorno a' Tropi, Mostri, e Trasformazioni Poetiche.

In questo paragrafo verranno analizzati alcuni dei punti centrali della filosofia linguistica vichiana, in particolare quelli relativi alla concezione retorica del pensatore napoletano. L'importanza della questione retorica è cruciale, sia per quest'ultimo che per la teoria delle imprese. Per quanto riguarda, in un primo momento, Vico, questo paragrafo prenderà in esame la rilevanza della retorica nel suo sistema filosofico, partendo da un'analisi dettagliata e comparativa del manuale preparato per gli studenti nella lunga carriera di insegnante presso l'università di Napoli. Le *Institutiones oratoriae*, che stanno sempre più attirando l'attenzione della critica, verranno lette e interpretate in relazione ad altre opere vichiane, come la prolusione inaugurale del 1708 e il *De antiquissima Italorum sapientia*. Approfondendo la tematica dell'anticartesanesimo dell'opposizione, interna alla retorica, tra topica e critica, l'originalità del pensiero di Vico verrà rintracciata non tanto nella rimodulazione della retorica in logica e poetica, quanto nella concezione unitaria delle due parti tenute separate da Cartesio e, ancor prima, da Ramo. Questa concezione "integrale" della retorica vichiana verrà avvicinata ad alcune posizioni dei trattatisti della retorica barocca, in particolare quelli che hanno dedicato alle "acutezze" la loro attenzione. Verrà riconosciuto nell'entimema un catalizzatore fondamentale della rilettura aristotelica operata da Vico, mettendo in evidenza il legame con un'interpretazione barocca e tesauriana del tema.

Continuando con la comparazione tra Vico e il Barocco sotto la prospettiva della retorica, il secondo sottoparagrafo intende presentare le tre funzioni principali che il filosofo riconosce come operativi sia nella retorica che nella prima fase dell'umanità, ossia la Memoria, la Fantasia e l'Ingegno. Oltre a rafforzare il legame con la tradizione secentesca, questa triade mette in luce una concezione di poesia come, da una parte, fortemente radicata a un'esperienza corporale e patetica (e pertanto retorica) e come, dall'altra, concepita come un'attività della mente fondamentale allo sviluppo dell'uomo. La nozione di *poiesis* è, infatti, al cuore dell'interazione tra le tre facoltà della mente, e si definisce come la prima attività propriamente umana della storia.

Questa concezione radicalmente nuova della poesia viene approfondita nell'ultima partizione, in cui si analizza in dettaglio il tema della metafora nell'opera vichiana, particolarmente nella *Scienza Nuova* e nelle *Institutiones oratoriae*. La natura necessaria e non ornamentale della stessa, permette di posizionare la metafora all'origine non solo del linguaggio, ma anche della cultura e della mente degli uomini. Per questo motivo la metafora è da Vico riconosciuta come la base tropologica del linguaggio primordiale, il quale si rivela per questo motivo intrinsecamente poetico. Le riflessioni di questo paragrafo costituiscono una necessaria e complementare successione alla tematica delle

immagini e del corpo del capitolo precedente, che anche in questo luogo viene ad avere una sua rilevanza e una sua crucialità sia per Vico che per la trattatistica emblematica.

a. “Et coepit linguae a corde dissidium”. La retorica integrale di Vico

Sia le imprese moderne che quelle dei bestioni vichiani trovano nella loro essenza retorica il perno della loro specificità, il canale di ingresso per la loro comprensione. Come linguaggi retorici, essi sono concepiti non tanto per la contemplazione della verità, quanto per l'azione e la prassi. Da una parte, infatti, le imprese indicano una necessaria compenetrazione di *dictum* e *factum*, in quanto l'enunciazione programmatica dell'intenzione o del proposito è un atto performativo, un fare che coincide con un dire. Il linguaggio primordiale della prima (ma anche della seconda) età umana secondo Vico, invece, rivela una connessione con il versante attivo e operativo: esso stesso è un gesto, un'azione, un corpo in movimento. Più che risolversi, però, nella partizione retorica dell'*actio*, questi due tipi di espressione si prestano a un'analisi della dinamica che le rende pensabili e possibili, ossia a una ricalibrazione della retorica intesa non come un'arte del discorso quanto, semmai, come una vera e propria logica che regola il procedimento di pensiero della mente.¹²⁶²

L'interesse vichiano per la retorica è perenne, e inizia, secondo le pagine dell'autobiografia, nei primi anni del *cursus studiorum* del giovane Vico. L'interesse, accresciuto a Vatolla in concomitanza della lettura dei classici della poesia latina ed italiana, viene a concretizzarsi nella vittoria del concorso come professore di retorica presso l'università napoletana. Il Vico, che aspirava alla cattedra di diritto, non accenna nella sua *Vita* all'apporto diretto che la retorica aveva apportato al suo sistema, lamentandosi piuttosto per l'obbligo di preparare, ogni anno, una prolusione inaugurale e per lo scarso salario che costrinse il filosofo a una perenne attività, parallela a quella universitaria, di precettore. Quasi quaranta anni di professione sono stati occupati, nella vita di Vico, dalla retorica, e questo fatto si avverte con evidenza nella lettura delle sue opere, da quelle *Orazioni inaugurali* annualmente pronunciate fino alle ultime dichiarazioni della *Scienza Nuova*. Il dibattito, esaminato nel capitolo precedente, che vedeva opporsi critica e topica, è di matrice retorica, giocandosi praticamente nella sua integralità sul campo dell'*inventio* dei luoghi topici. Appartiene al lessico retorico, inoltre, il principio di probazione e di argomentazione etimologica utilizzato nel *De antiquissima Italarum sapientia*, oltre che una grande porzione della *Logica poetica* della *Scienza Nuova seconda e terza*. Infine, il manuale di retorica delle *Institutiones oratoriae* che il Vico ha lasciato per i suoi studenti, sia nella versione del 1711 che in quella del 1741,¹²⁶³ viene ad occupare nella prospettiva qui assunta

¹²⁶² MARIO FUBINI, *Stile e umanità di Giambattista Vico*, cit., p. 201: “La retorica offrì, insieme allo studio delle poetiche rinascimentali, «la comprensione del processo della mente umana» al filosofo napoletano”

¹²⁶³ Sulle questioni filologiche e sulla rivalutazione dell'esemplare del 1741, svalutato nelle varie edizioni che il Nicolini

un ruolo tutt'altro che secondario, ben lontano da quella "fatica meramente scolastica" e dalla "nessuna importanza scientifica che, implicitamente, se non esplicitamente, il Vico medesimo attribuiva a quel suo manuale" di nicoliniana memoria.¹²⁶⁴

La centralità della retorica nel pensiero vichiano coincide con la tendenza alla ricerca di un pensiero onnicomprensivo con un forte coefficiente di eticità e di impegno politico. Questo dato, che lega l'aspetto tecnico del discorso oratorio ad una più generale ricerca di giustizia (sia di pensiero che di azione) è uno dei nodi principali della filosofia vichiana. Senza la comprensione di questo punto di partenza, tutti gli elementi di matrice giuridica presenti nelle opere del filosofo (dalle leggi delle XII tavole fino alle riflessioni sul *Corpus Iuris Civilis* di Giustiniano) vengono a perdere unione e legame con l'ispirazione fondamentale. Secondo Verene, questa ispirazione è precisamente la sovrapposizione di giurisprudenza, linguaggio e retorica oppure, con Mooney, quella di poesia, eloquenza e civiltà.¹²⁶⁵ Lo stesso Vico, nell'opera retorica ad uso scolastico,¹²⁶⁶ afferma che essa è finalizzata a "piegare gli animi con la parola. Perciò egli [l'oratore] deve piacere, ammaestrare, commuovere",¹²⁶⁷ proseguendo poi con una manifesta inclinazione civile: "L'eloquenza è stata fatta per la massa e per il volgo, che apprezzano la verità solo se ornata di qualche lusinga e si conducono bene solo se trascinati da una certa sfrenatezza delle passioni".¹²⁶⁸

Il sommovimento delle passioni a scopo probatorio, giudiziale o epidittico¹²⁶⁹ implica un necessario coinvolgimento del corpo civile, e muovendo appunto dagli appetiti primordiali dello stesso, l'oratore ha il compito di procedere con attenzione e con responsabilità. La retorica vichiana è di forte impianto forense ed umanista,¹²⁷⁰ e prende il suo fondamento dall'ideale congiunzione tra giustizia ed etica.

aveva fornito a partire da un'edizione del 1738, si vedano le analisi dell'edizione critica approntata da Crifò (GIULIANO CRIFÒ, *L'ultimo retore, il primo scienziato?*, in GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, cit., pp. IV-LIII)

¹²⁶⁴ GIAMBATTISTA VICO, *Versi d'occasione e scritti di scuola*, in GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1941, vol. 3, pp. 221-222

¹²⁶⁵ MICHAEL MOONEY *Vico e la tradizione della retorica*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 54-55 "La poesia, come l'eloquenza, ha un intrinseco fine civile: essa si rivolge alle creature nel loro isolamento, rovesciando la consuetudine dell'azione indipendente e forgiandole in genti. Di fatto, la poesia è eloquenza: è il linguaggio che costituisce l'umanità"

¹²⁶⁶ È stato giustamente notato come alcuni atteggiamenti tradizionalisti delle *Institutiones oratoriae* – come il valore accessorio dei tropi e la loro valenza ornativa – siano presenti per motivi legati alla sede di produzione del testo ma anche, con Crifò, come il testo del manuale dialoghi apertamente con le opere maggiori, in maniera tale da dislocare nella sede propriamente critica il maggior corpo delle novità in merito ad alcuni aspetti (GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, testo critico, versione e commento di Giuliano Crifò, cit., pp. XXIV)

¹²⁶⁷ Ivi, p. 15. Segue il testo latino: "imprimis finis oratoris, ut diximus. Est flectere animos dictione. Quare oratoris muneris partes sunt *delectare, docere, commovere*"

¹²⁶⁸ *Ibidem*. Segue il testo latino: "Eloquentia, multitudini et vulgo facta est, quibus verum est ingratum, nisi illecebris quibusquam iucundum quoque fiat, nec recte quidem faciunt, nisi quadam libidinis impotentia abrepti, idcirco moribus delineanda, affectibus inflammanda est oratio"

¹²⁶⁹ *Ibidem*. Il paragrafo 3 è dedicato alle *Parti dell'ufficio oratorio*

¹²⁷⁰ È stato osservato come la filosofica vichiana racchiuda e risani la contrapposizione del *sermo* platonico e della *contentio* ciceroniana in un unico corpo oratorio. Per questo aspetto si veda BENEDETTO FONTANA, *Philosophy and Rhetoric in Vico's thought*, «Italian Culture», XXXV, 2, 2017, p. 94: "These dichotomies parallel both Plato's distinction between philosophy/dialectic and rhetoric/politics, and Cicero's distinction between *sermo* (the inquiry into philosophic truth by means of conversation) and *contentio* (the struggle for power and decision within a given society acting in time and space). To Plato, philosophy, the quest for moral and philosophical truth, leads to the primacy of reason and of the

Con le parole con cui Battistini commenta in maniera positiva l'interpretazione di Mooney del pensiero vichiano, "anziché limitarsi alla funzione di abbellire i concetti, l'arte della persuasione viene a creare in Vico una sinergia indissolubile di *res* e di *verba*, di sapienza ed eloquenza, con il linguaggio che non è più un neutro veicolo di trasmissione del sapere, ma esso stesso produttore di pensiero".¹²⁷¹ Il linguaggio, si aggiunga, diventa così produttore anche di azione. Lo stesso oratore deve avere una formazione coerente con lo scopo che egli viene ad incarnare, ovvero la creazione di una comunità che rispetti la legge e ne comprenda la necessità. Nel capitolo sulla *Formazione civile del futuro oratore* delle *Institutiones oratoriae*, il filosofo insiste infatti sulla necessità dell'acquisizione del senso comune "che è la norma di ogni prudenza od eloquenza".¹²⁷² Inoltre, l'oratore deve vivere – rettamente – non solo in una qualsiasi città, ma precisamente nella capitale del proprio regno, per essere al centro dei gangli sociali e per vedere con pienezza la varietà della casistica della civiltà cui appartiene. Tutti questi elementi condensano gli elementi etici e sociali della retorica vichiana che, se da un lato si rifà alla tradizione del Cinquecento e del Seicento, dall'altra guarda con preoccupazione alla contemporaneità. Sempre con Battistini:

L'arte della persuasione era ancora parte dell'etica, tenuta a prendere decisioni, ad accettare responsabilità, a fornire risposte tutt'altro che astratte e ipotetiche. A smentire il puro edonismo di cui spesso si incolpano le retoriche secentesche, il loro virtuosismo si sforzava anche di non perdere mai di vista la connessione tra arguzia e civil conversazione, tra linguaggio saporito e vita di società, secondo una riproposta più mondana del connubio ciceroniano di sapienza ed eloquenza. Quanto più Vico riscontrava i mali prodotti dall'etica della solitudine professata dai cartesiani, tanto più egli rivendicava il primato della retorica e della giurisprudenza sulla logica.¹²⁷³

Il portato anticartesiano di queste caratteristiche del retore è evidente in tutto il manuale delle *Institutiones oratoriae*. Esse incarnano, a livello genetico, la distanza concettuale e procedurale tra un pensiero, come quello di Descartes, che trova la sua ragion d'essere in un regno ideale e quello, invece, commisto di astrattezza e pragmatica, di filosofia e di filologia. Con una metafora spaziale, Robert Goetsch ha sintetizzato i rapporti tra la retorica vichiana e la scienza cartesiana: "In the modern way of thinking, as exemplified in Cartesianism, we only ascend – and we never look back. [...] Vico's anabasis is different: it is a return to the beginning, which is always firmly rooted in a time

expert who alone is capable of wielding it. Specialization, expertise, and rational argumentation are paramount. Cicero, on the other hand, argues against specialization, and against expert knowledge. The orator, he writes in *De oratore*, should master all forms of knowledge: "[n]o one can hope to be an orator in the true sense of the word unless he has acquired a knowledge of all the sciences and all the great problems of life". In the same way, Vico laments the divorce between philology and philosophy, and argues for their synthesis"

¹²⁷¹ MICHAEL MOONEY, *Vico e la tradizione della retorica*, cit., p. 12

¹²⁷² GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, cit., p. 35. Sulla nozione di senso comune il filosofo si era soffermato a lungo, e sempre in relazione alla prudenza, nel *De nostri temporis studiorum ratione*. Sul senso comune è necessario rimandare all'undicesima dignità della *Scienza Nuova* (si cita dall'edizione del 1730): "Il *senso comune* è un *giudizio* senza alcuna *riflessione* comunemente *sentito da tutto un'ordine*, tutto un *popolo* o *nazione*, o da tutto il *Gener'Umano*" (S.N. II., § 138, p. 450)

¹²⁷³ MICHAEL MOONEY, *Vico e la tradizione della retorica*, cit., p. 20

and in a place, as a real birth must be”.¹²⁷⁴ Nel manuale scolastico, come poi anche nella *Scienza Nuova*, l’opposizione al cartesianesimo è ancora quella che non accetta la separazione tra critica e topica sollevata nel 1709. In questo caso, però, Vico si concentra non sulla distinzione procedurale del metodo cartesiano, ovvero sull’effettiva possibilità di conoscere qualcosa senza prima averne compreso la serie di relazioni e interrelazioni con altri elementi del discorso e della realtà, quanto sugli aspetti direttamente etici e civili. Il campo retorico è indissolubilmente legato alla politica, e la topica essendo una parte centrale dell’*inventio*, è direttamente implicata nel discorso. Questa connessione tra topica e prassi è delineata con chiarezza da Manuela Sanna:

L’*inventio* si colloca per Vico sul piano del presente, avendo contratto un debito con il processo rammemorativo: in fondo, *invenire* è anche far riemergere il dimenticato, scoprire quel che diventa nuovo perché dotato di passato. La Topica non è semplicemente per Vico un’ esplorazione del piano del presente, quanto piuttosto e meglio il piano sul quale il *presente* diventa *fatto* grazie all’ingegno. La storia del nesso vichiano *verum-factum* è determinata dalla riflessione sul metodo inventivo: è in quanto dotato d’ingegno che l’uomo *fa* il vero.¹²⁷⁵

Questa osservazione permette di riconoscere il legame che salda il linguaggio al pensiero e che, allo stesso tempo, rimarca la necessità della dimensione linguistica nella teoria dell’argomentazione retorica. Se la topica è l’organizzazione del discorso intorno a un procedimento deduttivo, lo stesso discorso deve seguire una configurazione emotiva tale da rendere comunicabile e comprensibile, oltre che convincente, questo pensiero. La dinamica della topica segue, infatti, il principio della moltiplicazione dei punti di vista, il confronto di opinioni differenti e di posizioni estremamente lontane tra di loro. Il confronto fra queste “trasmette umana intelligenza, addestra la fantasia ed il ricordo ed insegna a considerare una situazione reale da lati differentissimi”.¹²⁷⁶ La conclusione cui giunge il vico è che senza discorso e senza confronto non esista una possibilità argomentativa vera e propria. Inoltre, senza discorso non esiste conoscenza che possa definirsi tale, nessun *verum* che possa realizzarsi in alcun *factum*.

Pur senza citare il principio enunciato nel *De antiquissima Italorum sapientia* e senza contestualizzare in nessuna *ratio studiorum*, come nel *De nostri temporis*, la questione, le *Institutiones oratoriae* si soffermano implicitamente sulle differenze portate dall’approccio della topica e della critica in campo inventivo e argomentativo, così come in quello della separazione, ramista e poi cartesiana, della logica “ascendente” dalla retorica “discendente”. Il primo esempio a riguardo è nel paragrafo d’apertura delle *Institutiones*, che è dedicato all’etimologia e al significato del nome “retorica”. In esso la retorica

¹²⁷⁴ JAMES ROBERTI GOESTCH JR., *Vico’s axioms. The Geometry of the Human World*, New Heaven and London, Yale University Press, 1995, p. 3

¹²⁷⁵ MANUELA SANNA, *Ingegno e memoria in Giambattista Vico*, «Italian Culture», vol. XXXV, 2, 2017, p. 102. Considerazioni simili sono anche presenti nello studio di DAVIDE LUGLIO, *La science nouvelle ou l’extase de l’ordre*, p. 41: “La connaissance élaborée selon la méthode topico-critique produit, par la pertinence de ses constructions, la preuve tangible de sa vérité”

¹²⁷⁶ GIULIANO CRIFÒ, *L’ultimo retore, il primo scienziato?*, in GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, cit., p. LIX

è legata all'omonimo greco, in quanto un possibile equivalente latino (*facundia* o *eloquentia*) non avrebbe potuto trasmettere lo stesso significato espresso in Grecia. Il retore greco era, infatti, l'oratore in generale, senza che egli fosse un enunciatore di un discorso filosofico, "dato che la retorica si apprendeva con la stessa filosofia".¹²⁷⁷ Come di consueto, l'*aperçu* etimologico offre a Vico la possibilità di sviluppare in piena potenza il lato critico del suo argomento, rintracciando alla base della retorica una pregnanza di pensiero che al momento attuale era in via di dissoluzione. La focalizzazione sulle potenzialità dialettiche della retorica è infatti da Vico espressa, in negativo, subito dopo, nella descrizione della sofistica: "Ma quando avvenne la separazione dello studio della filosofia da quello dell'eloquenza, al quale era naturalmente congiunto, ed ebbe inizio il dissidio tra lingua e cuore, i maestri di questa arte, assolutamente sprovvisti di filosofia e vani parolai, si appropriarono del nome di sofisti [...]".¹²⁷⁸ Il dissidio "tra lingua e cuore" che Vico descrive in questo passaggio corrisponde, senza dubbio, alla separazione tra logica e retorica attuata dalla filosofia cartesiana, che concepiva ogni tipo di discorso e di medium linguistico come una trasparenza linguistica che non doveva in alcun modo intralciare il piano del discorso argomentativo regolato da criteri puramente dialettici. Il "cuore", nelle parole vichiane, si riferisce al *pathos* della folla e dell'auditorio, la parte propriamente affettiva dell'umanità che, come si è visto, si riferiva all'*anima* più che alla *mens*. Altri passaggi del manuale di retorica sono fondati sull'opposizione della topica alla critica. Il paragrafo dedicato alla formazione letteraria preparatoria (un tema più che caro al filosofo) è infatti imperniato sull'opposizione del metodo geometrico (sul quale, come si vedrà, è fondata la *Scienza Nuova*) a quello aritmetico:

Impari invece la geometria attraverso le figure geometriche per acquisire l'arte del disporre ed abituarsi nello stesso tempo, aiutato dalla fantasia stessa, nel che i fanciulli sono bravissimi, a dimostrare il vero. [...] Si insegni al futuro oratore l'aritmetica, più per non ignorarla che per saperla veramente. Quella dei numeri è una scienza che val poco; e ciò che poco vale è di danno all'eloquenza, del cui corpo occorre preoccuparsi affinché sia solido e muscoloso, ricco di umore per il colorito sano.¹²⁷⁹

La contrapposizione tra geometria e aritmetica rimanda al *De nostri temporis studiorum ratione*, nel quale all'aritmetica veniva fatto coincidere il cartesianesimo. Anche in questo testo, la filosofia di Descartes è evocata poche righe dopo, mostrandone il lato negativo per la retorica e per l'eloquenza: "oggi non giovano molto all'oratoria né il cartesianesimo né l'attuale aristotelismo: questo perché

¹²⁷⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, cit., p. 7

¹²⁷⁸ *Ibidem*. Il testo latino è il seguente: "Sed ubi sapientiae studia a studiis eloquentiae, quae natura coniuncta erant, distracta sunt, et coepit linguae a corde dissidium, huius artis professores, qui sapientiae inanes et meri verborum nugatores erant, sophistarum [...] nomen sibi adrogarunt"

¹²⁷⁹ *Ivi*, pp.39, 41. Segue il testo latino: "Geometriam autem per formas ediscat, ut una opera et artem disponendi acquirat et ipsius phantasia ope, qua pueri purimum valent, assuescat vera conficere. [...] Itaque futurum arithmetica vero doceatur magis ut ne ignoret quam ut sciat. Numerorum enim tenuissima scientia est: et tenuia eloquentiae noxia, cuius corpus curari oportet ut sit solidum et niteat toris, etsucci plenum sano colore fulgeat"

disadorno e ineducato, quello perché smagrito, secco e arido”.¹²⁸⁰ L’unione tra aspetto logico e retorico nella scienza oratoria è riproposto polemicamente da Vico nel capitolo introduttivo dell’arte topica, la quale viene definita come l’arte che “indica i luoghi comuni ai dialettici ed agli oratori”.¹²⁸¹ L’annullamento della separazione tra *loci rhetorici* e *loci dialectici*¹²⁸² è una spia importante per la comprensione del ruolo centrale che le *Institutiones oratoriae* giocano all’interno del pensiero vichiano, quasi come esse contenessero *in nuce* tutto il pensiero sulla storia dell’umanità. Una conferma di questa ipotesi di Mooney¹²⁸³ è fornita dal raffronto con alcuni passi della seconda *Scienza Nuova* (in particolare gli *Ultimi corollari Dintorno alla Logica degli Addottrinati*) che, parlando della precedenza della topica rispetto alla critica, insistono sulla concezione integrale e unitaria del sapere nella fase primordiale dell’umanità:

IV – E primieramente cominciò a dirozzare la *Topica*, che è un’*Arte di ben regolare la prima operazione della nostra mente*, insegnando i *luoghi*, che si devono *scorrer tutti*, per *conoscer tutto*, quanto vi è nella *cosa*, che si vuol *bene*, ovvero *tutta conoscere*

V – La *Provvedenza* ben consigliò alle cose umane col promuovere nelle menti umane *prima* la *Topica*, che la *Critica*, siccome *prima* è *conoscere*, *poi* è *giudicar delle cose*: perchè la *Topica* è la *facoltà di far le menti ingegnose*, siccome la *Critica* è di farle *esatte*: e in que’ primi tempi si avevano a ritruovare tutte le cose necessarie alla vita umana, e ‘*l ritruovare* è proprietà dell’*Ingegno*. E in effetto chiunque vi rifletta, avvertirà, che non solo *le cose necessarie alla vita*, ma *l’utili*, *le comode*, *le piacevoli*, anco infino alle *superflue del lusso*, si erano già *ritruovate nella Grecia* innanzi di venirvi i *Filosofi*; com’*il farem vedere*, ove ragioneremo dell’*Età d’Omero*.¹²⁸⁴

Tutta questa serie di elementi conduce alla comprensione delle caratteristiche della retorica e dell’oratore da parte di Vico. Se da una parte le capacità tecniche e puramente operative di questo vengono lodate ed esplicate a più riprese, nelle *Institutiones oratoriae*, così come già nelle *Orazioni inaugurali*, il vero centro di interesse del filosofo è la capacità intellettuale, mentale e pratica dell’oratore e della retorica che viene a mostrare in esso tutte le sue potenzialità non banausiche. Il cuore delle argomentazioni vichiane, la spinta che informa la trattazione manualistica e che la solleva da una mera ripetizione di elementi iper-codificati, è la connotazione dinamica della retorica, connotazione conferitale dal metodo topico-deduttivo. L’oratore, grazie ad esso, è infatti abituato a muoversi rapidamente in tutti i campi dello scibile, senza però vagare privo di meta, bensì creando collegamenti e approdando a una condizione ingegnosa della sapienza. Tutti questi elementi sono messi in rilievo da Vico con la chiara intenzione di fare “intendere l’ampiezza d’orizzonte entro il

¹²⁸⁰ Ivi, p. 41. Segue il testo latino: “Ita hodie nec Cartesianana, nec nostri temporis Aristotelea rebus oratoriis quamplurimum confert: hi, quia inornati et inconditi; illi, quia ieiuni, sicci aridique”

¹²⁸¹ Ivi, p. 51

¹²⁸² Ivi, p. 447

¹²⁸³ MICHAEL MOONEY, *Vico e la tradizione della retorica*, cit., p. 118: “Sia per i principi della discussione giuridica che per la teoria delle figure e dei tropi [...] il loro percorso in Vico è palese: la teoria, variamente modificata, sarebbe diventata la struttura della sorprendente nozione vichiana della nascita dell’umanità mentre i principi sarebbero stati modellati al fine di spiegare il sorgere della giurisprudenza”

¹²⁸⁴ S.N. II, § 238, p. 550

quale opera l'oratore capace di parlare di qualsiasi cosa con gusto e abbondanza di parole e pensieri".¹²⁸⁵ Il retore è una figura che connette l'aspetto linguistico a quello mentale nella maniera più consona possibile, prospettando una riunificazione delle *res* con le *verba* dopo la separazione operata in campo filosofico da Cartesio e dalla dissoluzione dell'unità del sapere umanistico. Quella dell'oratore, infine, sembra configurarsi come una mente "eroica", nel senso che questo aggettivo prende, prima ancora che negli eroici bestioni della *Scienza Nuova*, nelle pagine dell'orazione del 1732 intitolata proprio *De mente heroica*.¹²⁸⁶

In questa prolusione, la prima dopo l'interruzione del 1708 dovuta alla dominazione austriaca,¹²⁸⁷ il Vico aveva infatti lodato l'indubitabile vantaggio delle università in materia di potenzialità del sapere. L'ampiezza degli studi, la possibilità di interconnetterli e di fornire agli allievi una vastità di conoscenze non equiparabili ad altre istituzioni, erano il preludio dello sviluppo di una mente che, per queste caratteristiche, poteva definirsi discendente da quella divina. Come, quindi, la conoscenza umana era figlia di quella divina, così questa mente poteva definirsi eroica, poiché gli eroi erano figli degli dèi. Ovviamente il paragone con gli eroi chiama in causa, lo si vedrà, altre caratteristiche peculiari dell'antropologia e della psicologia vichiana dei primordi, come la facoltà inventiva, fantasiosa e memorativa degli eroi e dei retori. Per il momento basti osservare come la lotta della mente contro la separazione del sapere rispecchi quella degli eroi contro i vincoli umani verso lo sprigionamento delle possibilità divine di sé stessi.

La mente eroica dell'oratore deve uscire, per Vico, dall'isolamento cartesiano della pura logica, deve unire in una concezione superiore la parte meramente fisica e quella invece mentale e dialettica. Per utilizzare un'espressione di Romana Bassi, la retorica per Vico ha il compito di trascendere la divisione tra *res cogitans* e *res extensa*,¹²⁸⁸ divisione che, secondo Goetsch, è parallela e conseguente di quella tra logica e retorica.¹²⁸⁹ A livello più profondo, sembra però agire, nella concezione che vede filosofia e retorica unite, una tendenza diversa, prettamente retorica. Descartes è infatti il punto culminante, *lato philosophico*, di una progressiva separazione tra logica e retorica operata già in sede cinquecentesca nei trattati di Pietro Ramo e del suo collaboratore Omer Talon.¹²⁹⁰ Nelle *Scholae in*

¹²⁸⁵ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, cit., p. 17. Segue il testo latino: "Unde prospectare licet quam longe lateque ditio pateat oratoris, qui de quacumque omnino re ornate coposeque dicere possit"

¹²⁸⁶ GIAMBATTISTA VICO, *De mente heorica. Dissertatio habita in Regia Academia Neapolitana XII Kal. Novembris Anno 1732*, Napoli, Paci, 1732 (una recente versione moderna è IDEM, *De mente heorica*, a cura di Emma Nanetti, Pisa, ETS, 2014)

¹²⁸⁷ Fu il nuovo prefetto Celestino Galiani a volere, nel 1731, la ripresa della tradizione

¹²⁸⁸ ROMANA BASSI, «Fancied bodies to be gods»: *ethical aspects of the mind-body relationship in the New Science*, in *Investigations on Giambattista Vico in the third Millennium. New perspectives from Brazil, Italy, Japan and Russia*, edited by Julia V. Ivanova and Fabrizio Lomonaco, Roma, Aracne, Roma, 2014, p. 95

¹²⁸⁹ JAMES ROBERTI GOESTCH JR., *Vico's axioms*, cit., p. 69

¹²⁹⁰ Su questo aspetto, in particolare, non sembra inopportuno ricordare il testo di GIULIO PRETI, *Retorica e logica*, Torino, Einaudi, 1968

tres primas artes e, parallelamente, nel trattato retorico del Talon, si assiste ad un “severo e rigido picchettaggio dei confini”¹²⁹¹ tra retorica e logica. La prima subisce la sottrazione dei campi, tradizionalmente concomitanti col dominio della dialettica, dell’*inventio* e della *dispositio*, restando praticamente ancorata alla sola *elocutio*. Questo trattamento “ne facilita evidentemente il rischio di caduta nella letteraturizzazione”,¹²⁹² rischio che è il principale motivo della dimenticanza, fino ai tempi moderni, della retorica nel corso degli studi. Walter Ong ha notato con acutezza i rischi sociali di questa separazione, rischi che sembrano avvertiti con estrema sensibilità dal Vico:

The attitude toward speech has changed. Speech is no longer a medium in which the human mind and sensibility lives. It is resented, rather, as an accretion to thought, hereupon imagined as ranging noiseless concepts or "ideas" in a silent field of mental space. Here the perfect rhetoric would be to have no rhetoric at all. Thought becomes a private, or even an antisocial enterprise.¹²⁹³

Il tentativo vichiano di riunificare quello che stava venendo separato dalla filosofia cartesiana e dalla logica ramista si riallaccia con evidenza a una tendenza barocca e, più generalmente, secentesca. L’unità tra logica e retorica, al netto degli eccessi elocutivi dei trattatisti barocchi, è infatti un passaggio fondamentale della comprensione della rivalutazione retorica operata dal Vico. Molte sono le somiglianze con i vari Sforza Pallavicino, Matteo Peregrini ed Emanuele Tesauro, ed una recente indagine di Marco Carmello – oltre che a delle intuizioni del Goetsch –¹²⁹⁴ ha ben messo in luce come parte fondamentale della vicinanza tra questi pensatori così diversi giaccia sulla stessa interpretazione esorbitante del pensiero di Aristotele.¹²⁹⁵ In particolare un punto di estremo interesse anche per le questioni relative alla fortuna retorica, poetica e logica dell’impresa, è costituito dalla natura e dalla collocazione a metà tra dialettica e retorica dell’entimema.

L’entimema, come afferma Aristotele nella *Retorica*,¹²⁹⁶ è una forma di argomentazione che arriva a delle conclusioni a partire da elementi non veri ma verisimili, non da prove ma da segni. In tempi successivi, con Boezio in particolare, l’entimema assume invece la connotazione di sillogismo accorciato, mancante di una premessa. Questo particolare elemento apre, secondo Carmello, la strada alla vicinanza tra Aristotele, gli aristotelici barocchi e Vico. Lo studioso nota infatti che “Vico e Tesauro [...] concordano su una posizione che caratterizza il pensiero dello Stagirita: la natura non

¹²⁹¹ RENATO BARILLI, *Corso di retorica. L’arte della persuasione*, Milano, Mondadori, 1995, p.112

¹²⁹² *Ibidem*

¹²⁹³ WALTER J. ONG, *Ramus, Method and the decay of dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Chicago, Chicago University Press, 2004, p. 81 (traduzione nostra)

¹²⁹⁴ JAMES ROBERTI GOESTCH JR., *Vico’s axioms*, cit., p. 77, nota come la tendenza all’unità del sapere logico e retorico sia, prima ancora che ciceroniana, aristotelica: “I think rather that Vico’s growing appropriation of primary rhetoric led him to a genuine understanding of the principles of Aristotle’s rhetoric. And regardless of whether he was consciously appropriating Aristotle, he came at this stage of his thought to employ principles found in the “rhetorical” Aristotle. His descent though the tradition is structured by genuine Aristotelian though”

¹²⁹⁵ GUIDO MORPURGO TAGLIABUE, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987, pp. 25-27

¹²⁹⁶ Aristotele, *Retorica*, II, 22, 1395b-1397a, nell’edizione moderna di riferimento ARISTOTELE, *Retorica e poetica*, cit., pp. 284-288

totalizzante del discorso apofantico, dialettico, che, per Aristotele, si risolve nell'accettazione dell'entimema retorico come procedimento razionale di argomentazione accettabile".¹²⁹⁷ Appurata la necessità di introdurre un punto di contatto tra ragionamento sillogistico e versante retorico dell'argomentazione – totalmente epurata, invece, da Ramo e Talon – Carmello si sofferma su un aspetto che, se da un lato distanzia Aristotele dalle sue interpretazioni, dall'altro avvicina queste interpretazioni al pensiero vichiano sulla retorica e sul suo ruolo all'interno dello sviluppo del pensiero umano:

Si dà qui una differenza fondamentale fra Aristotele e quel paradossale oggetto che è l'aristotelismo seicentesco: per Aristotele la retorica ed il procedimento argomentativo che propriamente la definisce, ossia l'entimema, hanno una funzione vicaria rispetto al discorso dialettico di tipo apofantico, come ben dimostra la definizione stessa dell'entimema in termini di probabilità contro quella del sillogismo [...]. Non esiste, dunque, per Aristotele una vera e propria logica entimematica, ma c'è solo la logica dialettica del sillogismo, al cui interno l'entimema risulta accettabile esclusivamente nella misura in cui conserva le relazioni strutturali del sillogismo [...]. La posizione di questi "aristotelici" *sui generis* è così riassumibile: la verità, in quanto definizione, appartiene al procedimento dialettico, logico-argomentativo, ma tale procedimento è incapace di persuadere alla verità se non è accompagnato da una forza che sia in grado di sostenere ed imporre l'evidenza del vero; insomma, la dialettica è autodimostrativa ma non autoevidente, spetta quindi alla retorica, che nella sua accezione corretta diventa così un momento irrinunciabile del vero, rendere evidente la verità. La mancanza di autoevidenza della verità, che necessita dell'intervento retorico per persuadere, non si risolve nella semplice introduzione del verosimile accanto al vero, ma si trasforma nell'assunzione, spesso sottoteorizzata, di una vera e propria insufficienza del discorso logico-argomentativo.¹²⁹⁸

Queste analisi sembrano effettivamente confermare le dinamiche del pensiero vichiano in merito alla retorica e alla separazione impossibile tra pensiero e linguaggio, tra dialettica e discorso. Non a caso, la definizione etimologica che Vico propone nel capitolo della *Logica poetica* di "logica" è eloquente a riguardo, facendo combaciare il lato speculativo a quello puramente linguistico del *logos*. Prima, però, di giungere al nucleo di questa logica poetica, sembra necessario approfondire il tema dell'entimema, sia per i rapporti strutturali con il tema impresistico che per l'importanza di questa forma retorico-argomentativa nella struttura della *Scienza Nuova* e delle opere vichiane in generale. Vico si sofferma su questa forma nelle *Institutiones oratoriae* nella parte del manuale dedicata alla *dispositio*, ovvero alla partizione che segue l'*inventio* (divisa, nel trattato, in topica e critica) e che "insegna a mettere in buon ordine quello che si è trovato".¹²⁹⁹ Vico attribuisce a questo momento retorico il sommo grado di difficoltà; è infatti necessaria molta esperienza e cultura per arrivare a una argomentazione convincente ed esaustiva. La trattazione dell'entimema si trova nella partizione della *confirmatio*, ossia il momento di validazione degli argomenti proposti in sede incipitaria. La centralità di questo momento è ben messa in evidenza da Vico, che introduce il capitolo con la seguente

¹²⁹⁷ MARCO CARMELLO, *Dal concetto alla fantasia: note su Tesauro e Vico*, in *Acuto intendere. Studi su Vico e il Barocco*, cit., p. 54

¹²⁹⁸ Ivi, pp. 54-55

¹²⁹⁹ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, cit., p. 143

esclamazione: “Questo è l’agone, questo è il campo in cui si vede il valore degli oratori. Infatti essa è la parte del discorso nella quale si espongono per mezzo di argomentazioni le prove della causa”.¹³⁰⁰ Vico passa in rassegna i vari tipi di argomenti probatori: il sillogismo, definito “argomentazione perfetta, che consta di tre parti, proposizione, assunzione, conclusione”;¹³⁰¹ l’epagoge, ovvero l’induzione socratica;¹³⁰² il sorite, di uso stoico e caratterizzato dall’accumulazione di proposizioni che guidano alla conclusione secondo gradi sempre crescente di inverosimiglianza;¹³⁰³ il dilemma, utilizzato dagli Scettici e caratterizzato dalla biforcazione della possibilità di soluzione di un argomento complesso.¹³⁰⁴ Per ogni strumento di prova filosofico, rispettando la differenza tra *argumentatio philosophica* e *argumentatio rhetorica*, Vico propone un equivalente oratorio degli stessi: al sorite filosofico si affianca la gradazione oratoria, all’epagoge il discorso per congerie, al sillogismo, infine, l’entimema.

Quest’ultimo viene definito come un sillogismo imperfetto o mutilato, in quanto “si ha quando si omette, in quanto nota, una delle premesse”¹³⁰⁵ e viene indicato come il più efficace strumento per chiudere in rapidità e con acutezza un discorso. Robert Goetsch, attento indagatore di questo aspetto della retorica vichiana, ha ricostruito tramite il passaggio etimologico-interpretativo la caratterizzazione oratoria di questo strumento logico. A partire dalla definizione di entimema come “sillogismo retorico”, la base del termine viene ricostruita intorno al greco *thumos*, che non è equivalente del *nous* (la mente) e, in senso lato, del pensiero. Sulle analisi del Grimaldi, Goetsch accorda a *thumos* il valore di congiunzione tra aspetto emotivo e aspetto logico dell’essere umano: “It is a term that indicates the mixed nature of the force motivating human action, and it thus refers to the seat of desire and emotion, as well as to thought. It is therefore often translated as ‘heart’, and to have something *en thumo* can mean ‘to take it to heart’”.¹³⁰⁶

Le affermazioni del Goetsch trovano, pur con qualche riserva, l’approvazione di Stefania Sini, che contestualizza la forma entimematica all’interno del discorso oratorio pubblico e non in quello meditativo, “silenzioso”, della riflessione filosofica pura. Specialmente nel primo significato, ovvero quello di sillogismo in cui la premessa maggiore non ha bisogno di essere dimostrata come vera, la studiosa enfatizza l’apporto gnoseologico dell’entimema, il suo valore conoscitivo e apportatore di

¹³⁰⁰ Ivi, p. 183. Il testo latino originale è il seguente: “Hic agon, hic campus orationis est in quo oratorum virtus spectatur. Namque haec est orationis pars in qua causae argumenta argumentationibus exponuntur”

¹³⁰¹ Ivi, p. 185

¹³⁰² Ivi, p. 193

¹³⁰³ Ivi, p. 203

¹³⁰⁴ Ivi, p. 205

¹³⁰⁵ Ivi, p. 191. Segue il testo latino: “Verum philosophi saepe syllogismo imperfecto utuntur, idque “enthymema” vocant vel mutilum syllogismum, cum unam praemissarum, utpote notam, omittunt”

¹³⁰⁶ JAMES ROBERTI GOESTCH JR., *Vico’s axioms*, cit., pp. 81-82

novità. A questo riguardo, la citazione da parte della Sini di Roland Barthes sul discorso entimematico sembra condensare in maniera eccellente le potenzialità dell'entimema:

Dato che il sillogismo retorico è fatto per il pubblico (e non sotto lo sguardo della scienza), le considerazioni psicologiche sono pertinenti ed Aristotele vi insiste. L'entimema ha il diletto d'un percorso, d'un viaggio: si parte da un punto che non ha bisogno di essere provato e di qui si va verso un altro punto che ha bisogno di esserlo: si ha la piacevole sensazione (anche se questa deriva da una forza) di scoprire cose nuove per una sorta di contagio naturale, di capillarità che sviluppa il conosciuto (l'opinabile) verso lo sconosciuto.¹³⁰⁷

A differenza del sillogismo, dove l'applicazione delle griglie critiche e della concatenazione logica porta alla conferma della nozione conosciuta e ipotizzata come vera all'inizio del percorso logico, nell'entimema si ha un aumento di conoscenza del verisimile, un surplus gnoseologico ed emotivo assente nella riflessione sillogistica.¹³⁰⁸ È per questa ragione che l'entimema gioca un ruolo importante nella concezione retorica vichiana – e in quella che soggiace alla teoria delle imprese, che sembrano essere il versante iconico della questione –, in quanto l'aspetto emotivo e non logico del discorso è comunque implicato nell'atto del pensiero e della riflessione e, in definitiva, nell'azione e nel *factum*. Questa forma paradossale di argomentazione, che assimila un percorso logico a delle premesse verisimili, è stata interpretata da alcuni studiosi come la matrice di una delle più importanti novità della *Scienza Nuova* del 1730 rispetto alla prima versione, ossia la presenza degli *Assiomi* o *Degnità* che seguono la tavola cronologica. Il Vico li annuncia sotto il titolo di *Elementi*, richiamando la scienza geometrica euclidea che guida il metodo argomentativo della sua opera. La descrizione di questi elementi è la seguente: “Per *dar forma* adunque alle *materie* qui innanzi apparecchiate sulla *Tavola Cronologica*, proponiamo ora qui i seguenti *Assiomi*, o *Degnità*, così *Filosofiche*, come *Filologiche*, alcune poche *ragionevoli*, e *discrete domande*, con alquante schiarite *diffinizioni* ragiona della *Comune Natura delle Nazioni*”.¹³⁰⁹

Attila Faj, seguito da James Robert Goetsch, ha indicato la loro sostanziale natura entimematica: “i 114 assiomi della *Scienza nuova* sono conclusioni di sentenze entimematiche”.¹³¹⁰ Stefania Sini, invece, ha insistito, oltre che sulla natura secentesca dell'utilizzo del termine “assioma” (termine, fra l'altro, mai più utilizzato da Vico nella sua opera) nella trattatistica medica ed etica, più che epistemologica, sulla paradossalità del sintagma “assioma filologico”, rintracciando¹³¹¹ nella particolare natura del contenuto dell'opera il movente terminologico vichiano:

¹³⁰⁷ ROLAND BARTHES, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, «Communications», 16, 1970, p. 69 (traduzione adottata da STEFANIA SINI, *Figure vichiane*, cit., p. 79)

¹³⁰⁸ GIULIANO CRIFÒ, *L'ultimo retore, il primo scienziato?*, cit., p. XLIII

¹³⁰⁹ S.N. II, § 134, p. 446

¹³¹⁰ ATTILA FAJ, *The Unorthodox Logic of Scientific Discovery in Vico*, in *Vico: Past and Present*. edited by Giorgio Tagliacozzo, Atlantic Highlands, Humanities, 1981, p. 105

¹³¹¹ STEFANIA SINI, *Figure vichiane*, cit., p. 56: “Con la distinzione tra Degnità filosofiche e filologiche il normale procedimento assiomatico-deduttivo che il lettore di filosofia potrebbe pure attendersi di vedere innescato scivola in secondo piano, e si apre una diversa prospettiva. Che cosa può significare intatti un assioma filologico? Vico sta

Le Dignità della *Scienza nuova* non innescano astratte deduzioni perché riguardano in prima istanza la vita pratica; conformemente al senso primitivo del loro nome vogliono mantenere saldo il legame tra *prudentia* e *sapientia*, etica e scienza, e si impongono dunque come principi, universali e fattuali insieme, degni di essere ricordati, frasi autorevoli presentate in forma sintetica, massime di carattere gnomico. Promettendo il loro intermittente ritorno, Vico le affida alla memoria del lettore e ne stabilisce la funzione strategica, non diversa da quella dei *topoi* che con l'incisività delle immagini garantiscono la connessione e la dinamica continuità del sapere.¹³¹²

Tutti questi elementi accentuano il divario tra la concezione di scienza vichiana, a base retorica e non solamente teorica, da quella a lui contemporanea, che vede invece nel principio astratto l'unica possibilità epistemologica.¹³¹³ Allo stesso tempo, rafforzano il legame esistente tra retorica e azione, tra entimema e performatività della parola. Questi elementi, già di per sé eloquenti sul comune piano di appartenenza del discorso vichiano e di quello impresistico, sono ancora più avvicinati notando il particolare e strategico utilizzo da parte del Vico di alcune figure del pensiero barocco e secentesco in generale in relazione proprio all'entimema. La vicinanza, già evocata poco sopra, è rinforzata infatti da un'esplicita dichiarazione vichiana nelle *Institutiones oratoriae*, sempre in relazione all'entimema: "E lo stesso filosofo raccomanda questo [metodo argomentativo entimematico] come il più ingegnoso fra tutti i generi di enunciazione. Per cui di questo genere di conferma si servono quegli oratori che vogliono apparire più ingegnosi che chiari: e sono quelli che a Roma [...] parlavano per massime, un'espressione che oggi corrisponde a quel che per gli Italiani è il «ben parlare in concetti»".¹³¹⁴

La familiarità tra Vico e il concettismo, che filtra in questi passaggi, è dimostrato dall'utilizzo da parte del filosofo di dirette fonti appartenenti all'area barocca "moderata". Le Dignità vichiane, nella loro conformazione apparentemente entimematica e non logica, si radicano in un terreno a metà tra scienza e retorica che trova in Sforza Pallavicino un esponente di riferimento. Secondo Davide Luglio, che ha analizzato a fondo le concomitanze e le concordanze fra i due pensatori, il *Trattato dello stile e del dialogo* del cardinale, edito nel 1662 in concomitanza con la *Logica* di Port-Royal,¹³¹⁵ rappresenta

introducendo non soltanto delle verità astratte, ma altresì dei fatti, e i secondi sono da considerarsi fondamentali allo stesso titolo delle prime. Dopo le Dignità seguono nell'elenco le «discrete domande», vale a dire i postulati ammissibili, «anch'essi non dimostrai, come non lo sono gli assiomi, ma, a differenza di quelli, non immediatamente mente evidenti», e le definizioni. Anche il termine «domanda» in luogo di postulato, pur diffuso nel lessico del tempo, contribuisce a sottrarre gli elementi vichiani al piano asettico e atemporale della pura teoresi per immergerli nella realtà vivente"

¹³¹² Ivi, p. 57

¹³¹³ Goestch afferma il forte portato ironico dell'utilizzo di termini appartenenti alle scienze matematiche e geometriche, indagando i connotati ironici della costruzione della *Scienza ironica* come di un derisorio "joke of a philosopher" (JAMES ROBERTI GOESTCH JR., *Vico's axioms*, cit. p. 117) nei confronti del Cartesianesimo. Sulla critica a questa affermazione si rimanda alla nota 60 di STEFANIA SINI, *Figure vichiane*, cit., p. 75

¹³¹⁴ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, cit., p. 193. Segue il testo latino: "Et idem philosophus ex omni sententiarum genere hoc maxime ab ingenio commendat. Quare hoc confirmandi genere ii oratores utuntur, qui ingeniosi magis quam explicati videri volunt: suntque ii, qui, apud Latinos [...] «sententiis dicere», et apud nostrates Italos «ben parlare in concetti» dicuntur"

¹³¹⁵ FRANCESCO SFORZA PALLAVICINO, *Trattato dello stile e del Dialogo*, in Venetia, appresso Lorenzo Basegio, 1696

“le fondement de l’offensive rhétorique que Vico lance contre les Modernes”.¹³¹⁶ Questo testo, che ricerca la migliore forma di espressione retorica per la comunicazione delle scienze e il miglior stile per la prosa scientifica,¹³¹⁷ conduce a un utilizzo della retorica nel suo senso primario, ovvero nella concezione unitaria di *docere* e di *delectare*. Fra le figure utili al primo aspetto, Sforza Pallavicino afferma con decisione l’utilizzo della sentenza, ovvero un derivato della gnome trattato da Aristotele nella *Retorica* in relazione all’entimema.¹³¹⁸ Luglio studia con precisione l’utilizzo che il cardinale fa di questo termine, rintracciando inoltre la coincidenza del termine “assioma” con quello di “sentenza”. La descrizione che, inoltre, lo Sforza Pallavicino offre del concetto è di evidente interesse per la connessione all’entimema secondo la spiegazione retorica vichiana: “Grand’ornamento dello stile sono quelle arguzie che ignote a Greci per lungo tempo e da’Latini appellate *sentenze*, da noi son chiamati *concetti*. Ma perché all’età d’Aristotele appena erano usate, non hebbe egli opportunità di palesarne la natura con quella sua mirabile filosofia con cui penetrò e spiegò l’altre parti del ben parlare”.¹³¹⁹ Il legame fra concetto ed entimema, che è implicito nella teoria del Pallavicino e nella sua descrizione delle tecniche argomentative per la scienza, richiama da vicino anche la prossimità del pensiero del Peregrini, che nel trattato del cardinale è portato ad esempio proprio in merito alla questione delle acutezze e della meraviglia da esse suscitata:

Ma quello che noi si chiama *concetto* riceve il suo pregio dal ferir l’animo dell’uditore con qualche meraviglia particolare, e maggiore di quella che n’è recata da gli altri palesamenti di pellegrino pensiero: ond’io m’avviso che si fatta descrizione possa adattarsigli: *osservazion maravigliosa raccolta in un detto breve*. Matteo Pellegrini, uomo sì ben fornito d’intelletto robusto e di profonda filosofia [...] ha scritto un egregio Trattato dell’*Acutezze*.¹³²⁰

Nel trattato *I fonti dell’ingegno*, d’altronde, il Peregrini aveva già proposto una simile soluzione, avvicinando il termine assioma a quello di dignità per il tramite della sentenza: “Il secondo è quando siamo in certe proposizioni, che Aristotele appellò *Dignità* che diciamo anche *Massime*, *Assiomi*, e *primi principi della scienza*”.¹³²¹ Sempre nella stessa opera, il Peregrini aveva proposto la riunificazione di logica e retorica (se non, come afferma Ardissino, dell’inclusione della logica nella retorica)¹³²² con un fecondo passaggio dal bello al vero.¹³²³

La concentrazione della retorica barocca sull’entimema, captata dal Vico in maniera assai più densa di quanto egli stesso sia propenso ad ammettere,¹³²⁴ passa anche per le riflessioni del maggior teorico

¹³¹⁶ DAVIDE LUGLIO, *La science nouvelle ou l’extase de l’ordre*, cit., p. 43

¹³¹⁷ Ivi, p. 44

¹³¹⁸ Aristotele, *Retorica*, II 1394 a 20-1395 b 17 (nell’edizione di riferimento ARISTOTELE, *Retorica e poetica*, cit., il passo è alle pp. 279-280)

¹³¹⁹ FRANCESCO SFORZA PALLAVICINO, *Trattato dello stile e del Dialogo*, cit., p. 86

¹³²⁰ Ivi p. 88

¹³²¹ MATTEO PEREGRINI, *I fonti dell’ingegno*, cit., pp. 123-124

¹³²² ERMINIA ARDISSINO, *Diletto e conoscenza nelle «Acutezze» di Matteo Peregrini*, cit., p. 302

¹³²³ MATTEO PEREGRINI, *I fonti dell’ingegno*, cit., p. 41

¹³²⁴ Si veda, nella *Vita*, l’episodio dell’incontro con il padre Lubrano, in cui si dà una visione del manierismo e del

dell'impresa e della metafora nel Seicento, Emanuele Tesauro. La compresenza delle nozioni di concetto, impresa (e, per l'uguaglianza tutta tesauriana che si analizzerà più avanti, metafora), entimema e acutezza è di grande interesse per la comprensione del movente teorico vichiano. Le riflessioni del Tesauro sull'entimema sono state analizzate da Salvatore Tedesco in un articolo che intende concepire un legame tra il torinese e Vico e che riflette in particolare sul nesso retorica-azione. Secondo Tedesco, l'interpretazione del Barocco come arte dell'inganno è da rovesciare proprio grazie a passaggi come quelli tesauriani relativi alla possibilità di discorso dialettico in sede retorica. Tesauro, nelle pagine della *Filosofia Morale* e del *Cannocchiale aristotelico*, afferma che l'entimema, concepito non solo nell'accezione di sillogismo scorciato, ma anche come "sillogismo retorico", può ricondurre la dialettica sotto una concezione di retorica decisamente amplificata rispetto alla moderna teoria ramista e portorealista:

Difficoltà sostanziale, et vasta; ma dall'Oracol nostro dispedita in due parole; *Enthymema urbanum*. Egli è vero, che per ben'intenderle, si converrebbe svolgere gli più arcani misteri di tutta l'Arte Retorica: avviluppati anche hoggi fra molte intricatissime quistioni: principalmente, *Qual differenza passi fra la Dialettica, et la Retorica*: Sorelle (come motteggia il nostro Autore) nate à un parto: e tanto simili di fattezze, che molti insegnatori le prendono in iscambio. Ma per dartene qua in isfuggendo un breve saggio dall'Oracolo stesso: dicoti che la *Cavillatione Urbana*, è differente dalla *Cavillatione Dialettica*, nella *Materia*; nel *Fine*; nella *Forma accidentale*; et nella *Forma essenziale*.¹³²⁵

L'entimema è differente dal sillogismo per materia, fine, forma accidentale e forma essenziale. Tuttavia, afferma Tedesco, il punto principale della nozione di entimema di Tesauro sembra risiedere non tanto nella forma dialettica, quanto sul fondamento ingegnoso di esso e sulla somiglianza con la madre di tutte le arguzie, la metafora:

Particolarmente importante si rivela l'elemento formale dell'entimema urbano proprio perché, essendo esso fondato su una fallacia, su una pseudo-dimostrazione, è solo per virtù della forma che esso potrà sortire il suo effetto. Evidentemente l'argutezza fallirebbe miseramente il suo scopo e semplicemente non avrebbe luogo se – per citare l'esempio del celebre detto ciceroniano su Verre – realmente si credesse che l'editto di Verre è «broda di animale», quando piuttosto Cicerone «sotto à quella Metafora di Equivocatione, vuol che tu intendi l'iniquità di quello Editto». [...] Eccoci al conclusivo approdo del lavoro teorico di Tesauro: l'argomentazione metaforica, per il tramite paradossale di un ragionamento per paralogismo, «sotto imagine di falso», fa conoscere la verità. Ma, appunto, la verità è di due specie, una è quella teoretica, l'altra quella «delle cose agibili», quella del mondo umano, in senso più specifico e nei limiti sistematici della retorica quella delle «materie civili».¹³²⁶

L'essenza paralogistica dell'entimema, così come quella della metafora, permette di avvicinare queste due forme di espressione sotto un duplice aspetto. Da un lato esse sono degli elementi puramente retorici, basati sulla manipolazione del linguaggio (siamo, come si ricorda, nell'ambito della *dispositio*). Dall'altro, entimema e retorica sono, pur partendo da basi verosimili, dei ragionamenti

concettismo alquanto sprezzante (GIAMBATTISTA VICO, *Vita scritta da se medesimo*, cit., p. 41)

¹³²⁵ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 492

¹³²⁶ SALVATORE TEDESCO, *La retorica arguta di Emanuele Tesauro e il problema del paralogismo*, in *Il corpo e le sue facoltà. G. B. Vico*, cit., pp. 265-266

che hanno una struttura riconoscibile e logicamente impeccabile. Il salto dal versante logico al versante retorico, dal vero al verisimile, è il passaggio dalla cavillazione dialettica a quella urbana, dal sillogismo all'epicherema. In questo salto, però, si guadagna un fondamentale apporto icastico ed immaginativo, nonché un maggiore *pathos* suscitato nel pubblico. Questa vicinanza tra entimema e metafora, per l'importanza che ricoprono entrambi nel sistema filosofico vichiano, ha una centralità non sottovalutabile. Avendo il Vico avuto conoscenza (come dimostrano le citazioni dei volumi del Peregrini) di queste teorie para-aristoteliche, la focalizzazione sull'entimema e il ruolo della metafora nella sua opera sono la prova di una riflessione barocca sul nesso tra dialettica e retorica e sulla possibilità di conciliare due istanze e due tendenze viste come in allontanamento.

Se il passaggio tra logica e retorica avviene per il tramite entimematico, è di notevole interesse la preoccupazione vichiana per lo stesso tema nel trattamento – fuori dalla *Scienza Nuova* – della metafora. Donatella di Cesare ha mostrato come già nel *De antiquissima* la metafora avesse valore trascendentale e concettuale, diventando “il punto d'incontro tra la teoria della lingua e la teoria della conoscenza”.¹³²⁷ Sempre nella stessa opera, nota la studiosa, la metafora emerge, come problematica e come tema, nello stesso contesto in cui appare l'entimema, ovvero nel clivaggio tra dialettica e retorica. Il passaggio a cui si riferisce la di Cesare è il seguente:

E *argumentum* viene da dove viene *argutum*, che significata “acuminato”. Difatti, “arguti” sono coloro che, in cose assai lontane e diverse, riescono a scovare una relazione di somiglianza, nella quale queste siano affini; e, saltando oltre ciò che sta innanzi ai piedi, riescono a derivare relazioni adatte alle cose di cui stanno trattando, a partire da punti distanti tra loro. [...] E stando così le cose, è un'ipotesi verosimile che gli antichi filosofi d'Italia non ricorressero né al sillogismo né al sorite, ma che utilizzassero, nel ragionamento, l'induzione a partire dalla similarità tra le cose.¹³²⁸

“‘Acuto’ è una metafora per la metafora”¹³²⁹ e l'utilizzazione di questa in concomitanza con la descrizione del modo di pensare degli antichi filosofi italiani – né il sorite, né il sillogismo, ma un'induzione che rimanda chiaramente alla metafora analogica e, parzialmente, all'entimema – è un evidente segno dell'appartenenza di Vico ad un particolare momento storico della cultura umanistica. Metafora, entimema e acutezza sono sullo stesso piano concettuale ed epistemologico per Vico, e la focalizzazione retorica del filosofo è mirata a proporre una nuova concezione di tutta una serie di fenomeni retorici ereditati dal Seicento, in particolare quelli dell'ingegno e dei tropi metaforici. Anche

¹³²⁷ DONATELLA DI CESARE, *Sul concetto di metafora in Giambattista Vico*, «Bollettino del Centro di Studi vichiani», XVI, 1986, p. 326

¹³²⁸ GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Itolorum sapientia*, cit., p. 299. Il testo originale latino è il seguente: “«Árguti» autem sunt, qui in rebus longe dissitis ac diversis similem aliquam rationem, in qua sint cognatae, animadvertunt, et ante pedes posita transiliunt, et a longinquis locis repetunt commodas rebus, de quibus agunt, rationes: quod specimen ingenii est, et «acumen» appellatur. Unde ingenio ad inveniendum necesse est: cum ex genere nova invenire unius ingenii et opera et opus sit. Quae cum ita se habeant, verisimilis coniectura est antiquis Italiae philosophis nec syllogismum, nec soritem probari, sed inductione similium in disserendo usos esse”

¹³²⁹ DONATELLA DI CESARE, *Sul concetto di metafora in Giambattista Vico*, cit., p. 330

se nel complesso organico della teoria vichiana non è semplice operare divisioni, le analisi che seguiranno proseguiranno lo studio della concezione retorica per Vico a partire dalla facoltà dell'ingegno (visto in maniera sincronica e diacronica e, soprattutto, in relazione alla memoria e alla fantasia) per poi, in ultima istanza, concentrarsi sulla metafora. Sia quest'ultima che il primo sono chiaramente legati alle imprese, e le somiglianze che si mostreranno permetteranno di elucidare il rapporto tra Vico e la teoria dell'emblema e dell'impresa rinascimentale e barocca.

b. Forte fantasia, acuto ingegno, robusta memoria

La concessione di valori logici ed argomentativi alla retorica operata tramite la focalizzazione sull'entimema, volano dell'inversione del rapporto tra dialettica e discorso, permette a Vico di ristrutturare il campo epistemologico intorno ai due poli tenuti invece separati da Descartes, quello della mente e quello del corpo. La prima, depositaria dei valori astratti e delle dimostrazioni scientifiche, è la garante della corretta operazione del pensiero filosofico (della *mens*), il secondo è invece il ricettacolo del vasto insieme di sapienze, azioni, produzioni, ma anche invenzioni e finzioni del verosimile (dell'*animus*).¹³³⁰ Mostrando la necessità dell'interpenetrazione di queste due diverse entità per la formazione dei giovani nel *De nostri temporis*, il Vico propone nell'opera successiva l'identificazione della conoscenza del *verum* con la prassi del *factum*. Con questa operazione, ancorata al principio etimologico tanto messo in discussione dai recensori del *Giornale dei letterati d'Italia* del *De antiquissima* quanto difeso da Vico con passione e decisione,¹³³¹ la conoscenza filosofica veniva sottoposta al vaglio della filologia. Da questa ristrutturazione dei rapporti epistemologici, derivano alcune considerazioni metodologiche che strutturano le opere del Vico. In primo luogo, la topica viene ad avere un ruolo primario nei confronti della logica; in secondo luogo, il filosofo attribuisce al discorso emotivo ed entimematico dell'oratore una valenza anche gnoseologica e conoscitiva; in terzo luogo, specialmente nella *Scienza Nuova*, la relazione tra verosimiglianza e falsità della favola viene rovesciata in maniera tale da proporre una visione del mito poetico come di una fase germinale del discorso filosofico.

Il percorso vichiano approssima, con coerenza e pazienza, il tentativo di equiparazione della logica e della retorica all'asse del *verum*, ma non alla verità inconoscibile di Dio, che è come un'immagine tridimensionale, ma alla verità del *factum*, immagine bidimensionale formata da quello che l'uomo ha fatto e costruito. Se *verum et factum convertuntur*, l'allocatione della logica e della retorica nello stesso versante del sapere corrisponde alla predisposizione di un'episteme basata su una nozione

¹³³⁰ La distinzione del discorso filosofico dedicato alla *mens* e di quello retorico rivolto all'*animus* è di DAVIDE LUGLIO, *La science nouvelle ou l'extase de l'ordre*, cit., p. 53

¹³³¹ Nell'edizione di riferimento GIAMBATTISTA VICO, *Metafisica e metodo*, cit., le *Risposte* sono alle pp. 319-385

particolare di poetica, intesa necessariamente come “attività di una creazione che permette la conoscenza di ciò che si crea”. In questa direzione procede Lomonaco, indicando e rafforzando i precedenti aristotelici vichiani:

Vico [...] riprende da Aristotele il senso di un’attività creatrice che coinvolge non solo la poesia ma anche la filosofia, quella filosofia che scopre con il linguaggio la svolta antropologica del sapere, il riposizionamento dell’uomo che crea il proprio mondo perché lo fa e lo dice umanizzandolo con «l’eloquenza (...) sapienza che parla in modo ornato, copioso e adeguato al senso comune». Questo *sensu* è il *vero* quale può apparire all’uomo, ossia nelle sue forme non riflessive ma percettive e topiche, inventive e fantastiche. *Ingegno* e dimensione *sociale* del sapere legittimano l’“umanesimo” vichiano, caratterizzato dal «difficile equilibrio di una posizione insieme antidogmatica e antiscettica», nettamente distante dal razionalismo moderno identificato con il cartesianesimo nella sua involuzione logica (Arnauld).¹³³²

Se dunque l’asse logica-retorica vichiano corrisponde ad una poetica (e, si conceda, una poetica *sui generis*), l’interesse per tutto quello che riguarda la creazione – e non, solamente, la creazione artistica – deve essere tenuto in conto e, anzi, privilegiato, dalla ricerca dei principi della scienza che si pone l’obiettivo di ricostruire la *forma mentis et animi* della prima umanità e di seguirne gli sviluppi. D’altro canto, se è vero che le “sterminate antichità” sono principalmente antichità linguistiche, sedimenti e fossili di un’ante-lingua non ricostruibile,¹³³³ lo scopo del Vico è quello di integrare l’eredità antiquaria ed erudita nel telaio di una prima “filosofia della storia”¹³³⁴ al fine di ricostruire le costanti e le dinamiche che portano l’umanità a diventare tale. La poetica vichiana assume i tratti di una vera e propria antropologia,¹³³⁵ e la *Scienza Nuova* diviene pertanto la narrazione della “storia del percorso che fa la mente per diventare inventiva”.¹³³⁶ Fondamentale, per questa antropologia, è la comparazione delle varie tappe dello sviluppo umano con quelle di una generale progressione delle ere dell’intera umanità.

La *Scienza Nuova*, ma anche le altre opere vichiane, specialmente quelle a carattere protrettiche e metodologico-didattiche, sono infatti basate sulla prospettiva che vede una fase fanciulla dell’umanità precedere una fase adulta e poi anziana della stessa. Il parallelismo, presente a più riprese specialmente nella *Scienza Nuova*, è di ispirazione classica, ma subisce anche il fascino dei racconti e dei resoconti dei viaggi dalle Americhe. Quello che più interessa è la comprensione di come questa metafora edipica¹³³⁷ influisca sulla fondamentale novità del pensiero vichiano in merito al tema della

¹³³² FABRIZIO LOMONACO, *Matteo Peregrini. Una fonte barocca di Vico*, in *Acuto intendere. Studi su Vico e il Barocco*, cit., p. 40

¹³³³ S.N. II, § 139, p. 450, *Degnità XV*: “I parlari volgari debbon’esser’i testimoni più accertati degli antichi costumi de’ popoli, che si celebrarono nel tempo, ch’essi si formarono le lingue”

¹³³⁴ Il tema è ampiamente trattato da FRANCESCO VALAGUSSA, *Vico gesto e poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013

¹³³⁵ La tesi è contenuta in ANDREA BATTISTINI, *De la retórica a la antropología*, «Cuadernos Sobre Vico», XXII, 2018, pp. 33-40

¹³³⁶ MANUELA SANNA, *Ingegno e memoria in Giambattista Vico*, cit., p. 102

¹³³⁷ MARCEL DANESI, *Metaphors, Riddles and the Origins of Language. The Phinx’s Legacy*, Lanham, Lexington Books, 2022, p. 37

retorica e delle funzioni che la governano. In un passo della *Fisica poetica* il Vico fornisce degli indizi sul metodo da lui seguito per lo studio delle facoltà della mente:

e come naturalmente prima è ‘l *ritruovare*, poi il *giudicar* delle cose; così conveniva alla *Fanciullezza del Mondo* di esercitarsi d’intorno alla *prima operazione della Mente Umana*, quando il Mondo aveva di bisogno di tutti i *ritruovati* per le *necessità*, ed *utilità* della *vita*; le quali tutte si erano provvedute *innanzi* di venir’i *Filosofi*; come più pienamente il dimostreremo nella *scoperta del vero Omero*.¹³³⁸

La “*prima operazione della Mente*” si riferisce, come già indicato da Vico (su modello, come al solito, aristotelico)¹³³⁹ nel *De antiquissima Italorum sapientia*, alla percezione, cui seguono poi il giudizio e infine il raziocinio. All’operazione percettiva si riferisce l’arte della topica, a quella del giudizio la critica e a quella del raziocinio l’intelletto.¹³⁴⁰ Seguendo il dettato vichiano, la prima operazione della mente, la percezione, è quella in cui sono più sviluppate le prime facoltà dell’essere umano, quelle cioè presenti nell’infanzia. Nel *De antiquissima*, e poi nella *Scienza Nuova*, queste facoltà sono, oltre a quella del senso (interno ed esterno) che rappresenta il primo, basilare punto di ingresso di qualsiasi possibilità gnoseologica, quelle della memoria, della fantasia e dell’ingegno. Strettamente correlati alla retorica e all’*inventio*, esse sono facoltà basate sulle sensazioni corporali, intrinsecamente legate alla materialità e alla robustezza delle percezioni. Memoria, fantasia e ingegno sono il tramite della riflessione vichiana verso il rovesciamento dei principi fino ad allora concepiti come validi della civiltà, della storia e della lingua umana, e tutti e tre sono uniti al concetto di poetica vichiana sopra descritto.

Prima che nell’opera del 1710, Vico aveva accennato alle stesse problematiche, marcando invece in quella sede l’accento sulla natura fantasiosa, mnemonica e infantile della poesia, nel *De nostri temporis*: “Abbiamo detto che la critica del nostro tempo danneggia la poesia sotto questo aspetto; se è insegnata ai fanciulli, infatti, paralizza loro la fantasia e rovina la memoria; invece i migliori poeti sono fantasiosi ed il loro peculiare nume è la Memoria, con le sue figlie, le Muse”.¹³⁴¹ In questo passaggio, il filosofo e maestro di retorica, nonché precettore privato, instaurava una connessione tra topica e poesia per il tramite delle facoltà che guidavano la prima operazione dei fanciulli, preparando in questo modo la teoria poi presentata in maniera definitiva nella *Scienza Nuova*. Un passaggio della prima edizione dell’opera riprende in maniera ancora più vigorosa il paragone, mostrando una tenace continuità di pensiero nell’opera del filosofo napoletano:

Imperciocché gli studi della metafisica e della poesia sono naturalmente opposti tra loro: perocché quella purga la mente dai pregiudizi della fanciullezza, questa tutta ve l’immerge e rovescia dentro; quella resiste al giudizio

¹³³⁸ S.N. III, § 337, pp. 1098-1099

¹³³⁹ Aristotele, *Fisica*, VI, 231a

¹³⁴⁰ GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italorum sapientia*, cit., capp. V-VII, pp. 291-293

¹³⁴¹ IDEM, *De nostri temporis studiorum ratione*, cit., p. 107. Segue il testo latino: “Criticism nostri temporis poeticae obesse diximus, sub eo temperamento: si pueris tradatur: nam iis et phantasiam obcoecat, et memoriam obruit; et poetarum optimi phantastici sunt, et peculiare eorum numen Memoria, eiusque soboles Musae.”

de' sensi, questa ne fa principale sua regola; quella infievolisce la fantasia, questa la richiede robusta; quella ne fa accorti di non fare dello spirito corpo, questa non di altro si diletta che di dare corpo allo spittito: onde i pensieri di quella sono tutti astratti, i concetti di questa allora sono più belli quando si formano più corpolenti.¹³⁴²

Tuttavia, le tre facoltà trovano una chiara e complessa definizione soltanto nel *De antiquissima*, dove il metodo etimologico produce connessioni e stratificazioni di senso utilissime per la comprensione dell'antropologia vichiana.¹³⁴³ Le tre facoltà sono fortemente interconnesse nel *Liber metaphysicum*, in particolar modo la fantasia e la memoria.

Era detta *memoria* dai latini quella facoltà che conserva in sé, come in un deposito, le percezioni acquisite attraverso i sensi, e la chiamavano “reminescenza” quando le richiama in superficie. Sennonchè questa parola indicava anche quella facoltà che dai greci era detta φαντασία– “fantasia” – facoltà da noi detta “immaginativa” e grazie alla quale formiamo le immagini: infatti quel che nel nostro volgare è “immaginare”, i latini lo chiamavano “*memorare*”.¹³⁴⁴

La definizione della facoltà della memoria data da Vico crea un cortocircuito tra il versante conservativo della memoria (il senso odierno del termine) e quello produttivo della stessa. La memoria non è concepita dagli antichi italici, secondo il filosofo, come un mero archivio di percezioni e di sensazioni da ripescare in superficie, quanto come un'attività creatrice, e creatrice di immagini. Il filosofo considera entrambe le accezioni della memoria, “quella ritentiva della reminiscenza (*anamnesis*, che esercita la propria azioni mediante il ritmo delle associazioni) e quella rappresentativa del ricordo (*meme*, registratore delle sensazioni passate)”.¹³⁴⁵ La spiegazione di questa coincidenza viene fornita da Vico nel paragone con l'attività dei pittori, che possono dipingere soltanto cose che richiamano per somiglianza o per identità un oggetto visto in precedenza. Non è possibile, infatti, che i pittori dipingano, inventando dal nulla, immagini che non abbiano alcun legame con elementi percepiti in passato. Essendo una facoltà della prima operazione della mente, deputata quindi a fornire una percezione delle sensazioni, la memoria e la fantasia sono considerate da Vico come facoltà innate e non addestrabili. Nell'ultimo capitolo delle *Institutiones oratoriae*, dedicato infatti alla memoria come ultimo atto dell'orazione, il filosofo è categorico nell'esprimere l'inesistenza di una possibile mnemotecnica in grado di aumentare le possibilità rammemorative: “Non occorre qui dare regole per la memoria: essa è infatti una qualità innata e che si conserva e si aumenta con l'uso, e, se vi è un'arte che considero inesistente, essa è proprio quella della mnemoneutica”.¹³⁴⁶

¹³⁴² S.N. I, p. 227

¹³⁴³ Trabant sostiene l'ipotesi che l'antropologia vichiana sia fondata sulla triade memoria, fantasia, ingegno (JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs*, cit., p. 109)

¹³⁴⁴ GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italorum sapientia*, cit., p. 287. Il testo originale latino è il seguente: “«Memoria» Latinis, quae in sua penu per sensus percepta condit, quae «reminiscentia», dum promit, appellatur. Sed et facultatem, qua imagines conformamus, et «phantasia» Graecis, et nobis «immaginativa» dicta est, significabat: nam quod nos vulgo «imarginari», Latini «memorare» dicunt.

¹³⁴⁵ MANUELA SANNA, *Ingegno e memoria in Giambattista Vico*, cit., p. 102

¹³⁴⁶ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, cit., p. 431. Il testo latino è il seguente: “De memoria non est ut hic

La perentorietà dell'assunto vichiano, attribuibile anche alla sede di enunciazione dello stesso, è stata messa in questione da Verene, che mostrando una possibile connessione con i teatri della memoria del Cinquecento, in particolare quello di Giulio Camillo,¹³⁴⁷ ha insistito sulla matrice creativa e mnemonica della fantasia vichiana. Esistono, ammette Vico nello stesso passo del *De antiquissima*, immagini mostruose come quelle degli "ippogrifi" o dei "centauri",¹³⁴⁸ ma pur nella loro inesistenza e impossibile percezione esse sono immagini nate dalla combinazione di elementi reali. Nella *Degnità XLVII* della *Scienza Nuova seconda* questo principio viene esplicitato in maniera molto chiara, con un chiaro riferimento alla fanciullezza: "Ne' fanciulli è vigorosissima la memoria, e quindi vivida all'eccesso la fantasia che altro non è che memoria o dilatata, o composta".¹³⁴⁹ L'atto della fantasia è un atto creativo, di indubbio interesse sotto il punto di vista dello studio delle immagini. Erede del "pensare per immagini" aristotelico,¹³⁵⁰ la memoria-fantasia della fanciullezza dell'umanità ha un ruolo attivo nella produzione di pensiero in epoca primitiva, e questo grazie alle capacità inventive che la costituiscono. Il pensiero prodotto dalla memoria-fantasia è, chiaramente, un pensiero di tipo non razionale e logico, ma un pensiero del corpo che parte da esso. Come afferma Manuela Sanna, la *Degnità XXXIV* della seconda *Scienza Nuova*, "La fantasia tanto è più robusta, quanto più è debole il raziocinio",¹³⁵¹ non implica una complanarità o una complementarità tra il pensiero primordiale e quello veramente razionale,¹³⁵² quanto la produzione seminale di una logica che, guidata e trascinata dalla fantasia, crea le condizioni di possibilità per un futuro sviluppo del raziocinio. Sanna, raccordando questi elementi alla base retorica e corporea da cui sempre si muove la filosofica vichiana mette in luce tre particolari punti di interesse:

È fuori di dubbio che Vico riesce a mettere in piedi la solida costruzione del discorso sull'ingegno quando fa emergere in maniera chiara tre temi portanti [...] che costituiscono uno sguardo interessato da parte dell'occhio contemporaneo, vale a dire prima di tutto la teorizzazione vichiana della facoltà fantastica, che permette a Vico la descrizione e la messa a punto di un corpo in possesso di un sapere tutto suo (parallelo e congiunto al sapere della mente), il ruolo che Vico affida alla Memoria, che si svincola da una natura di tipo conservativo per appropriarsi di un'identità piuttosto creativa e inventiva e, infine, l'elaborazione di un originalissimo concetto

praecepta tradamus; ea enim ingenita virtus est, quae usu conservatur et adaugetur et si qua est ars, quam nullam puto, ea propria est quae dicuntur mnemoneutica"

¹³⁴⁷ DONALD PHILIPP VERENE, *Vico's science of imagination*, London, Cornell University Press, 1981, p. 192. La connessione, sottolinea però l'autore, è sguarnita di elementi filologici a supporto. La proposta, interessante, è effettivamente corroborata dall'importanza della memoria iconica della *Dipintura allegorica*, della *Tavola cronologica* e dai molti elementi che si tratteranno nel prossimo capitolo. È tuttavia da ricordare come esperimenti di tipo combinatorio siano esclusi da Vico dal novero delle scienze, almeno in riferimento alla mnemotecnica lulliana nel *De antiquissima*: "Itaque Praedicamenta Aristotelis, et Topica, si quis in iis quid novi invenire velit, inutilissima sunt; et Lullianus aut Kirkerianus evadat, et similis eius fiat, qui scit quidem literas, sed eas non colligit, ut magnum librum naturae legat." (GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italorum sapientia*, cit., p. 296)

¹³⁴⁸ GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italorum sapientia*, cit., p. 287

¹³⁴⁹ S.N. II, § 149, p. 461

¹³⁵⁰ MANUELA SANNA, *Ingegno e memoria in Giambattista Vico*, cit., p. 106

¹³⁵¹ S.N. II, § 145, p. 456, *Degnità XXXIV*

¹³⁵² MANUELA SANNA, *Inventio e verità nel percorso vichiano*, «Bollettino Del Centro di Studi Vichiani», XXXI, 2001, p. 15

di Senso comune, che serva a mettersi al riparo dai rischi di un esercizio individuale e singolare della capacità immaginativa, a diventare cioè garanzia — anche da un punto di vista etico e politico — di un principio estensivamente normativo.¹³⁵³

Molto simile al concetto di fantasia, se non altro per la caratteristica dislocativa e connettiva (il tema del mostro e dell'ibrido è di centralità assoluta in questo caso), è la facoltà dell'ingegno. Nel *De antiquissima* esso è definito “la facoltà di unificare cose separate e differenti.” A questa facoltà Vico attribuisce una peculiare relazione etimologica, identificandolo con il latino *natura* e facendo dell'ingegno stesso il tramite di relazione tra Dio e l'uomo: “Forse perché l'ingegno umano è la natura dell'uomo, e dell'ingegno è proprio il vedere la simmetria delle cose, vedere ciò che è appropriato e ciò che conviene [...]. O forse perché, come la natura genera le cose fisiche, così l'umano ingegno partorisce la meccanica e, così come Dio è artefice della natura, l'uomo è il dio delle cose formate dalla sua attività?”¹³⁵⁴ La prerogativa creatrice (poietica) dell'ingegno è al centro della spiegazione che Vico dona a questa facoltà della mente, instaurando così dei fortissimi legami con la diade memoria e fantasia. Se infatti è impossibile pensare senza prima avere le immagini delle cose (facoltà della *memoria*), ed è dunque impossibile crearne di nuove senza avere la possibilità di vedere le sorgenti iconiche delle stesse (*fantasia*), non è neanche possibile quell'operazione di collegamento e di separazione su cui si regge l'azione dell'ingegno. Simile per operatività e per dipendenza dalla memoria alla fantasia, l'ingegno completa una triade che genera le potenzialità ermeneutiche della filosofica vichiana, e anche della sua concezione della retorica.

Nel circolo tra prima operazione della mente, topica e corporeità, i passaggi sugli *Aiuti naturali* del retore (il paragrafo sesto delle *Institutiones oratoriae*) sono particolarmente significativi. In questo passaggio Vico afferma che, oltre all'indole naturale, l'ingegno, “acuto nell'escogitare e rapidissimo” a penetrare “nel cuore della questione che si tratta”, può essere un fondamentale aiuto nell'opera retorica; in particolare, l'ingegno ha tutte le caratteristiche di versatilità della fantasia, e deve essere “più rapido di Proteo, più veloce del mare”.¹³⁵⁵ Subito dopo il maestro di retorica raccomanda inoltre come qualità fondamentale del retore “una fantasia forte e sbrigativa, che si appropri di usi e dei sentimenti degli altri” e, infine “una memoria ferma e durevole”.¹³⁵⁶ Il legame tra ingegno, memoria e fantasia nella retorica è la fase preparatoria per la concettualizzazione, nella *Scienza Nuova prima*, di una poetica creata dall'interconnessione sincronica delle tre facoltà. La poesia dei primi bestioni, i

¹³⁵³ *Ibidem*

¹³⁵⁴ GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italorum sapientia*, cit., p. 289. Il testo latino è il seguente: “Porro «ingenium» et «natura» Latinis idem: an quia humanum ingenium natura hominis sit; quia ingenii est videre rerum commensus, quid aptum sit, quid deceat, pulchrum et turpe, quod brutis negatum? An quia ut natura gignit physica, ita ingenium humanum parit mechanica, ut Deus sit naturae artifex, homo artificiorum Deus?”

¹³⁵⁵ IDEM, *Institutiones oratoriae*, cit., p. 27. Segue il testo latino: “Ingenium sit ad excogitandum acutum, ut quam celerrime”; “sit et versatile [...] Proteo citius convertantur”

¹³⁵⁶ Ivi, p. 29. Segue il testo latino: “Vehemens phantasia qua alienos mores et affectus faciat suos. Memoria denique firma ac diuturna”

fanciulli dell'umanità, rispecchia infatti tutte le caratteristiche della prima operazione della mente. In apertura del libro terzo, dedicato ai principi della nuova scienza “per la parte delle Lingue”, il Vico propone i *Nuovi principi di mitologia e di etimologia* che guideranno la ricostruzione filologica e filosofica della sua analisi. Iniziando essenzialmente da una ri-funzionalizzazione del concetto di *poesia* e di *poiesis* sulla base delle tre facoltà della mente, egli crea un parallelismo tra tre produzioni “poetiche” (nell’accezione tutta vichiana del termine) dell’antichità barbara. Questi sono i detti spartani, le leggi delle XII tavole e dei “riboboli fiorentini, tutti nati nel Mercato vecchio di Firenze ne’ tempi più barbari d’Italia”.¹³⁵⁷ Il filosofo riconosce a queste tre manifestazioni le caratteristiche principali della poesia: “che innalzi e ingrandisca le fantasie; sia in breve avvertita all’ultime circostanze che diffiniscono le cose; e che trasporti le menti in cose lontanissime e con diletto le faccia in un nastro vedere ligate con acconcezza”.¹³⁵⁸ È facile riconoscere la diade di fantasia e di ingegno, la loro complanarità dimostrata dalla loro natura di “nastro”.¹³⁵⁹ Inoltre, come nota Manuela Sanna, la memoria patrocina la produzione di ingegno e fantasia:

Nella *Scienza nuova* [...] Fantasia e Memoria valgono come sinonimi, al pari di Memoria e Ingegno, e la sinonimia non consiste nell’identità di significato, quanto piuttosto nella simultaneità dell’utilizzazione. Fantasia e Ingegno nella *Scienza nuova* sono sinonimi perché sono inattivi senza il riferimento alla Memoria: prima di tutto ricordiamo, e su questa base combiniamo e trasformiamo. Operazione identica a quella del cammino delle genti: l’età matura nasce solo dal consolidamento della fase infantile, quella del *tutto corpo* e del *tutto memoria*.¹³⁶⁰

Un lato essenziale di questa complanarità, che porta il discorso verso una necessaria evoluzione verso il tema delle immagini, è la natura iconopoietica della fantasia e dell’ingegno. Nello stesso paragrafo dell’introduzione del terzo libro della *Scienza Nuova* del 1725, Vico rinforza il legame tra fantasia e ingegno parlando della capacità di queste facoltà di creare immagini: “Finalmente il niuno o poco uso del raziocinio porta robustezza de’ sensi; la robustezza de’ sensi porta vivezza di fantasia: la vivida fantasia è l’ottima dipintrice delle immagini, che imprimono gli oggetti ne’ sensi”.¹³⁶¹ Il fondamento aristotelico è evidente, così come è chiaro il tratto analogico che spiega la relazione tra fantasia e ingegno. Donatella di Cesare ha bene chiarito, in un passaggio che ha il pregio di riunire la concezione di queste facoltà sia nella *Scienza Nuova* che nel *De antiquissima*, questo punto:

Il porre in correlazione, il collegare ciò che è separato, è un atto immaginativo che consiste nel Θεωρεῖν – per riprendere le parole di Aristotele –, nel saper vedere il simile in cose diverse. Questo è il compito della fantasia

¹³⁵⁷ S.N. I, p. 192

¹³⁵⁸ *Ibidem*

¹³⁵⁹ Al tema del “nastro” in Vico è stato dedicato uno studio a cura di LEONARDO AMOROSO, *Nastri vichiani*, Pisa, ETS, 2018

¹³⁶⁰ MANUELA SANNA, *Ingegno e memoria in Giambattista Vico*, cit., p. 106. A conclusioni diverse arriva Marcel Danesi nella sua opera *Metaphor, Riddles and the Origins of Languages*, cit., pp. 62-67. Il semiologo propone la funzione matriciale della fantasia che produce le immagini, dal quale si sviluppano poi i legamenti tra cose (funzione dell’ingegno) da cui poi nascono e si concretizzano, rimanendo nella memoria, le metafore.

¹³⁶¹ S.N. I, p. 192

che fa apparire (Φαίνεται) ciò che è simile e perciò è chiamata da Vico «occhio dell'ingegno».¹³⁶² Il connettere attraverso il simile non può dunque che apparire, per la sua stessa immediatezza, nella forma di un vedere istantanea. È un'operazione 'arcaica' (perché si riferisce alle ἀρχαί delle cose) e come primo e indispensabile stadio di conoscenza costituisce il presupposto per ogni ulteriore operazione gnoseologica.¹³⁶³

Rispondendo pertanto alla progressione delle arti dalla corporeità alla pittorialità e, solo dopo, alla verbalità, Vico collega queste facoltà alla mente, ma a una mente fortemente radicata nel corpo. La poesia, intesa come arte della produzione di senso, più che di parole, è la prima e fondamentale declinazione delle tre facoltà primitive. La poesia vichiana è il primo atto della logica-retorica dei bestioni, e le distinzioni tra le arti appartengono ad un momento successivo dello sviluppo dell'umanità. Che la poesia sia questa sorta di matrice nata dall'interconnessione di memoria, fantasia e ingegno è mostrato bene dal passo della seconda *Scienza Nuova* in cui Vico fa della memoria la madre delle Muse.¹³⁶⁴ Verene ha giustamente osservato come le Muse, ovvero le arti, sono caratterizzate da una somiglianza genetica che le rende figlie di Giove, il primo universale fantastico. L'universale fantastico, lo si è in parte già accennato, è il frutto di una ingegnosa commistione di immagini che seguono la strutturazione mentale della metonimia. Pertanto, la poesia, che nasce dalla Memoria, nasce anche dalla fantasia e dall'ingegno, e si radica nella prima facoltà della mente che ancora non è raffinata e "dirozzata". In un passaggio famoso del terzo libro della seconda edizione della *Scienza Nuova*, nel paragrafo dedicato alle *Pruove filosofiche della Scoperta del Vero Omero*, Vico condensa tutta la sua lunga riflessione su questi concetti con estrema sintesi:

In tal'umana bisogna i *popoli*, i quali erano quasi *tutti corpo*, e quasi *niuna riflessione*, fussero tutti *vivido senso* in sentir' i particolari, *forte fantasia* in apprendergli, ed ingrandirgli, *acuto ingegno* nel rapportargli a' loro generi fantastici, e *robusta memoria* nel ritenergli: le quali *facoltà* appartengono, egli è vero, *alla mente*,

¹³⁶² GIAMBATTISTA VICO, *De antiquissima Italorum sapientia*, cit., p. 303: "Trovare è questione di fortuna, fare di industriosità: proprio per questa ragione volevo che la geometria non venisse insegnata per numeri, né per specie, ma per forme, affinché, se anche nell'apprendimento si esercitasse meno l'ingegno, almeno venisse rafforzata la fantasia, che è l'occhio dell'ingegno, così come il giudizio è l'occhio dell'intelletto". Segue il testo latino: "Invenire enim fortunae est, facere autem industriae: et ob id ipsum neque per numeros, neque per species, sed per formas eam tradi desiderabam; ut si minus ingenium inter" ediscendum excoleretur, phantasia firmaretur tamen, quae ita est ingenii oculus, ut iudicium est oculus intellectus.". Sul tema è imprescindibile, soprattutto per l'aspetto filosofico della questione, il testo di MANUELA SANNA, *La fantasia che è l'occhio dell'ingegno. La questione della verità e della sua rappresentazione in Vico*, Napoli, Guida, 2001

¹³⁶³ DONATELLA DI CESARE, *Sul concetto di metafora in Giambattista Vico*, cit., pp. 328-329

¹³⁶⁴ S.N. II, § 323, p. 635: "Quindi a ragione i Poeti Teologi fecero la Memoria madre delle Muse; siccome a' tempi barbari ritornati in vece di dir' *uomo d'ingegno*, dicevan' *uomo fantastico*; qual narra essere stato Cola di Rienzo l'Autore della di lui Vita; la quale contiene *nature*, e *costumi* somigliantissimi a *questi eroici antichi*, ch'or ragioniamo; ch'è un *grand'argomento* del ricorso, che fanno le nature, e costumi delle nazioni. È in questa parte da non tralasciare questa *importante osservazione*, che molto rileva per quello, ch' *intendere si può, immaginar non si può, come pensassero i primi uomini, che fondaron l'Umanità*; ch'erano di *menti* cotanto *particolari*, ch'ad ogni *nuova aria* o di *faccia*, o di *volto*, ne stimavano un' *altra nuova*, com'abbiam'osservato nella Favola di Proteo; e ad ogni *nuova passione* stimavano un' *altro animo*, un' *altro petto*, un' *altro cuore*: onde sono quelle *frasi poetiche* usate, non già per *necessità di misure*, ma per tal *natura di cose umane, ora, vultus, animi, pectora, corda*, prese per gli loro numeri del meno. Fecero il *petto stanza di tutte le passioni*; e con giusti sensi ne stabilirono i *due gran Fomenti*, o *Principj*, cioè l'*Irascibile nello stomaco*, onde i Greci dicevano lo *stomaco* per l'*Ira*; perocchè, spremendovisi i *vasi biliari*, che vi son nati per la concozione de' cibi, e diffondendovisi la contenuta *bile* per lo *ventricolo*, questi faccia la *collera*: e posero la *concupiscibile* più di tutt'altro nel *fegato*: ed abbozzatamente intesero, che le *passioni sono dentro i nostri umori*"

ma mettono le loro *radici nel corpo*, e prendon *vigore dal corpo*: onde la *memoria*, ch'è la stessa, che la *fantasia*, la qual perciò *memoria* è detta da' Latini, come appo Terenzio si truova *memorable*, in significato di cosa da *potersi immaginare*; e volgarmente *comminisci*, per *fingere*, propio della *fantasia*, ond'è *commentum*, ch'è *finto ritrovato*; e *memoria* altresì per l'*ingegno* appo lo stesso Terenzio in quel luogo, ove Parmenone, c'ha di bisogno di *Miside* per far'una gran *trappola*, le dice; “*Nunc, Mysis, mihi opus est tua exprompta / memoria*”: e prende tali *tre differenze*, ch'è *memoria*, mentre rimembra le cose; *fantasia*, mentre le altera, o contraffà; *ingegno*, mentre le contorna, e pone in acconcezza, ed assettamento: per le quali cagioni tutte la *Memoria* è stata da' *Poeti Teologi* detta la *madre delle muse*¹³⁶⁵

La *Scienza Nuova* è, come giustamente affermato da Verene, una “*scienza della fantasia*”,¹³⁶⁶ e produce pertanto un sapere che è fortemente legato alle capacità mentali di un corpo tutt'altro che astratto e ridotto ad appendice di un pensiero. Come nel trattare la retorica Vico aveva cercato di tenere unite le parti logiche e quelle affettive tramite l'entimema e la trattazione oratoria, così nella *Scienza Nuova* egli propone una visione delle facoltà della mente strettamente inglobate nel corpo dei primi bestioni. Cartesio aveva ipotizzato, come luogo della conciliazione del corpo e della mente, la famosa soluzione della ghiandola pineale. Il luogo della risoluzione di questa tensione, in Vico, sembra invece essere la triade memoria, fantasia e, soprattutto, ingegno. Per l'importanza, infatti, di questo termine nella retorica e poetica barocca che informa la trattatistica delle imprese che si è analizzata, appare fondamentale ricostruire la catena di implicazioni che l'utilizzo di questa categoria implica nella filosofia vichiana.

Il legame con la fantasia e con il lato iconico è sicuramente un indizio importante per la comprensione della discendenza barocca del termine. L'ingegno, come facoltà poetica, era infatti stato dichiarato come il maggiore tramite di produzione di immagini e di figure, di traslati, di acutezze e di metafore. È stato tuttavia osservato come la discendenza barocca sia solo una delle molteplici fonti dell'utilizzo vichiano del termine. Un eccellente lavoro di Stefano Gensini ha ricostruito infatti le matrici cinquecentesche dell'*ingenium* del Vico, arrivando alle conclusioni che questo termine “si colloca all'intersezione di almeno tre tradizioni di pensiero” quali: la tradizione classico-umanistica che considerava l'ingegno a partire dall'etimologia di “*ingenium* da *in* + *gignere*, ‘generare’, questa accezione identifica nel termine una capacità nativa, naturale, come distinta dal sapere e dalle capacità che si conseguono per via di studio e di esercizio, dall'*ars* insomma”;¹³⁶⁷ la cultura filosofico-medica della metà del Cinquecento, che collegava l'ingegno alle opposizioni tra caldo e freddo, umido e secco, e che viene dunque a prendere il significato di “indole o disposizione naturale e si discola in

¹³⁶⁵ S.N. II, § 369, p. 681

¹³⁶⁶ DONALD PHILIPP VERENE, *Vico's science of imagination*, cit., p. 128. A questp riguardo è utile rimandare al volume di PAOLO FABIANI, *La filosofia dell'immaginazione di Vico e Malebranche*, Firenze, Firenze University Press, 2022

¹³⁶⁷ STEFANO GENSINI, *Ingenium e linguaggio*, in *Vico und die Zeichen, Akten des von der Freien Universität Berlin, der Volkswagenstiftung und dem Instituto per gli Studi Filosofici (Neapel) veranstalteten internationalen Kolloquiums (Berlin, 23-25 September 1993)*, Jürgen Trabant (hrsg.), Tübingen, Gunter Narr, 1995, p. 239

una sorta di zona intermedia tra realtà biologica e cultura”;¹³⁶⁸ la terza tradizione infine è quella relativa alle “discussioni sulla metafora apertesì in margine alla *Retorica* e alla *Poetica* di Aristotele”, che chiama ingegno il greco *euphuia* di Aristotele per indicare la facoltà naturale in grado di creare facilmente metafore efficaci e pregni di contenuti gnoseologici.¹³⁶⁹ La prima nozione rintracciata dal Gensini si ritrova sicuramente nella concezione creatrice della prima poesia, e altresì nella digressione sull’ingegno che si presenta nelle *Vici Vindiciae*, il testo che il Vico aveva scritto nel 1729 contro la recensione alla prima *Scienza Nuova* del 1725 pubblicata sugli «Acta Eruditorum Lipsiorum». In questo luogo, come affermato nella *Vita*, Vico risponde alla “vile impostura” dell’accusa di aver compiaciuto più al suo ingegno che alla verità nella *Scienza Nuova* con un approfondimento “ove tratta degli più profondi principi dell’ingegno, del riso e de’ detti acuti ed arguti; che l’ingegno sempre si ravvolge dintorno al vero ed è’l padre de’ detti acuti, e che la fantasia debole è la madre dell’argutezze, e pruova che la natura dei derisori sia, più che umana, di bestia”.¹³⁷⁰ Il Vico contrappone nei passi delle *Vindiciae* la facoltà dell’ingegno a quella dello *studium*, creando una separazione tra *ars* e *ingenium*: “generazione contro produzione; e qui si tratta della *generatio* tramite *experimentum* di matrice baconiana”.¹³⁷¹

La seconda accezione, quella relativa al contesto medico e fisiologico, trova nel corpo e nelle facoltà materiali la sua base, proponendosi – come già affermato – come la risposta antropologica e sociale della ghiandola pituitaria cartesiana. Come afferma Gensini:

La nozione vichiana di *ingegno* sembra, in questo contesto, proporsi come il punto di snodo tra le basi biologiche dell’uomo, nelle quali si riversano le determinazioni ambientali e climatiche e la dinamica degli ‘spiriti’, vitali e animali, e l’operare culturale dell’uomo e della società. Non a caso, Vico insiste tanto sull’identità semantica di *ingenium* e *natura* nell’antica filosofia italica. E, non a caso, è proprio a livello della libera operatività dell’ingegno, cioè a livello della *inventività*, che già nel *De antiquissima* è segnato lo stacco tra gli uomini e i bruti.¹³⁷²

Per la terza accezione, quella relativa alla matrice barocca e seicentesca, sembra opportuno, in mancanza di chiarificazioni a riguardo nella *Scienza Nuova* (che, come accennato, propone la *facies* ultima delle riflessioni decennali vichiane senza ulteriori spiegazioni terminologiche sui principi che la guidano) approfondire la succitata digressione delle *Vici Vindiciae* e i luoghi delle *Institutiones oratoriae* che ne trattano.

In questo manuale, in particolare, è nei capitoli dedicati all’*elocutio* (che rappresentano un terzo dell’intera trattazione)¹³⁷³ che la nozione di ingegno è più presente e capillarmente diffusa. Il capitolo

¹³⁶⁸ Ivi, p. 240

¹³⁶⁹ Ivi, p. 242

¹³⁷⁰ GIAMBATTISTA VICO, *Vita scritta da se medesimo*, cit., p. 88

¹³⁷¹ MANUELA SANNA, *Inventio e verità nel percorso vichiano*, cit., p. 13

¹³⁷² STEFANO GENSINI, *Ingenium e linguaggio*, cit., p. 246

¹³⁷³ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones oratoriae*, cit., pp. 234-424

trentasettesimo, *De sententiis, vulgo «del ben parlare in concetti»*¹³⁷⁴ è in diretta relazione con la partizione relativa all'entimema, riprendendo lo stesso sintagma fin dal titolo. Le frasi sentenziose o “noemi”, sono analizzate dal Vico in contrapposizione al discorso dei filosofi, nominati “gnome”: se le prime sono basate su fondamenti stabili, le seconde approssimano il parlare entimematico, mancando di una base dimostrata, o per via della verisimiglianza della stessa. Nella presentazione della terminologia latina e italiana per i noemi, il Vico annuncia che le *sententiae* o i *concetti* sono espressioni “ricche di moltissimo ingegno”.¹³⁷⁵ Subito dopo questa affermazione è supportata dalla matrice peregriniana del detto acuto, ovvero quel “legamento” fra cose differenti che permette di avere una conoscenza nuova e più penetrante. Il passo è importante per la ricostruzione del rapporto fra Vico e il cosiddetto “barocco moderato”,¹³⁷⁶ e merita pertanto di essere riportato:

Le virtù dell'ingegno, come afferma Matteo Peregrini nel suo aureo libretto *Delle acutezze*, consiste nel «vicendevole collegamento» tra di cose diverse tra loro; nel detto acuto si hanno infatti le cose, le parole e il collegamento tra le cose e le parole. [...] il medesimo Peregrini definisce l'acume, la forza dell'ingegno, «un felice trovamento del mezzo, per legare figurativamente in un Detto con mirabile acconcezza e somma eleganza diverse cose» e così vede l'acume nel raro e nuovo adattamento di sue estremi felicemente collegati in un dato detto. Nella *Poetica* Aristotele giudica che si tratti di invenzione molto difficile, là dove a proposito delle metafore dice: «usare in modo giusto delle traslazioni è cosa particolarmente ardua, che riesce solo agli ingegni versatili»; e nella *Retorica* scrive che «solo i filosofi sagaci e acuti riescono a cogliere le somiglianze esistenti in cose distanti tra loro».¹³⁷⁷

L'ingegno è collegato a quelle “acutezze” del concettismo per via della sua possibilità di creare collegamenti tra cose remote e lontane, di scorrere attraverso i luoghi topici per arrivare alla costruzione di un detto che possa fornire nuove conoscenze. In questa nozione, Vico fonde l'*inventio* ciceroniana con l'accezione del *facere* insita nella radice etimologica del termine ingegno, mostrando la natura non meramente retorica e verbale del detto acuto quanto la sua pregnanza pratica e al contempo filosofica. L'ingegno, che permette la produzione di detti acuti, è un'operazione essenzialmente fantastica, che propone delle congiunzioni *monstruose* (come le chimere o gli ippogrifi del *De antiquissima*) a partire da elementi veri appartenenti al senso comune. Anche se, nell'appartenenza al rango entimematico, il detto acuto prodotto dall'ingegno non può essere considerato totalmente vero (nel senso logico del termine), esso non è neanche del tutto falso. Il

¹³⁷⁴ Ivi, p. 283

¹³⁷⁵ Ivi, p. 285

¹³⁷⁶ Si riprende la definizione di FRANCO CROCE, *La critica dei barocchi moderati*, in IDEM, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 7 e segg.

¹³⁷⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones oratoriae*, cit., pp. 285-289. Il testo latino è il seguente: “Ingenii virtus, ut Mattheus Pererginius in aureo *De acutis dictis* libello disserit, consistit in mutuo diversarum rerum ligamine. Nam in acuto dicto haec tria inveniuntur; res, verba, et rerum verborumque ligaminem. [...] Hinc idem Peregrinius acumen seu ingenii vim definit «felicem medii inventionem, quod in dicto aliquo diversas res mira aptitudine et per summam elegantiam colligat». Atque hoc pacto acumen constituit in rara et nova aptitudine duorum extremorum in aliquo dicto feliciter colligatorum. Eius autem inventio, Aristotelis iudicio, in *Poetica*, admodum difficilis est, ubi in argumento metaphorarum inquit: «Decenter uti translationibus maxime est arduum, nam non nisi versatilis ingenii est», et ut in *rhetoricis* habet: «Soli philosophi solertes acutique praestare possunt in rebus distantibus quid simile contemplari»”

passaggio seguente si lega indissolubilmente al paragrafo delle *Vici Vindiciae* in cui il Vico si difende dalle accuse di aver confuso il proprio ingegno con la verità: “Le fonti dei detti acuti non sono due, il falso che sembra vero e il vero che sembra falso, e che la virtù dell’acutezza non deriva dal primo nei detti simbolici né dal secondo nei paradossi, ma che una sola è l’origine di tutti e cioè la verità nascosta che rapidamente e facilmente si scopre, trovando un mezzo nuovo e inconsueto”.¹³⁷⁸

Spostato sul lato strettamente filosofico della questione, la difesa della verità della produzione ingegnosa per il mezzo del detto acuto trova nella risposta del 1729 una decisiva e complementare conclusione. Essa infatti si apre con una netta affermazione: “Ma la filosofia, la geometria, la filologia, e perciò tutte le dottrine apertamente mostrano quanto sia assurda l’opinione che l’ingegno contrasti con la verità.”¹³⁷⁹ L’ingegno è definito “divinum omnium inventionum parentem”¹³⁸⁰ grazie al tramite della filosofia dei *Cogitata et visa* baconiana e alla filosofia sperimentale britannica, alla scienza geometrica che esamina “ciò che, separato e distinto, prima sembrava non ammettere nessun [...] «rapporto», per usare la nostra lingua; e da questi elementi non solo nei problemi che essa risolve col compasso e con la squadra, ma persino nei teoremi, dimostra vero ciò che postula come vero”¹³⁸¹ e, infine, di tutte le altre scienze, anche quelle della politica e della teologia. Infine, anche la retorica è una delle riprove della verità dell’ingegno:

Da ultimo, la filologia nei trattati di retorica insegna che l’acutezza dell’ingegno non può essere disgiunta dalla verità; poiché essa unisce e serra quelle cose che sembrano comunemente separate e lontane in un medesimo criterio di verità, nel quale essendo compresi i vari procedimenti razionali, quelle cose si rivelano armonicamente unite e legate tra loro. Onde Aristotele dà ragione del perché tanto dilettono i detti acuti.¹³⁸²

In questo momento, Vico apre un’ulteriore digressione sulla differenza tra detti acuti e detti arguti. I primi sono, sulla scorta del Pellegrini, quelle sentenze stampo entimematico che il felsineo aveva trattato nella sua opera del 1639. I detti arguti – questa espressione, anche per via dell’utilizzo del sintagma “padre di ogni invenzione” per l’ingegno, che nel *Cannocchiale aristotelico* era stato

¹³⁷⁸ Ivi, p. 299. Segue il testo latino: “Videtis non esse duos dictionum acutorum fontes, falsum, quod videatur verum, et verum, quod videatur falsum, et quod ex primo in symbolica dicta, ex altero in paradoxa acuminis virtus derivetur; sed omnium unam esse originem; verum, quod lateat ac novo raroque invento medio celeriter et facile detefatur”

¹³⁷⁹ GIAMBATTISTA VICO, *Vici Vindiciae*, in IDEM, *Opere filosofiche*, cit., p. 352. Segue il testo latino: “Sed philosophia, geometria, philologia atque adeo omnia doctrinarum genera istam opinionem; – ingenium cum veritate pugnare — absurdissimam esse, manifesto convincunt”

¹³⁸⁰ Ivi, p. 353. Segue il testo latino: “quae, distractae ac dissipatae, nullum inter se [...] «rapporto», habere prius videbantur; atque ex iis elementis non in problematis solum, quae circino et regula saltem mente factis construit, sed vel in theorermatis ipsis, quae vera contemplatur, eam facere vera”.

¹³⁸¹ Ivi, p. 352. Il testo latino è il seguente: “quae, distractae ac dissipatae, nullum inter se [...] vernacula lingua «rapporto», habere prius videbantur; atque ex iis elementis non in problematis solum, quae circino et regula saltem mente factis construit, sed vel in theorermatis ipsis, quae vera contemplatur, eam facere vera.”

¹³⁸² Ivi, p. 354. Segue il testo latino: “Postremo philologia in rhetoricis docet ingenii acumen sine veritate stare non posse; quod res, quae distractae dissipataeque quam longissime vulgo videbantur, in aliquam latentis veri communem rationem stringit et acuit, in qua complurium longarum ratiocinationum compendio facto, res illae concinno inter se nexu aptae colligataeque esse deteguntur. Unde Aristoteles rationem affert cur tantopere acuta dicta delectent: quia mens, suapte natura veri famelica, acuto dicto audito, in brevi summa temporis momento complura discit”.

definito parto dell'argutezza "madre di ogni 'ngegnoso concetto", sembra richiamare criticamente Tesauro e il barocco avanzato –¹³⁸³ sono quelle espressioni "propri[e] di una fantasia debole e corta, che o coglie il nudo nome delle cose oppure collega le sole superfici delle cose, e nemmeno tutte, o offre cose assurde e sciocche alla mente che non riflette e che pertanto viene delusa e frustrata nella sua aspettazione di un che di sensato e appropriato".¹³⁸⁴ Esse, inoltre, sono quelle espressioni che portano al riso.¹³⁸⁵ L'ingegno, afferma Vico, può portare alla falsità se utilizzato in maniera viziosa e aberrante, grottesco, ma questo non fa della facoltà della mente una maschera della verità *tout court*. Anzi, la combinazione di falsità e verità nel detto acuto permette un salto categoriale pregno di potenzialità gnoseologiche, tanto da fare coincidere, sotto le facoltà ingegnose, sia la matematica che la geometria e portando l'ingegno ad essere, secondo un'acuta definizione di Sanna, "il momento finale del *verum – factum*".¹³⁸⁶ L'ingegno, quando utilizzato correttamente, è fonte di verità, non il contrario.

Queste riflessioni sulla natura dell'ingegno e sull'utilizzo che Vico compie di questo termine mettono in risalto alcuni aspetti di natura filologica sull'utilizzo delle categorie barocche nel filosofo napoletano. Il detto acuto è infatti prodotto dall'ingegno, quella primaria facoltà che si basa sulla congiunzione di memoria e fantasia. Come tale, esso ha un indubbio legame anche con altri aspetti, in primo luogo quello della corporeità e dell'espressione linguistica non avanzata. Pertanto, nel passaggio dalle opere retoriche o filosofiche alla *Scienza Nuova*, l'ingegno subisce una ricalibrazione semantica o, meglio, esso viene inserito all'interno di un'ottica diacronica e storico-evolutiva che ne allarga i confini fenomenologici:

[nella *Scienza nuova*] il meccanismo della facoltà ingegnosa [...] tende a procedere per elaborazione di somiglianze utilizzando la tecnica dell'*inventio* che non funziona più qui come *ars* scopritrice di verità, quanto piuttosto di approssimazioni, verosimiglianze che si avvalgono anche di un materiale interno, insito nella natura umana, dell'*inventio* in quanto ricerca del ricordo momentaneamente obliato. L'immaginazione, strumento dell'ingegno, non fa, ma configura le cose, conferisce loro delle immagini e le offre all'intelletto.¹³⁸⁷

Nella *Scienza Nuova* il Vico utilizza questa particolare nozione di ingegno in una concezione che, come tutta la sua nuova scienza, "rovescia" o, meglio, "ri-funzionalizza" la stessa nozione che le epoche precedenti avevano. È infatti il passaggio da una prospettiva sincronica ad una diacronica e filogenetica che permette di comprendere il distacco fra la concezione di ingegno, di acutezza e, lo si

¹³⁸³ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 1

¹³⁸⁴ GIAMBATTISTA VICO, *Vici Vinditiae*, cit., p. 354. Segue il testo latino: "Contra arguta dicta, finguntur ab infirma brevisque phantasia, quae aut nuda nomina rerum confert, aut solas rerum superficies, neque totas, componit, aut aliqua sive absurda sive inepta menti nee-opinanti obicit, quae, expectans conveniens et aptum sua expectatione deluditur et frustratur".

¹³⁸⁵ MANUELA SANNA, *Inventio e verità nel percorso vichiano*, cit., p. 17 approfondisce il legame che Vico instaura, sul tema del riso, tra Aristotele e Cicerone, concependo la risata come una frustrazione intellettuale figlia di una aspettazione delusa

¹³⁸⁶ Ivi, p. 14

¹³⁸⁷ Ivi, p. 21

vedrà a breve, di metafora, di Vico in confronto a quella di un Peregrini, di uno Sforza Pallavicino o di un Tesauro. Mentre questi posizionano il linguaggio nell'*hic et nunc* della produzione letteraria del tempo o, addirittura, come il Tesauro, comprendono il linguaggio divino come una produzione arguta, equiparando il tempo presente al presente sempre tale della dimensione divina, il Vico si basa su questi traguardi teorici per riconoscerne il germe nell'evoluzione dall'atto bestiale sino al linguaggio articolato. In particolare, la questione dell'impresa, erede sia della trattatistica sulla retorica, sull'ingegno e sulla metafora, si offre come un punto di ingresso interessante per la comprensione del rovesciamento attuato da Vico. Se l'impresa rinascimentale e barocca è il punto massimo dell'eleganza e della raffinatezza di una cultura, quella cortigiana e manieristica, in Vico essa è la prima espressione dei bestioni eroici che a malapena si distingue, per forma ma non per direzione, dal geroglifico della prima età. I principi che regolano le due produzioni sono gli stessi e rimangono invariati: la fantasia crea le immagini e l'ingegno le connette fra di loro, ma mentre nella riflessione rinascimentale e barocca esisteva un'arte delle imprese, una perfezione di esse, nei bestioni vichiani la fantasia e l'ingegno lavorano per necessità e per approssimazioni. Come afferma ancora Manuela Sanna, le produzioni dei primi bestioni, come i mostri, non sono le arguzie divine del Tesauro, "che dimostra[no] l'operatività dell'ingegno divino, quanto piuttosto il frutto di una capacità sintetica non ancora pienamente sviluppata, non congenita dello *scire* umano ma caratteristica solamente di una limitata epoca mentale, di quell'infanzia del genere umano fondata principalmente sull'utilizzo del senso comune".¹³⁸⁸ Sembra pertanto necessario, per la comprensione delle modulazioni del pensiero e della cultura impresistica che Vico riceve tramite svariate fonti, focalizzare lo sguardo sulla più impressionante e fondamentale espressione dell'ingegno, sia per il barocco che per il Vico, ovvero la metafora.

c. "Come una *Torre per Ajace*". Metafore e trasformazioni poetiche

Il discorso sulla metafora, nella concezione linguistica vichiana, si lega in maniera radicale al tema dello sviluppo e delle coordinate mentali del genere umano. Esso prosegue secondo il vettore di una logica che non è quella del raziocinio ma, bensì, quella della poesia. Nell'accezione linguistica e formale da cui Vico inizia le sue riflessioni sulla metafora, nelle opere che anticipano la *Scienza Nuova*, la poesia è un linguaggio basato su strutture lessicali e metriche precise, in grado di trasmettere un significato affettivo grazie all'utilizzo di determinate figure. Queste figure sono ricondotte, nelle *Insitutiones oratoriae*, al concetto di tropo, ovvero a elementi che "flettono una parola dal suo

¹³⁸⁸ *Ibidem*

significato proprio e originario ad un altro improprio ed estraneo”.¹³⁸⁹ Se l’utilizzo dei tropi è, almeno dalla riforma ramista, limitato al ramo della *elocutio*, e pertanto ristretto entro una formalità ornamentale che poco ha da offrire alla produzione di pensiero, la concezione vichiana di essi si oppone a questa tendenza logicistica della linguistica dei suoi contemporanei.

Se ancora nel *De nostri temporis*, in un contesto limitato dall’occasione, il Vico aveva riferito della metafora come “omnis ornatae orationis maxime insigne decus et luculentissimum ornamentum”,¹³⁹⁰ attenendosi a una concezione ornativa della retorica, nel manuale delle *Institutiones* è riportato un principio basilare della filosofia vichiana, ossia la nascita della metafora e, in generale, dei tropi, per via di necessità: “le parole, infatti, sono caratteri delle cose, come dice il giurista, e in natura ci sono molte più cose che parole; perciò, non esistendo lingua in cui non manchi per moltissime cose un termine loro proprio, vennero adottati termini estranei”.¹³⁹¹ Nella *Scienza Nuova*, questo principio di inversione della funzione ornativa della retorica regge il percorso dalla barbarie del senso fino alla piena conquista della dimensione umana. Legando l’apparizione del linguaggio a una dimensione corporea, Vico fa della necessità il campo di prova delle prime facoltà della mente: “e perch’erano generi formati da fantasie robuste, come d’huomini deboli di raziocinio, se ne scuoprono le vere *sentenze poetiche*; che debbon’essere sentimenti vestiti di grandi passioni, tutte risveglianti la meraviglia. In oltre i *Fonti* di tutta la *locuzion poetica* in tutte le lingue si truovano questi *due*, che sono *povertà di parlari*, e *necessità di spiegarsi*, e di farsi intendere.”¹³⁹² Il principio della necessità, già utilizzato da Vico per smentire la presunta “sapienza riposta” dei geroglifici egiziani, oltre che apparentato alle riflessioni sul linguaggio dei muti che, da Ruscelli a Bonifacio, strutturano le riflessioni dei trattati sui linguaggi non verbali del Cinquecento e del Seicento, permette al filosofo di far collassare la distanza tra espressione tropica degli ignoranti ed espressione tropica degli “addottrinati”, facendo della metafora e dei tropi in generale “la colonna vertebrale del linguaggio e del pensiero”.¹³⁹³ Nella loro estrema differenza, il discorso degli incolti e quello dei letterati hanno in comune l’utilizzo di forme linguistiche che rispondono, pur a strati di produzione diversi e di contesti non egualmente codificati, alle stesse dinamiche e alle stesse direttive linguistiche. Invece di separare l’ignoranza dalla dottrina, e senza cadere nella “boria dei dotti”, Vico struttura la sua opera su queste dinamiche comuni, gradandole diacronicamente sulle partizioni delle tre ere dell’umanità gentilesca. La trattazione della metafora e dei tropi come genesi linguistica e, come si vedrà, genesi *tout court* della cultura e della società, che fa provenire dalla “*necessità di poetica natura*”, nel sesto corollario

¹³⁸⁹ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones oratoriae*, cit., p. 311

¹³⁹⁰ IDEM, *De nostri temporis studiorum ratione*, cit., p. 82

¹³⁹¹ IDEM, *Institutiones oratoriae*, cit., p. p. 311

¹³⁹² S.N. II, § 73, p. 390

¹³⁹³ MARCEL DANESI, *Lingua, metafora, concetto, Vico e la linguistica cognitiva*, cit., p. 28

sui tropi nel libro della *Logica poetica* della *Scienza Nuova seconda*, i “mostri, e le trasformazioni Poetiche”,¹³⁹⁴ deriva da una concezione delle figure poetiche all’incrocio tra *inventio* ed *elocutio*. La trattazione, nella seconda di queste partizioni, operata da Vico nel suo manuale di retorica, è importante per la comprensione del ruolo sempre maggiore di queste figure all’interno del pensiero vichiano e del primo linguaggio umano, sia per la modalità organizzativa in cui Vico procede alla loro esplicazione sia per il contenuto intertestuale di questi paragrafi rispetto alle pagine della *Scienza Nuova*. Rovesciando le critiche del Nicolini, che vedeva una palese contraddizione tra “l’ampia parte consacrata ai tropi e alle figure di pensiero e di parola, che le *Institutiones*, conforme la vecchia retorica, avevan considerate quale forma impropria e ornata, e perciò non primigenia e riflessa, di discorso” e le pagine della *Scienza Nuova* in cui “tutt’al contrario [aveva considerato i tropi e le metafore come una] forma altrettanto propria e non ornata quanto irriflessa e spontanea”¹³⁹⁵ del linguaggio, è interessante notare come tra opera scolastica e opera filosofica ci siano forti rispondenze.

In primo luogo, infatti, le descrizioni dei tropi sono equiparabili. Nelle *Institutiones* il filosofo riconosce, non senza conseguenze importanti, “quattro modi per trasporre il significato: dal tutto alla parte e viceversa; dalle cause agli effetti e viceversa; dai simili; dagli opposti”,¹³⁹⁶ e così nella *Scienza Nuova*, in cui i quattro tropi trattati sono la metafora, la metonimia, la sineddoche e l’ironia. L’ordine qui descritto, che contraddice quello presentato dal Vico in sede incipitaria, è lo stesso seguito però dal filosofo in entrambe le opere. Il primo tropo enunciato è infatti la metafora, descritto come “il più frequente e il più fiorito, [...] luce e stella del discorso, breve similitudine contratta in una sola parola [...]. È il tropo con il quale la parola viene trasportata dal suo proprio significato ad un significato estraneo, facendo leva sulla somiglianza”.¹³⁹⁷ Le coordinate aristoteliche sono evidenti, così come la sovrapposizione di metafora e di tropo. Se infatti esso è descritto come la flessione del significato proprio di una parola verso un significato improprio della stessa, la descrizione della metafora fornita da Vico, nonché la sua posizione nella iniziale presentazione dei tropi, mira a evidenziare la dinamica metaforica nei confronti di tutte le altre figure. Nella *Scienza Nuova*, la metafora trova, nel *Corollario Dintorno a’ Tropi, Mostri e Trasformazioni poetiche*, una descrizione assai ampia che ne mette in risalto le caratteristiche di splendore, necessità e utilità contenute *in nuce* nella presentazione delle *Institutiones*: “Di questa *Logica Poetica* sono *Corollarj* tutti i *primi Tropi*, de’ quali, come la più

¹³⁹⁴ S.N. II, §208, p. 518

¹³⁹⁵ GIULIANO CRIFÒ, *L’ultimo retore, il primo scienziato?*, cit., pp.XXIII-XXIV

¹³⁹⁶ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones oratoriae*, cit., p. 313. Segue il testo latino: “Invnitur autem significatio quadrupliciter, vel a toto ad partem, et contra, vel a causa ad effecta, et vicissim, vel a similibus vel ad oppositis”

¹³⁹⁷ Ivi, p. 315. Segue il testo latino: “Neque enim alius est tropus ea frequentior nec floridior aut illustrior. Ea est lumen et stella orationis, brevis et contracta in unam vocem similitudo, facitque ad copiam, maiestatem et evidentiam. [...] tropus est metaphora, quo verbum a propria significatione in aliam transfertur”

luminosa, e perchè più luminosa, più *necessaria*, e *spessa in tutte le lingue* è la *Metafora*; ch'allora è *più lodata*, quando alle *cose insensate* ella dà *senso*, e *passione*".¹³⁹⁸ Quest'ultimo sintagma è presente, oltre che nella *Degnità* riguardante il compito della poesia, anche nel paragrafo del manuale di retorica, in cui è detto che "degne di massima lode sono le metafore che attribuiscono anima e movimento a cose insensate e inanimate".¹³⁹⁹

I tropi successivi, quelli della metonimia e della sineddoche, sono descritti nelle *Institutiones* tramite il rapporto causa-effetto e tutto-parte, come da tradizione classica. Nella *Scienza Nuova*, subito dopo la metafora, Vico esplica questi due tropi creando un palese legame tra i due nell'espressione "*nastro di sineddoche, e di metonimia*":¹⁴⁰⁰

Per cotal medesima *Logica*, parte di tal *Metafisica de' Poeti*, dovetter'essi dar' i nomi alle cose dall'idee più sensibili, e più particolari; che sono i due fonti, quello della *Metonimia*, questo della *Sineddoche*. Perocchè la *Metonimia* degli *Autori* per le opere nacque, perchè gli *Autori* eran più nominati, che l'opere: quella de' *subbjetti* per le loro forme, ed *aggiunti*, nacque, perchè, com'abbiam detto, non sapevan'astrarre le forme, e le proprietà da' subbjetti: certamente quella delle *cagioni* per gli *effetti* sono tante *picciole Favole*, con le quali esse *cagioni* si finsero esser *donne vestite de' lor' effetti*, come la *Povertà brutta*, la *Vecchiezza trista*, la *Morte pallida*.¹⁴⁰¹

La metonimia trova, nelle pagine dell'opera maggiore, una esemplificazione simile a quella del manuale di retorica, ove la prima modalità era descritta come la sostituzione degli inventori delle cose per le cose inventate, la seconda come lo scambio tra i soggetti per le loro forme, per poi passare alle relazioni tra contenente e contenuto, segno per cosa significata. La sineddoche, allo stesso modo, viene esemplificata a partire dalla relazione tra "tutto universale"¹⁴⁰² e particolare, o tra "tutto essenziale" e sua partizione, tra plurale e singolare. Le metonimie indicanti la poppa della nave, la punta della spada, il tetto della casa, il corpo per l'uomo sono riportate nella *Scienza Nuova* quasi senza variazioni:

La *Sineddoche* passò in *trasporto* poi con l'alzarsi i particolari *agli universali*, o *comporsi* le parti con l'altre, le quali facessero i lor'intieri. Così i *mortali* furono prima propriamente detti essi *huomini*, che soli si dovetter'avvertire mortali: il *capo* per l'*huomo*, ch'è la principale, e più cospicua parte dell'huomo, la qual voce *huomo* è astratta, perch'è, com'un *genere comprendente* il *corpo* e tutte le parti del corpo, la *mente* e tutte le facultà della mente, e l'*animo* e tutti gli abiti dell'animo. Così dovetter'avvenire, che *tignum*, e *culmen*, significarono con tutta proprietà *travicello*, e *paglia* ne' tempi delle *pagliare*; poi nel lustro delle Città significarono tutta la materia, e 'l compimento degli edificj: così *tectum* per l'intiera casa, perchè a' primi tempi bastava per casa un *coverto*: così *puppis* per la nave, che alta è la prima a vedersi da' terrazzani; com'a tempi barbari ritornati *una vela* per una nave; così *mucro* per la spada, perchè questa è composta, ed è voce astratta, che com'in un *genere comprende* *elze*, *taglio*, e *punta*, ed essi sentirono la *punta*, che recava loro

¹³⁹⁸ S.N. II, § 205, p. 516

¹³⁹⁹ GIAMBATTISTA VICO, *Insitutiones oratoriae*, cit., p. 315. Il testo latino è il seguente: "Praecipium promerent laudem illae, quae rebus sensu carentibus animum dant et motum"

¹⁴⁰⁰ S.N. II, § 206, p. 517

¹⁴⁰¹ *Ibidem*

¹⁴⁰² GIAMBATTISTA VICO, *Insitutiones oratoriae*, cit., p. 323

spavento. Così la *materia per lo tutto formato*, come il *ferro* per l'arma; perchè la *materia è più sensibile della forma*: perocchè *aes* per lo *danajo coniato* venne da tempi, che *aes rude* si spendeva per *moneta*.¹⁴⁰³

L'ironia è l'ultimo tropo trattato sia nelle *Institutiones* che nella *Scienza Nuova*. In entrambe le opere la descrizione è più informativa che didascalica, e si articola intorno alla proposizione, tramite una "maschera della verità",¹⁴⁰⁴ del contrario di ciò che si vuole intendere. Nel manuale di retorica le informazioni che il Vico fornisce sono quelle di carattere formale (l'utilizzo degli avverbi *scilicet* o *vero*), mentre nell'opera maggiore l'interesse è centrato sulla presenza dell'ironia in una fase avanzata del raziocinio umano. Quello che al momento è opportuno evidenziare è la convergenza delle due opere intorno alla riduzione di tutti i tropi intorno a questi quattro. Nel paragrafo 44 delle *Institutiones oratoriae* il Vico insiste nel riportare sotto il genere della metafora la catacresi, l'allegoria e la metalepsi, mentre nel capitolo successivo ripone sotto la categoria della metonimia e della sineddoche la metalepsi, l'antonomasia, mentre sotto l'ironia e la sineddoche viene ricondotta la litote.¹⁴⁰⁵ Nella *Scienza Nuova* il Vico è molto esplicito a riguardo: "tutti i tropi [...] si riducono a questi quattro". Continuando la sua critica alla boria dei dotti, il filosofo poi procede: "i quali si sono finora creduti ingegnosi ritrovati degli Scrittori, sono stati *necessarij modi di spiegarsi* di tutte prime Nazioni".¹⁴⁰⁶ La riunificazione delle figure retoriche intorno ai quattro "tropi maggiori"¹⁴⁰⁷ ha attirato l'attenzione di molti studiosi, in particolare di Andrea Battistini che, in un articolo intitolato *La tassonomia dei tropi*, ha riconosciuto, partendo dalle intuizioni pionieristiche di Andrea Sorrentino,¹⁴⁰⁸ la permeabilità della retorica vichiana alla recente modificazione del campo della tropologia. Ripercorrendo la storia delle figure retoriche e dell'*elocutio*, mostrando la natura di palinsesto delle opere dedicate alla retorica,¹⁴⁰⁹ Battistini ha fatto risalire l'organizzazione vichiana all'operazione logico e retorica operata da Ramo e Talon nella prima metà del Cinquecento. Con esiti che ricordano la "générale volonté annexioniste"¹⁴¹⁰ del Gruppo di Liegi, Talon approssima le conclusioni vichiane da un punto di vista opposto, quello della logica ramista. Un tramite fondamentale, per Battistini, è costituito da Jacopo Mazzoni, che nella sua *Difesa di Dante* arriva all'organizzazione tetrastica dei tropi maggiori a partire dai luoghi topici. L'operazione di Mazzoni, di cui sembra necessario citare il brano in cui questa avviene, approssima la riduzione della metafora al luogo del simile che permette

¹⁴⁰³ S.N. II, § 207, p. 517

¹⁴⁰⁴ S.N. III, § 159 p, 935

¹⁴⁰⁵ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones oratoriae*, cit., pp. 331-335

¹⁴⁰⁶ S.N. III, § 159, p. 935

¹⁴⁰⁷ PETER BURKE, *Vico: Philosoph, Historiker, Denker einer neuen Wissenschaft*, cit., p. 67

¹⁴⁰⁸ ANDREA SORRENTINO, *La poetica e la retorica di G. B. Vico*, Torino, Bocca, 1927

¹⁴⁰⁹ ANDREA BATTISTINI, *La dignità della retorica*, cit., p. 171: "Assai prima dei moderni, egli [Vico] si accorse che la retorica è un palinsesto, legata alla duplicità del linguaggio, necessaria per la «traducibilità» delle figure, per valutare l'«ecart» in rapporto alla norma"

¹⁴¹⁰ Ivi, p. 158

a Scipione Bargagli (operazione contestatissima da Ercole Tasso), di iniziare la transizione verso l'identificazione dell'impresa con la metafora:

Perciò che i tropi a mio giudizio non sono più di quattro, i quali tutti nascono da questi quattro luoghi topici, prendendo per un luogo quelli che, sebene paiano doppi, hanno però tanta corrispondenza insieme, che per un solo si ponno mettere. È il primo luogo cagione et effetto; il secondo tutto e parte, il terzo è quello che nasce da' comparati, il quarto et ultimo, quello che ha origine dagli opposti, o almeno da' dissimili. Ora quello che prenda l'effetto per la cagione, o la cagione per l'effetto è nomato metonimia. Quello che prende il tutto per la parte, o la parte per il tutto, si chiama sineddoche. Ma quello che fa mutazione ne' comparati è traslazione, come quella che la fa negli opposti e ne' dissimili è ironia.¹⁴¹¹

L'operazione di divisione non sfocia, come invece in Vico e nel Vossius, la sua fonte primaria per la conoscenza del Talon, in una gerarchizzazione dei tropi. La preminenza della metafora, poi della metonimia, della sineddoche e dell'ironia è, infatti, un retaggio della retorica vossiana, che Vico però ha il merito di inserire in una strutturazione evolutiva dell'umanità. Le età del genere umano, come in un importante articolo aveva affermato Hayden White,¹⁴¹² sembrano infatti strutturarsi intorno a determinati passaggi tropici, dalla metafora alla metonimia (età degli dèi), dalla metonimia alla sineddoche (età degli uomini), e dalla sineddoche all'ironia (età degli uomini).¹⁴¹³ Un indizio fondamentale per la difesa delle ipotesi di White è l'affermazione vichiana in merito al quarto tropo, quello dell'ironia. “L'Ironia certamente non poté cominciare, che da' tempi della riflessione; perch'ella è formata dal falso, in forza d'una riflessione, che prende maschera di verità.”¹⁴¹⁴ Anche se, più recentemente, l'ipotesi di White è stata messa in dubbio da Trabant, che riconosce nell'approccio di White un'idiosincrasia di fondo nella distinzione di metafora come figura retorica da una parte (la sostituzione del simile al simile) e come modalità creativa del pensiero da un'altra (il dare alle cose inanimate senso e passione),¹⁴¹⁵ la concezione dello storico statunitense risulta centrare la necessità vichiana di indicare, all'inizio del linguaggio e del pensiero umano, un atto di traslazione semiotica. Quello che, in termini retorici, fa parte dell'*elocutio* ed è considerato come la parte ornamentale del discorso, nella prima umanità era il “corpo” della lingua:

Laonde si è qui dimostro, che *tutt'i tropi*, i quali tutti si riducono a *questi quattro*, i quali si sono finora creduti *ingegnosi ritruovati degli Scrittori*, sono stati *necessarj modi di spiegarsi tutte le prime nazioni Poetiche*, e nella lor' *origine* aver avuto tutta la loro *natia proprietà*: ma poi col vieppiù *spiegarsi la mente umana*, ritruovati i *nomi addetti a significare le nature, le proprietà, le cagioni delle cose, astratte e confuse* o ne' loro *generi*, o ne' lor' *intieri*, divennero *trasporti*: e quindi s'incomincian' a convellere que' *due comuni errori* presi da'

¹⁴¹¹ JACOPO MAZZONI, *Della difesa della Comedia di Dante*, pp. 55-57

¹⁴¹² L'importanza del pensiero vichiano e retorico sembra essere al centro delle opere dello storico statunitense. Si veda per questo aspetto il recente MARIA-BENEDITA BASTO, *White reading Giambattista Vico: the False in the True and the Ironic Conditions of Historiographic Liberty*, «Práticas da História», 6, 2018, pp. 31-39

¹⁴¹³ HAYDEN WHITE, *The Tropes of History: The Deep Structure of the New Science*, in IDEM, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1985, p. 202

¹⁴¹⁴ S.N., §207, p. 518

¹⁴¹⁵ JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs*, cit., p. 50

*Grammatici; uno che 'l parlar de' Prosatori è proprio, improprio quel de' Poeti; e l'altro, che vennegli di seguito, che la favella della prosa fu prima di quella del verso.*¹⁴¹⁶

Considerata infatti come il tramite principale di uno spostamento semantico e semiotico in grado di coprire le zone non logicamente afferrabili alla prima umanità, la metafora si impone, nel pensiero vichiano, come un principio di produzione di senso, sia in termini biologici che in termini razionali o proto-tali. La metafora, come la poesia (e, sembra il caso di aggiungere, come l'impresa), è il veicolo di un'attribuzione di movimento, di azione e di modificazione. Le cose inanimate vengono concepite come mobili, gli oggetti prendono, nel trasporto metaforico, vita: “in tutte le lingue la maggior parte dell'espressioni dintorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo animato, e delle sue parti, e degli humani sensi, ed umane passionii”.¹⁴¹⁷ Il principio che regola questa attribuzione di movimento è quello definito nella trentesima *Degnità* della seconda *Scienza Nuova* (la trentaduesima nella terza edizione) secondo cui “Gli huomini ignoranti delle naturali cagioni delle cose, ove non le possano nemmeno spiegare per cose simili, essi danno alle cose, ch'ignorano, la loro propria natura; come il vulgo, per esempio, dice, la calamita esser innamorata del ferro”.¹⁴¹⁸ La metafora della calamita che è innamorata del ferro si regge sulla comparazione della natura del magnete con quella umana. Il termine “innamorata” funge da metafora in quanto un comportamento simile (l'attrazione) viene traslato da un contesto, quello umano, a un altro, quello del magnete e del minerale. Questa metafora, di provenienza volgare come lo stesso Vico ammetteva, aveva già trovato nel trattato di Paolo Giovio una trasposizione impresistica nella figura della bussola [Figura 34].

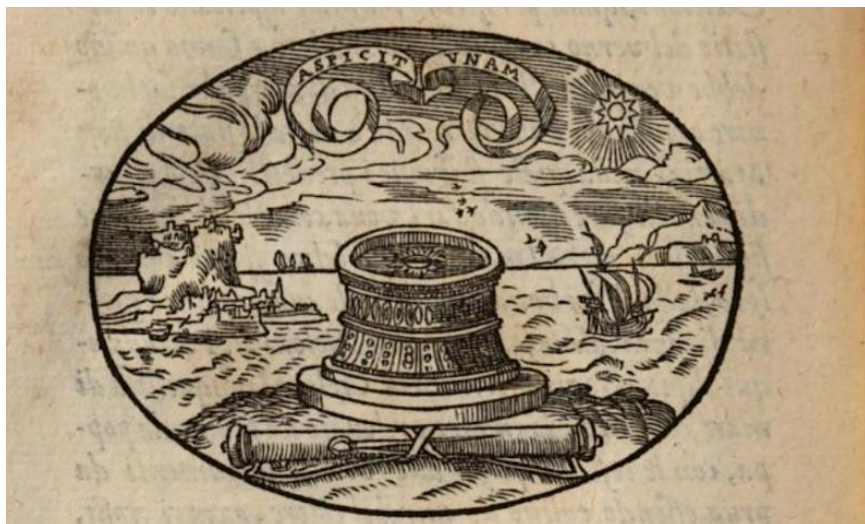


Figura 34 – Impresa di Sinibaldo Fregoso, la bussola con il motto ASPICIT UNAM, nell'edizione Roviglio del Dialogo delle imprese militari e amoroze, p. 80

¹⁴¹⁶ S.N. II, §207, p. 518

¹⁴¹⁷ S.N. II, § 205, p. 516

¹⁴¹⁸ S.N. II, § 144, p. 456, *Degnità* xxx

L'attribuzione del moto era anche suggerita, nelle *Institutiones*, nella preferenza delle metafore basate su verbi invece che su di aggettivi,¹⁴¹⁹ in una preparazione alla sovrapposizione del concetto di metafora a quello di poesia. Se infatti sia l'una che l'altra sono descritte tramite la stessa loro funzione di "donare alle cose insensate senso e passione", la metafora viene a ricevere, nel sistema filosofico e filogenetico della *Scienza nuova*, un ruolo non solo creativo (come poteva averlo, su un piano linguistico e poetico, la metafora barocca tesauriana), ma poetico nel senso inaugurale del termine. Quello che il surplus gnoseologico della metafora donava in ottica barocca viene da Vico amplificato in una vera e propria creazione di paradigmi mentali o, meglio ancora, di possibilità di pensiero e di coscienza. La corporeità dei primi bestioni, infatti, non permetteva l'evolva comprensione della somiglianza tra le cose (ossia la comprensione del nesso metaforico *stricto sensu*) e l'attribuzione metaforica tramite comparazione del simile portava a un'equiparazione fra sostanza e immagine che inaugurava così non tanto una parte della mente, quanto la possibilità stessa di pensare. Nel primissimo stadio dell'umanità, la connessione tra simile e simile non era un vezzo linguistico o un'argutezza a fini ornamentali, quanto l'inaugurazione di uno spazio di pensiero che coincideva con l'istaurazione della natura umana, dello scavalco della pura dimensione dell'*anima* e dello sviluppo di un *animus* e di una *mens*. Il momento cruciale e genetico del genere umano è infatti quello del fulmine che segue il diluvio:

il Cielo finalmente folgorò con violentissime folgori, e tuoni spaventosissimi, come dovette avvenire, per introdursi nell'aria la prima volta una sì violenta impressione. Quivi pochi Giganti, che dovetter'essere gli più robusti, ch'erano dispersi per gli boschi posti sull'alture de' monti, siccome le fiere più robuste ivi hanno i loro

¹⁴¹⁹ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones oratoriae*, cit., p. 317. Il legame tra metafora e verbo (indagato anche dall'importante studio di CHRISTINE BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor*, London, Secker & Warburg, 1958) è un tema carsico nelle opere vichiane, che appare in contesti fissi in cui si oppone una logica poetica ad una logica razionale. In particolare, in questi contesti vengono comparate la lingua italiana (quella di Vico) a quella francese (quella di Cartesio) in una versione linguistica del contrasto filosofico che approssima le riflessioni cesarottiane sul genio delle lingue. Si vedano alcuni passaggi nel *De nostri temporis studiorum ratione* e nella *Scienza Nuova*. GIAMBATTISTA VICO, *De nostri temporis studiorum ratione*, cit., pp. 103, 105: "I Francesi hanno molti sostantivi, ma la sostanza è di per sé inerte ed immobile, e non ammette comparazioni. Per questo non possono dar calore ai discorsi, in quanto ciò non avviene senza un movimento, e che sia per lo meno intenso, né possono ampliare, o ingigantire una qualsiasi cosa. [...] Perciò non possono essere costruite, con i nomi di quel genere, metafore con un vocabolo solo; e quelle che sono costituite da due vocaboli, per lo più sono sgraziate. Noi invece siamo provvisti di una lingua che rievoca sempre immagini, per la qual cosa soltanto gli Italiani superarono tutte le nazioni della Terra nella pittura, nella cultura, nell'architettura e nella musica, e tale lingua, sempre attiva, trasporta con la forza delle similitudini le menti di chi ascolta in cose molto differenti e remote, per cui gli Italiani, dopo gli Spagnoli, sono il popolo più acuto" (il testo latino è il seguente: "Galli substantiae vocabulis abundant; substantia autem a se bruta et immobilis, nec comparationis est patiens. Quare nec sententias inflammare, quod sine motu, et quidem vehementi, non fit; nec amplificare et exaggerare quicquam possunt. [...] Quamobrem metaphorae in eius generis nominibus uno vocabulo fieri non possunt; et quae duobus fiunt, ut plurimum, durae sunt. Nos vero lingua praediti, quae imagines semper excitat; unde uni Itali pictura, sculptura, architectura, musica omnibus orbis terrarum nationibus praestiterunt, quae, actiosa semper, auditorum mentes in res longe dissitas et remotas vi similitudinum transfert; unde Itali post Hispanos acutissimi nationum". S.N. II, § 140, p. 451: "Nazione Francese, nella quale, perchè di mezzo alla barbarie del mille e cento s'apri la famosa Scuola Parigina, dove il celebre Maestro delle Sentenze Pier Lombardo si diede ad insegnare di sottilissima Teologia Scolastica, vi restò com'un Poema Omerico la Storia di Turpino Vescovo di Parigi, piena di tutte le Favole degli Eroi di Francia, detti Paladini; delle quali s'empieron' appresso tanti Romanzi, e Poemi: e la Lingua Francese per tal'immaturato passaggio dalla barbarie alle Scienze più sottili restonne una lingua dilicatissima, che si spiega quasi tutta per termini astratti"

*covili [...] spaventati, ed attoniti dal grand'effetto, di che essi non sapevano la cagione, alzarono gli occhi, ed avvertiron' il Cielo: nè per somiglianza niuna potendo intenderne la cagione, perchè in tal caso la natura della mente umana porta, ch'ella attribuisca all'effetto la sua propria natura, come si è detto nelle Dignità; e la natura loro in tale stato di huomini tutti robuste forze di corpo, che urlando, brontolando spiegavano le loro violentissime passioni, si finsero il Cielo un gran Corpo animato, che per tal'aspetto chiamarono GIOVE, il primo Dio delle Genti maggiori, che col fischio de' fulmini e col fragore de' tuoni volesse loro dir qualche cosa.*¹⁴²⁰

In questo passaggio famosissimo l'evento esterno e terrificante del fulmine (il *pathos* dei bestioni sembra essere, in ottica retorica, fondamentale per lo stato mentale della produzione metaforica) viene utilizzato da Vico come volano per la dimostrazione operativa dei principi metaforici e tropici che egli avrebbe poi descritto nel *Corollari della Logica poetica*. Vico evidenzia la situazione di ignoranza dei bestioni (“*essi non sapevano la cagione*” del fulmine), richiamando subito dopo la trentesima *Dignità* (che aveva stabilito che, ove l'uomo non conoscesse gli eventi esterni, avesse dovuto riportare a cose da egli conosciute l'evento ignoto) coniugandola alla prima (“*Questa è proprietà della mente umana, ch'ove gli huomini delle cose lontane, e sconosciute non possano fare niuna idea, le stimano dalle cose loro conosciute, presenti*”).¹⁴²¹ Essendo l'unica cosa conosciuta dai bestioni il loro corpo, il cielo venne inteso come un corpo che emetteva rumori e suoni terribili, e nel “ *fingere*” il Cielo come un corpo inaugurarono, allo stesso tempo, il linguaggio poetico, la teologia (o l'idolatria, spostando da una prospettiva cristiana l'osservazione) e la civiltà. La metafora del cielo che fulmina¹⁴²² incapsula pertanto i fondamenti della retorica, della logica e dell'umanità intera, facendo nascere “*da un parto*” poesia e metafisica e riunendo nella retorica le potenzialità della mente umana. La metafora informa pertanto tutti i primi linguaggi della civiltà, essendo in qualche modo la traccia del pensiero concreto delle origini che, rimanendo ancora incardinato al corpo del linguaggio nella sua era, permette a Vico di ripercorrere a ritroso l'evoluzione della lingua e della mente.¹⁴²³ Allo stesso momento, essa è l'apertura dello spazio del sacro e del divino, lo iato tra umanità e divinità che resta aperto fino a quando la sovrapposizione tra *res* e *verba* non viene saturata. Le descrizioni che Vico propone dell'utilizzo delle metafore nelle prime due ere dell'umanità sono centrali per la

¹⁴²⁰ S.N. II, §§ 194-196, pp. 505-506. Nella prima versione della *Scienza Nuova* l'episodio è descritto in maniera simile (S.N. I, pp.193-194): “Qui si scuopre il primo gran principio delle favole poetiche, in quanto elleno sono caratteri di sostanze corporee immaginate intelligenti, spiegantino i loro effetti corporei per mezzo delle modificazioni de'nostri animi umani. E se ne affita la prima di tutte, e si spiega la guisa com'ella nacque e si determina il tempo in che nacque, che gli uomini della bestial solitudine, almeno come in quello loro stupore più risentiti, non sappiendo la cagione del fulmine, che essi non avevano giammai innanzi udito [...] immaginarono il cielo un vasto corpo animato, che, urlando, brontolando, fremendo, parlasse e volesse dir qualche cosa”

¹⁴²¹ S.N. II §134, p. 446

¹⁴²² ANDREA BATTISTINI, *L'ermeneutica genetica di metafora, mito ed etimologia nel pensiero antropologico di Vico*, cit., p. 239. In realtà, nota Battistini, “in questa operazione intervenne anche la metonimia, cioè la sostituzione dell'effetto (il tuono e il fulmine) con la sua causa (Giove). Il altri termini, la causa si manifesta attraverso l'effetto che produce”. Trabant (JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs*, cit., p. 50) utilizza le stesse argomentazioni per contraddire l'ipotesi di White sulla metafora come primo tropo.

¹⁴²³ MARCEL DANESI, *Metaphors, Riddles and the Origins of Language*, cit., p. 41

ricostruzione della sua teoria impresistica, oltre che della sua filosofia e del ruolo che la poesia gioca all'interno di essa. Inoltre, la metafora struttura la creazione del concetto che Vico stesso mette al centro del suo sistema, ovvero l'universale fantastico.

Il primo elemento messo in risalto da Vico nell'utilizzo della metafora come strumento fondamentale della produzione del linguaggio nelle prime ere è più volte indicato dal filosofo, senza però – come già mostrato nella prima parte di questo lavoro – esplicitare le differenze formali fra primo e secondo linguaggio, o fra secondo e terzo. Un breve carotaggio nella *Scienza Nuova* permette infatti di comprendere come i tre linguaggi, geroglifici, imprese, linguaggio articolato, siano legati da un principio metaforico che non permette distinzioni nette. Nella seconda edizione dell'opera maggiore, Vico riflette sul principio dei geroglifici in questa maniera nella cinquantatreesima *Degnità*: “I *Mutoli* si spiegarono per *atti*, o *corpi*, c'hanno *naturali rapporti all'idee*, ch'essi vogliono significare. Questa *Degnità* è'l *Principio de'geroglifici*, co' quali si trovano *aver parlato tutte le Nazioni nella loro prima barbarie*”.¹⁴²⁴ I geroglifici, in questo passaggio, sono indicati come atti o corpi che hanno dei rapporti analogici e intuitivi con le cose che significano,¹⁴²⁵ implicando un principio proporzionale (in questo caso anche metaforico) con le cose significate. Il cielo che tuona è come un corpo che brontola, l'acqua che sgorga dalle fonti nelle prossimità delle quali nidificano le aquile è come una voce mai sopita,¹⁴²⁶ il fuoco che brucia è come il taglio e il prurito del corpo.¹⁴²⁷ Essi sono, più che delle parole reali, dei gesti o dei cenni divini direttamente interpretati come tali dai primi uomini, che gesticolando e agendo in relazione a questi geroglifici divini con azioni consequenziali (lo spavento per il fulmine e la fuga nelle caverne, la rinuncia alla poligamia e la costruzione di un certo nucleo familiare, il disboscamento delle selve) inaugurano un nuovo tipo di linguaggio divinatorio.

Il secondo tipo di linguaggio, quello delle imprese, è altresì fondato sulle metafore e sui rapporti di somiglianza tra le cose. I segni di Idantura hanno rapporti naturali e proporzionali ai concetti espressi dal re di Scizia e agli oggetti designati per esprimerli, così come avvisa il filosofo in un passaggio della prima *Scienza Nuova*: “Per le quali cose dette si dimostra ad evidenza nell'imprese eroiche contenersi tutta la ragion poetica, la quale si riduce qua tutta: che la favola e l'espressione sieno una cosa stessa, cioè una metafora comune a' poeti ed a' pittori, sicché un mutolo senza l'espressione possa dipignerla”.¹⁴²⁸ Favola ed espressione, ovvero interpretazione della realtà tramite le somiglianze tra le cose (e dunque finzione poetica e retorica tramite cui il cielo non solo *somiglia* al

¹⁴²⁴ S.N. II p. 462 § 151, *Degnità* LIII

¹⁴²⁵ I “naturali rapporti all'idee” sembrano doversi comprendere sotto il principio della non arbitrarietà, e l'analogia, o l'intuizione dei rapporti di somiglianza, sembrano essere la chiave per la comprensione della “naturalità” del rapporto tra *res* e le parole “reali” che le significano. Per questo aspetto si rimanda a VINCENZO VITIELLO, *Vico. Storia, linguaggio, natura*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008, pp. 45-68

¹⁴²⁶ Si fa riferimento al mito di Diana presentato nella *Iconomia Poetica* (S.N. II, § 253, pp. 564-565)

¹⁴²⁷ Si fa riferimento al mito di Vulcano in *Ibidem*

¹⁴²⁸ S.N. I, p. 231

corpo che brontola, ma il cielo è il corpo che brontola) e dichiarazione tramite l'impresa di questa somiglianza, coincidono nel secondo linguaggio, tanto che Vico instaura una reciprocità tra parola reale o immagine significante¹⁴²⁹ e significato metaforico delle stesse.

Sempre nella prima versione della *Scienza Nuova*, il terzo linguaggio dei parlari articolati si basa sulla metafora, affiancata stavolta da altre figure retoriche fondamentali: “Il cui corpo [della terza lingua] tutto si compone di metafore attuose, immagini vive, simiglianze evidenti, comparazioni acconce, espressioni per gli effetti o per le cagioni, per le parti o per gli interi, circonlocuzioni minuti, aggiunti individuanti di propri episodi”.¹⁴³⁰ In questo caso, le “simiglianze evidenti” richiamano i principi formali dei geroglifici, mentre le comparazioni acconce e, soprattutto, le “immagini vive” ricordano i principi della produzione di imprese nella seconda era. Come comprendono bene sia Cantelli che Trabant, i tre linguaggi sono separati essenzialmente dal contesto religioso, politico e storico in cui essi si trovano ad emergere e, contemporaneamente, dallo specifico tipo di supporto mediatico e mediale tramite cui essi vengono trasmessi (il corpo e l'atto per i geroglifici, le sculture e le immagini per le imprese, la voce per i parlari articolati).¹⁴³¹ Le effettive somiglianze formali tra di loro non sembra inficiare la teoria vichiana del linguaggio, ma piuttosto permettono di comprendere meglio il portato epistemologico e gnoseologico della metafora in questa filosofia. Essendo tutti e tre i linguaggi basati sulla metafora o su procedimenti retorici di cui la metafora è la matrice comune, i primi linguaggi degli uomini vengono visti da Vico come sinteticamente appartenenti al genere della poesia, una poesia ad altissimo coefficiente retorico e teologico.

Mantenendo la distinzione fatta per le imprese, ovvero tra imprese moderne pienamente codificate e apice della raffinatezza di una età terminale dell'umanità, anche la poesia primordiale viene allacciata a quella contemporanea tramite un rovesciamento formale mirato a meglio evidenziare il tratto peculiare e strutturale delle due diverse espressioni. In questo caso, nella definizione della poesia, la matrice comune fra le forme raffinatissime dei circoli arcadici e settecenteschi di cui Vico faceva parte e le parole “bestiali” dei primi uomini è quella della potenza metaforica che permette di creare finzioni persuasive e produttive di senso. Le categorie che Vico utilizza per la concezione di quest'ultima poesia sono bene messe in evidenza nella prima stesura della *Scienza Nuova*:

Nacque [la poesia] con tutte le sue tre principali proprietà: I, impossibile credibile, perocchè ella è impossibile perché dà mente al corpo, e, nello stesso tempo, credibile, tanto che coloro i quali la si finsero la credettero; II, all'eccesso maravigliosa e perturbante, che indi in poi fè vergognare gli uomini di usar la venere allo scoperto del cielo e, per usarla, fè nascondere per entro alle spelonche; III, in sommo grado sublime, quanto è il massimo degli dèi esso Giove, e Giove fulminante. E nacque finalmente tuta ordinata ad insegnare il volgo ignorante,

¹⁴²⁹ S.N. II, § 218 p. 529: “Il *secondo parlare*, che risponde all'*Età degli Eroi*, dissero gli *Egizj* essere stato per *simboli*; a' quali son da ridursi l'*Imprese Eroiche*, in quanto sono *intagliate*, o *dipinte*, o *scritte*, che sono *metafore*, o *immagini*, o *comparazioni*, o *simiglianze mute*, che furono shvmata, i *segni*, co' quali *scrivevano gli Eroi d'Omero*”

¹⁴³⁰ S.N. I, p. 251

¹⁴³¹ L'aspetto mediale è messo in risalto da JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs*, cit., p. 48

ch'è'l fine principale della poesia, quanto con questa prima favola gli uomini primi e più ignoranti del mondo gentilescio insegnarono a se medesimi una teologia civile contenente l'idolatria e la divinazione.¹⁴³²

La descrizione fornita da Vico si impernia sul principio della metafora, in quanto l'atto di dare mente al corpo, movimento all'inanimato, è proprio dell'operazione metaforica. L'impossibile credibile è, inoltre, un principio aristotelico ben indagato alla fine del Cinquecento dalle riflessioni tassiane, fondamentali per il valore affidato alla poesia di farsi tramite del messaggio teologico. Il tratto della meraviglia, collegato al *thaumazein* platonico che rimanda, a sua volta, alla contemplazione ma anche all'atto della vista, connette le potenzialità incredibili della metafora alla sua comprensione patetica, alla sua natura di *imago agens* e, per passare alla terza caratteristica della poesia primordiale, *docens*. La particolare qualità didattica della metafora primordiale non si trova soltanto nella potenzialità estetica, quanto nell'inaugurazione dell'orizzonte di senso che, in assenza dell'apporto metaforico, sarebbe rimasto definitivamente chiuso. Senza l'equiparazione tra corpo e cielo, senza cioè trasformare un'esperienza inedita nei dati sensibili di una mente ristretta alle sole capacità corporali, nessuna creazione di immagini e di senso sarebbe stata possibile. Gli uomini primitivi, pertanto, furono poeti in quanto il loro *factum*, la loro prassi, coincide con il *verum* metafisico, l'oggetto con la sua espressione divina, la metafora con il loro linguaggio. Non potendo avere la cognizione della similitudine, e dovendo pertanto passare per il *bias* dell'equiparazione e della finzione, la metafora primitiva diviene un atto metamorfico:

Secondo principio della metamorfosi – Se questi stessi uomini non sappiano spiegare che un corpo ha preso la proprietà d'un altro corpo di spezie diversa, per la quale egli abbia perduto quella della sua spezie, perché non sanno astrarre le proprietà da' loro subietti, essi immagineranno un corpo essersi in altro cangiato. Come, per significare una donna, la qual prima divagava, poi si fermò in un certo luogo né più divagò, immagineranno tal donna cangiata in pianta, con quella stessa maniera di pensare onde certamente vennero le metafore «piantarsi» per «istar fermo», «piante di case» le «fondamenta», e sopra tutto «piante di famiglia» i loro ceppi o pedali. Qui si scopre il principio di tutte le metamorfosi o sieno poetiche trasformazioni di corpi, che era il secondo principio dell'oscurità delle favole.¹⁴³³

Come ha mostrato Gian Mario Anselmi, il legame tra metafora e metamorfosi appartiene ad un momento della cultura rinascimentale fortemente permeato dalla poetica oraziana, che ristrutturò il polo della creazione poetica verso l'istanza perennemente ri-creativa e ri-modulativa delle *Metamorfosi*.¹⁴³⁴ In un cortocircuito tra Rinascimento, Barocco e istanze combinatorie del Postmoderno,¹⁴³⁵ la metafora si fa pertanto l'asse principale della creazione di un orizzonte di senso

¹⁴³² S.N. I, p. 195

¹⁴³³ S.N. I, p. 201

¹⁴³⁴ Si rimanda, per questo aspetto, all'ampia disamina di GIAN MARIO ANSELMI, *Metamorfosi, metafora e conoscenza nel Rinascimento*, in *Metafora e conoscenza*, cit., pp. 205-212

¹⁴³⁵ Il punto di riferimento per la concezione postmoderna di Vico resta GIUSEPPE PATELLA, *Giambattista Vico tra Barocco e Postmoderno*, cit. (i lavori di Patella, tra cui IDEM, *Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1995, sono stati recentemente riuniti in IDEM, *Ingegno Vico. Saggi estetici*, Pisa, ETS, 2022)

basato sulla favola della trasformazione poetica di un dato reale in dato poetico. La più evidente manifestazione di questa dinamica è presente nella formalizzazione degli universali fantastici e, soprattutto, nel secondo linguaggio, quello delle imprese. In un passo espunto nell'edizione definitiva della *Scienza Nuova*, Vico propone una definizione assai originale della raffigurazione impresistica: "Ove se ben si rifletta, cotal' *Imprese erudite* deon'esser *trasformazioni poetiche*, come una *Torre* per *Ajace*, che fu detto *Torre de' Greci*, nella qual' *Aiace* diventa *Torre*: talchè essendo l' *Imprese Erudite*, non altro, che *metafore dipinte*, tutte le *metafore* deon'essere *poetiche trasformazioni*".¹⁴³⁶ La derivazione della definizione di impresa come "metafora dipinta" è di matrice indubitabilmente tesauriana,¹⁴³⁷ e questo aspetto rafforza l'ipotesi di una provenienza del concetto di metafora dal Seicento e dal Barocco, con tutto il portato metamorfico ben messo in evidenza da Anselmi.

Appartenente ad un momento precedente, in particolare proveniente dalla riflessione di Torquato Tasso nei *Discorsi del poema eroico*, sembra invece essere la peculiare sovrapposizione della figura del poeta a quella del teologo.¹⁴³⁸ Françoise Graziani ha mostrato come la figurazione allegorica, nel sistema poetico e teorico del Tasso, predisponesse il campo della riflessione poetica all'emersione delle teorie vichiane sulla teologia poetica dei primi bestioni. Su un piano epistemologico totalmente diverso, Tasso aveva già riconosciuto alla poesia la capacità di creazione di immagini contemplative in grado di avvicinare i misteri divini (un discorso molto simile a quello fatto, con le necessarie varianti, nel trattato sulle imprese): "Laonde il condurre a la contemplazione de le cose divine e il destare in questa guisa con l'imagini, come fa il teologo mistico ed il poeta, è molto più nobile operazione che l'ammaestrar con le dimostrazioni, com'è officio del teologo scolastico".¹⁴³⁹ L'utilizzo della categoria dell'immagine, che è la prima creazione della fantasia dei bestioni, crea un legame tra il Tasso e Vico, oltre ad avvicinare anche sintatticamente le due figure. Nel filosofo, per le ragioni sovraespresse, il poeta è anche teologo, perché il poeta è tale per via di una creazione che è, essenzialmente, creazione di dei:

Così l'idolatria e la divinazione sono ritruovati di una poesia tutta, qual dee essere, fantastica, entrambe uscite da questa metafora, che fu la prima a concepirsi da mente umana civile e la più sublime di quante se ne formarono appresso: che'l mondo e tutta la natura è un gran corpo intelligente, che parli con parole reali e, con straordinarie sì fatte voci, avvisi agli uomini cose di che con più religione voglia essere inteso.¹⁴⁴⁰

Questo passo è ripreso più volte nelle varie edizioni dell'opera ed è il maggiore esempio di quella "*Metafisica innalzata a contemplare una certa mente comune a tutti i popoli*"¹⁴⁴¹ alla base della

¹⁴³⁶ S.N. II, §§ 233-234, p. 545

¹⁴³⁷ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 641

¹⁴³⁸ FRANÇOISE GRAZIANI, *Variété du conceptisme*, cit., p. 142 (*supra*, capitolo II, § 3, c, p. 243, nota 744)

¹⁴³⁹ TORQUATO TASSO, *Prose*, cit., p. 529

¹⁴⁴⁰ S.N. I, p. 113

¹⁴⁴¹ S.N. I, p. 65

sapienza poetica. I principi della stessa sono enunciati da Vico in piena contrapposizione con la schiera di dotti “boriosi” che vedeva la sapienza umana nascere dai primi uomini sapienti che, nella prospettiva vichiana, sono invece degli esseri semiferini: “la poesia fu l’abbozzo sul quale cominciò a dirozzarsi la metafisica, che è la regina delle scienze riposte. Tanto è lontano dal vero che dalla sapienza riposta provenne la poesia! Che i falsi poetici sono gli stessi che i veri in generale de’ filosofi, con la sola differenza che quelli sono astratti e questi vestiti d’immagini”.¹⁴⁴² La favola poetica, allora, viene ad essere interpretata da Vico sotto un punto di vista radicalmente opposto rispetto alla schiera dei precedenti interpreti. La finzione poetica della favola o del mito non è più il velamento di una verità da tenere nascosta e lontana dal popolo, bensì è la verità stessa che i primi uomini rozzi concepivano per il tramite delle loro facoltà retoriche. Memoria, fantasia e ingegno erano attivate e compresenti nella metafora originaria, che poi sviluppò gli altri tropi. La favola, pertanto, era la verità percepita dai bestioni, e le figure retoriche che la vivificano non sono, nella concezione di Vico, meri ornamenti, quanto le tracce per comprendere a ritroso la conformazione mentale degli stessi. Parlare per metafore, per metonimie, per sineddoci, è essenzialmente parlare poeticamente in un mondo popolato dagli dèi, concretizzazioni iconiche e mentali di metafore primordiali. La favola di Saturno è una delle più presenti nelle varie edizioni della *Scienza Nuova*, e si presta bene all’esemplificazione della connessione vichiana tra teologia, poesia, favola e figure retoriche:

per significar l’«anno», non avendo essi convenuto ancora in questo vocabolo, del quale poi si servì l’astronomia per significare l’intiero corso del sole per le case del Zodiaco, eglino certamente nella loro età villereccia dovettero spiegare col fatto più insigne che a’ contadini in natura ciascun anno adivenga, per lo quale essi travagliano tutto l’anno; e, nell’età delle genti superstiziose [...], come assolutamente egli & un grande ritrovato dell’industria umana le messi, avessero con una falce o col braccio in atto di falciare fatto cenno di avere tante volte mietuto quanti anni volevano essi significare, e di quei primi uomini che avevano ritrovato le messi, per quello che sopra ragionammo de’ caratteri poetici, fecero carattere divino Saturno. E così Saturno fu dio del tempo appo latini nello stesso sentimento che fu chiamato *Χρόνος* da’ precì; e la falce di Saturno non più miete vite di uomini, ma miete messi; le ale, non perché il tempo voli. Le quali allegorie morali ragionate nulla importavano a’ primi uomini contadini, che volevano comunicar tra esso loro le loro economiche faccende; ma era insegna che l’agricoltura e, per quella, i campi colti erano in ragione degli eroi, perché essi soli avevano gli auspici. A questa guisa, tutti i tropi poetici de’ ritrovatori delle cose per le cose medesime ritrovate, che sono allogati sotto a spezie della metonimia, si scuoprono essere nati dalla natura delle prime nazioni, non da capriccio di particolari uomini valenti in poesia.¹⁴⁴³

La teoria della metafora racchiude tutte le possibilità che Vico affida alla retorica. Essendo allo stesso tempo finzione poetica, matrice del funzionamento del pensiero umano, schema da adottare per la comprensione di un’umanità primordiale, la metafora si fa, sineddoticamente, il tramite di comprensione della retorica vichiana, la sua porta d’ingresso e, allo stesso tempo, la sua maggiore ed importante funzione. La metafora del fulmine e di Giove come corpo che emette rumori è forse la più

¹⁴⁴² S.N. I, p. 250

¹⁴⁴³ S.N. I, p. 222

memorabile tra quelle impiegate dal Vico nel corso della sua opera. Dopo questo approfondimento sulla forma e sulla funzione della retorica vichiana balza all'occhio un chiaro legame con le forme che la metafora assume nella trattazione sulle imprese del Rinascimento e del Barocco. Il discorso sul legame tra logica e retorica, tra lato intellettuale ed emotivo del discorso, tra l'importanza delle immagini e della loro efficacia patetica investe sincronicamente le imprese e le metafore vichiane. Prima di passare alle prime, sembra utile riportare un passo dal *Cannocchiale aristotelico* in cui il fulmine stesso è impiegato dal Tesauro come un'impresa: "Aggiungo a queste Meteoriche Imagini, le prodigiose cadute de' *Fulmini*; formidabili Argutie e Simboliche Cifre della Natura, mute insieme e vocali: havendo la Saetta per corpo e il Tuono per motto".¹⁴⁴⁴ Arguzia della natura, il tuono è inteso come una perfetta impresa che combina lato iconico a lato vocale, ed è inteso dal Tesauro come un messaggio che la natura manda agli uomini. Il legame con il testo vichiano è palese, e permette di comprendere da un lato la cultura vichiana in merito alle imprese e, dall'altro, la forza con cui questa cultura viene rovesciata e ri-funzionalizzata in un sistema originale e dirompente.

¹⁴⁴⁴ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 77

2. “Che l’impresa sia un segno poetico”

Il paragrafo intende analizzare le varie tappe della relazione tra impresa e poesia nella storia della trattatistica tra Rinascimento e Barocco. Seguendo una prospettiva cronologica, si analizzeranno i nodi testuali delle opere di impresistica più espliciti a riguardo, fornendo un commento e una costante comparazione con le affermazioni vichiane che, in contesti diversi, sembrano riprendere alcune delle dinamiche di questi testi. I nodi fondamentali che questo paragrafo affronterà sono in particolar modo tre: l’esplicita equiparazione di impresa e di poesia, la presenza della dimensione logica e retorica all’interno della poetica delle imprese e, infine, il ruolo della metafora nella teoria delle stesse.

Il primo sottoparagrafo analizza i trattati in cui la poesia viene riconosciuta essere l’area di afferenza dell’impresistica. In particolare, i trattati di Ammirato e di Palazzi sono i più eloquenti. Entrambi muovono dalla dimostrazione di equivalenza tra imprese e poesie per via della presenza della favola in entrambe le forme. Inoltre, il ruolo patetico della meraviglia viene riconosciuta come centrale per l’istaurazione di una somiglianza strutturale tra impresa e poesia. Secondo queste direttive, verranno analizzate le occorrenze testuali in cui questo legame viene rafforzato da un fitto legame intertestuale per cui i motti delle imprese sono delle citazioni da versi di poeti celebri o, viceversa, le imprese sono la “trasposizione” emblematica di alcuni versi.

Il secondo sottoparagrafo intende invece riflettere sull’evoluzione che il tema dell’entimema e del concetto riveste nello sviluppo della teoria dell’impresa. Dai trattati di Ruscelli, passando per il fondamentale testo di Ammirato sino alle riflessioni del Contile, di Bargagli e di Capaccio, il ruolo dell’entimema, a metà tra retorica e logica, cresce sempre più nella teoria delle imprese, legandosi in maniera inscindibile ad esse. Inoltre, grande importanza viene riconosciuta alla vicinanza logica tra metafora ed entimema.

Questa connivenza è al centro del terzo sottoparagrafo, che analizza i capitoli settimo e quindicesimo del *Cannocchiale aristotelico*, relativo alla trattazione dell’impresa. Le analisi metteranno in risalto la lettura non dogmatica del testo aristotelico da parte di Tesauro, lettura che permette di rimodulare le categorie della retorica e della tropica intorno ad un concetto di metafora quanto mai allargato e onnipervasivo. L’impresa, sia nel trattato del 1670 che nel giovanile *Idea delle perfette imprese*, viene riconosciuta come “segno poetico” perché metaforica e, al contempo, metaforica perché poetica. L’equiparazione di metafora e impresa, e di essa alla poesia, conclude una lunga evoluzione teorica, approssimando le teorie vichiane dell’antropologia della metafora.

a. L'impresa della poesia

La relazione tra poesia e imprese nasce nei primissimi anni della teorica delle stesche. Negli iconotesti emblematici, il testo veniva a prendere, almeno nelle primissime intenzioni alciatiane, una centralità indiscutibile. Parallelamente, l'impresa era accostata ai poeti in maniera quasi istintiva. Le lamentele del Poliziano e la presenza, nei primi trattati, di imprese composte da letterati o da poeti (quali l'Epicuro, il Sannazzaro e il Rota) per la presenza del motto, rende questo genere iconotestuale afferente al campo della poetica per un motivo meccanico, intertestuale. Se una delle due componenti dell'impresa deve essere un verso o un'espressione elegante, essa deve provenire da un ingegno versato all'arte poetica per evitare ridicoli risultati. A questa prima *facies* poetica dell'impresa – che potrebbe rovesciarsi, come in Tasso, sul versante della figura e dimostrare l'appartenenza dell'impresistica alla pittura per la presenza centrale dell'immagine – i teorici, a partire da Ammirato, hanno però approfondito il tema rintracciando, a livello matriciale e nucleare, delle somiglianze ben più profonde fra le due forme.

L'autore de *Il Rota* è il primo a comprendere che, a livello compositivo, impresa e poesia siano legate da un'esigenza di figurazione e di alterazione del significato immediato dell'espressione. Il contesto manieristico entro il quale Ammirato si muoveva ha sicuramente favorito all'enucleazione di questa concezione, che passa tramite dichiarazioni tanto enigmatiche quanto fondamentali per la storia (e la fortuna) delle imprese:

L'impresa è una filosofia del cavaliere, come la poesia è una filosofia del filosofo. [...] Fu antica osservanza di tutti i savi di guardarsi con ogni studio e ingegno di non palesare le belle dottrine e scienze a tutte le persone in guisa ch'esse si venissero a profanare dal volgo. E questa fu la cagione del fingimento delle favole: sotto le cui scorze si ricoprivano da quelli antichi savi tutti i segreti delle scienze speculative e delle cose della natura e tutte le utili e necessarie cognitioni che appartengono all'huomo. [...] E perché la poesia e la pittura sono sorelle tutte nate in un parto, si come la poesia con le parole cominciò a spiegare queste fintioni, così come cominciò susseguentemente la pittura a pigner di molte cose che parevano mostruose: le quali però sotto esse rinchiudevano molti belli segreti. [...] Quando dissi io dunque che l'impresa era una filosofia del cavaliere, si come la poesia fu una filosofia del filosofo, fu per dimostrare che si come il filosofo sotto le favole cominciò a spiegare i segreti suoi meravigliosi e divini per farsi intendere da alcuni e non da tutti, così il cavaliere per ispiegare ad alcuni e non a tutti il suo intendimento ricorse alle finzioni dell'impresche. E l'uno adoperò le parole, e l'altro le cose.¹⁴⁴⁵

Sia impresa che poesia partecipano di una comune natura filosofica, e questo è garantito dalla prima, oracolare frase del passaggio citato. Questa natura non è, però, definita dalla strutturazione dialettica del pensiero che poesia ed imprese manifestano (ovvero la loro conformazione entimematica, specie nel caso, per la poesia, dell'epigramma),¹⁴⁴⁶ quanto dalla nozione di "favola". La finzione figurale del rivestimento allegorico e mitico dei misteri filosofici (una proposizione, questa, utilissima nella

¹⁴⁴⁵ SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit., pp. 14-15

¹⁴⁴⁶ Si veda, per questo, il capitolo 125 del terzo libro di GIULIO CESARE SCALIGERO, *Poetices libri septem*, apud P. Santandreamum, s.n., 1581

comprensione del pensiero vichiano) corrisponde, qui, alla premessa del Ruscelli nel suo *Discorso*, ossia al ritrovamento di una possibilità semiotica e segnica in grado di comunicare velatamente o mediatamente un qualche contenuto “incorporeo”.

Ammirato, nelle parole del Vescovo, sta promuovendo il concetto di figura (anche se, a livello lessicale, il termine utilizzato è “favola”) a matrice gnoseologica costituente sia la poesia che l’impresa, approssimando la comprensione del fatto metaforico come costitutivo sia dell’una che dell’altra. Se la poesia è favola *per verba*, l’impresa è favola *per imago*. Le imprese vengono infatti riconosciute come un perfezionamento dei geroglifici, una loro evoluzione, ed essendo il geroglifico puramente iconico, Ammirato – pur non essendo esplicito su questo passaggio – ammette la natura iconica dell’impresa (rovesciando in questo modo la relazione tra proposizione maggiore/anima e proposizione minore/corpo annunciata poco prima). Se dunque il poeta è filosofo nell’utilizzo della parola e il cavaliere è filosofo per l’utilizzo delle immagini, il concetto di figura avvicina poeta e cavaliere, poesia e impresa. Questo legame – al centro del dialogo del *Dedalione* ¹⁴⁴⁷ rimodula la concezione di poesia stessa. Il pensiero del concettismo, negli anni a venire, partirà anche da queste affermazioni per giungere a una più stretta correlazione tra aspetto ideale/iconico del pensiero poetico e la sua rappresentazione figurale e verbale in sede poetica.

Altre somiglianze tra poesia e impresa vengono rintracciate, nel dialogo del *Rota*, a partire dalla tematica della meraviglia. Alla domanda se i corpi delle imprese debbano essere particolari, comuni o fantastici, si risponde equiparando la ricezione emotiva della poesia e dell’impresa. Il Vescovo infatti chiede se, così come nella poesia, nell’impresa sia da ricercare la meraviglia: “E in prima vi dimando; perché s’è parlato di poesia, [...] voi sete d’openione che si abbia nell’impresa a ricercar la meraviglia come nel poema?”¹⁴⁴⁸ La meraviglia, differente dalla mostruosità o dall’essere contro natura del *miraculum*, viene definita come “quella astrazione che fanno gli huomini per la veduta eccellenza di cosa che inanzi se gli opponga”,¹⁴⁴⁹ ossia un momento di sospensione contemplativa prima della comprensione delle cose che stanno accadendo. In questo passaggio, la “favola” di cui si elogiavano le caratteristiche figurali poco prima viene ad essere caricata anche di un *pathos* assente nella prima dichiarazione.

L’equiparazione tra meraviglia poetica e impresistica passa, prima di tutto, per l’esame della prima: essa può essere suscitata sia dalle “cose” narrate in poesia (quando gli eventi o i personaggi creano uno scarto dall’orizzonte di conoscenze del lettore) che dalle “parole” utilizzate (quando cioè lo scarto è creato su un piano linguistico). Conseguentemente, essendo possibile ritrovare nell’impresa sia

¹⁴⁴⁷ Si rimanda, per una comparazione tra il *Dedalione* e *Il Rota*, alle pagine di DORIGEN CALDWELL, *The Sixteenth Century Italian Impresa*, cit., pp. 45-59

¹⁴⁴⁸ SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit., p. 29

¹⁴⁴⁹ Ivi, p. 30

“cose” che “parole”, è necessario – conclude il Vescovo – che sia l’uno che l’altro componente dell’impresa siano meravigliosi. Il Maranta non è d’accordo, perché l’unione di troppi elementi meravigliosi può creare un enigma. A questo punto si arriva a una correlazione tra la definizione tripartita dell’impresa (motto, figura, “nodo” poetico che lega le due) e la definizione della meraviglia, individuata come qualcosa in grado di creare un “terzo” elemento dall’unione di motto e figura:

E per risolvere questa cosa, si ch’io mi lasci intendere, dico che la meraviglia nell’impresa non si cava dalla cosa recondita o dalla parola oscura [...]. Ma la meraviglia consiste nell’accoppiamento di due cose intelligibili, le quali per cagion che costituiscono un terzo, che non è né l’uno né l’altro delle due cose, ma un misto, quindi è che si generi la meraviglia.¹⁴⁵⁰

Il Rota, appoggiando la tesi del Maranta, riporta l’idea pichiana e ficiniana dell’uomo come essere meraviglioso, reintegrando il piano impresistico da un ambito aristotelico al più neoplatonico contesto umano e antropologico da cui si era partiti. “L’impresa sta in vece dell’uomo”,¹⁴⁵¹ come si era ricordato all’inizio del dialogo. Il Maranta, concludendo la sua argomentazione, afferma infine che l’impresa partecipa della poesia perché, come la commedia: “ha da pascer gli occhi d’ogni huomo, come quella gli orecchi del volgo e di coloro che sanno” ed è, per questo motivo, “necessario ch’alla sia di cose intellegibili e comuni e ordinarie”.¹⁴⁵²

La riflessione sulla poesia e sull’impresa, pertanto, passa in Ammirato tramite più canali: il canale patetico dell’emozione e della meraviglia ricevuta dall’accostamento di elementi lontani fra di loro e significanti qualcosa di diverso (il principio metaforico che, quasi un secolo dopo, Tesauro analizzerà con perizia); la comprensione della comune natura figurale, di “favola” che permette il mutamento del significato sotto il velo della trasformazione poetica; lo “stile” della raffinatezza poetica e impresistica. Quest’ultimo elemento trova spazio, nella seconda parte del dialogo, in un confronto diretto tra uno stile di composizione delle imprese e il dibattito post-bembiano sulla lirica di ispirazione meridionale.¹⁴⁵³

La visita alla villa del Rota e delle sue stanze decorate con le imprese matrimoniali del poeta permette di rintracciare altri legami tra le poesie e le imprese in maniera, questa volta, direttamente intertestuale. Molte delle imprese che gli interlocutori vedono disposte nelle camere e che, a turno, interpretano e commentano nei modi del dialogo cortigiano, sono la trasposizione delle poesie che il Rota stesso aveva pubblicato nel 1560. Arbizzoni¹⁴⁵⁴ ha acutamente notato come, ad esempio, il solo

¹⁴⁵⁰ Ivi, pp. 31-32

¹⁴⁵¹ Ivi, p. 9

¹⁴⁵² Ivi, p. 32

¹⁴⁵³ Per cui si rimanda ai sempre fondamentali studi di EZIO RAIMONDI, *Il petrarchismo nell’Italia meridionale*, in *Atti del convegno internazionale sul tema: premarinismo e pregongorismo*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 95-123

¹⁴⁵⁴ GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., pp. 48-50

sonetto *Pensier che si come idra al cor rinasci*¹⁴⁵⁵ possa costituire l'ipotesto o la matrice di molte imprese presenti nella villa. La metafora del primo verso è trasposta nell'impresa dell'idra con alcune teste mozzate e il motto NON SECUS USQUE DOLOR, i versi 9-11 ("Acerbissima, cruda, aspra memoria / volesse 'l ciel che senza te fuss'io"), in cui si maledice la memoria per avere il potere di ricordare l'amato assente, trova il suo corrispettivo nell'impresa del lupo cerviero, mentre l'ultima strofa, in cui si parla di Dio come supremo garante del nodo matrimoniale ("Ma' l vento ben sen porta il desir mio, / che per mia pene insieme e per mia gloria / Dio fece di man propria il mio bel laccio"), trova la sua trasposizione nell'impresa dei cani tenuti al guinzaglio con il motto NEC SUPREMA DIES. Come ulteriore prova dell'ossessività del pensiero del Rota e della possibilità di utilizzare le imprese come sigillo mnemotecnico e memorativo, è utile anche notare come anche la tomba del Rota,¹⁴⁵⁶ progettata da lui stesso, riprenda alcune delle imprese del trattato dell'Ammirato. Scolpite nel marmo dei sarcofagi, alcune delle imprese presenti nel trattato (e quindi nella villa di Rota) sono rappresentate nel mausoleo, come il fuoco con il motto DISCESSIT NON DESCESSIT e l'acqua con il motto ABIIT NON OBIIT. La congiunzione di fuoco e acqua, simboli matrimoniali, rende ancora più evidente come il concetto centrale della poesia di Rota, il motto MORS UNA DUOBUS, sia effettivamente il *leitmotiv* della produzione del poeta, la sua ragione di vita e, in termini impresistici, il suo "proponimento". La possibilità di rintracciare, alla base della poesia o dell'impresa, la metafora che accomuna il poeta all'idra, al lupo cerviero e ad altri animali od oggetti, è indice della funzione genetica della "favola" o della figura all'interno della poetica del Rota e dell'Ammirato. Quello che si definisce "concetto" è già implicito in questa sede, e la vicinanza tra poesia, impresa e dimostrazione entimematica delle due definisce con chiarezza il mutamento di gusto e di comprensione del fatto letterario in corso in quel periodo.

Dopo aver concluso la visita della villa del Rota e aver discorso ancora dei luoghi aristotelici da cui trarre le imprese, il paragone che viene esplicitato riporta la questione sulla vicinanza operativa tra poesia e impresa, su un possibile "stile" di quest'ultima: "Ben sapete che hoggimai la poesia è partita in due schiere. All'una diletta quello stile corrente e piano che ha di quel del Petrarca benché in lui tutte le cose concorsero, all'altra quel ritenuto e grave; strada accennata dal Bembo e poi con più

¹⁴⁵⁵ BERARDINO ROTA, *Sonetti e canzoni del S. Berardino Rota*, cit., p. 165 (per l'edizione moderna si rimanda a BERARDINO ROTA, *Rime*, a cura di Luca Milite, cit., p. 366). Il sonetto è il seguente: "Pensier che come idra al cor rinasci / e notte e di mi formi e rappresenti / tempeste, duol, perigli ombre e spaventi / e d'amarore e de venen mi pasci, / a che la dura usanza non tralasci? / Basterà morte e suoi fieri tormenti / a sommerger gli spirti infermi e lenti: / partiti pur che già polve mi lasci. / Acerbissima, cruda, aspra memoria, / volesse 'l ciel che senza te fuss'io, / che sarei fuor di così grave impaccio! / Ma 'l vento ben sen porta il desir mio, / che per mia pena insieme e per mia gloria / Dio fece di man propria il mio bel laccio"

¹⁴⁵⁶ Massimiliano Rossi ha indagato le relazioni intermediali tra i *Sonetti* in morte di Porzia, il trattato delle imprese e il monumento funebre del Rota e della moglie in MASSIMILIANO ROSSI, *Impresistica monumentale di Berardino Rota*, in *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di Lina Bolzoni e Silvia Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 295-317

studio seguita, anzi quasi di nuovo calcata, dal Casa”.¹⁴⁵⁷ All’interno di un dibattito sulle imprese i nomi del Petrarca e del Della Casa, rappresentanti della *dulcedo* e della *gravitas* della lirica, rafforzano la prossimità tra testo e iconotesto, tra poesia e impresa, mostrando come anche il concetto di stile potesse essere applicato a formazioni non solamente testuali, sganciando pertanto la poesia da un piano letterario a un piano latamente retorico e dialettico. Questa conclusione, che è forse la più importante per la teoria delle imprese, fa del *Rota* un dialogo estremamente utile per la comprensione della recezione vichiana di questa.

Anche se il dialogo si dilunga in distinzioni minuziose sulla tipologia delle immagini e sulle loro fonti (la natura, l’arte e il caso) questo traguardo teorico verrà stabilmente riaffermato in tutti gli altri trattati dedicati a questa forma dell’emblema. Non è un caso che il dialogo si chiuda con una scelta delle imprese dell’Ammirato e sulla tecnica compositiva delle stesse,¹⁴⁵⁸ manifestante il perfetto connubio tra poesia, impresa e arte della memoria che il dialogo aveva corroborato. L’impresa è la combinazione iconotestuale che evoca un concetto e lo dimostra, così come la poesia e il sonetto arrivano alle conclusioni e tramite la metafora perpetuano la meraviglia. Unite per il tramite dell’immagine, le due forme si ritrovano prossime, e sono in grado di permanere nella memoria e di formare, finalmente, l’unità di anima e di corpo che rende vivo l’uomo:

Ma l’altro di essendo nella sua [di Scipione Ammirato] camera, io gli vidi quasi un libretto di mezzi versi e di due e di tre parole di quel divino poeta [Virgilio] molto belle, con infinite e brevi istoriette d’uccelli e di fiere e di pesci e di erbe e d’altre cose cavate da istorie e da favole e dimandandolo che facea di quelle, disse: Questa è la mia guardaroba, signor Maranta, perciocché subito che alcun mi richiede qualche impresa, io ricorro a questo libro e non ci ho da far altro che maritare ed accoppiar insieme il corpo con l’anima, e dicendogli: Perché sol Virgilio? Questa è la mia anima, egli rispose, né volendo mi saprei partir da lei.¹⁴⁵⁹

Le riflessioni di Ammirato sono certamente le più eloquenti rispetto al tema, e la posizione cronologicamente alta le rende il punto di partenza per una riflessione collettiva che travalica le coordinate iniziali fornite dal leccese. Alcuni trattatisti riprendono il dettato del *Rota* pedissequamente, variando poco o nulla anche a livello testuale dalle conclusioni del dialogo del 1562, mentre altri mettono in discussione o in crisi questa prossimità. Fra i primi la figura di riferimento è sicuramente quella di Andrea Palazzi, che nei suoi *Discorsi* riprende la tematica della meraviglia e della poesia proprio in relazione ai corpi da utilizzare come immagini delle imprese. Se

¹⁴⁵⁷ SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit., p. 144

¹⁴⁵⁸ Per questo aspetto, e per un commento al testo citato, si rimanda a LINA BOLZONI, *Emblemi e arte della memoria*, in *Florilegio de estudios de emblemática: actas del 6. Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies: A Coruña, 2002, 2004*, p. 33. Per una panoramica sull’intertestualità rinascimentale si rimanda invece al recente *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione. Il Rinascimento italiano*, a cura di Amelia Juri, Pisa, ETS, 2023

¹⁴⁵⁹ SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit., p. 130

l'accademico fanese non propone avanzamenti teorici, è il primo però ad eguagliare in maniera diretta (e senza quasi argomentare) la poesia e le imprese:

Sapete poi che l'impresa è un poema, ve ne ho dato per esempio la favola: mostrandovi che a guisa di quella debba esser composta. Hora vi dirò che si come la meraviglia è nella poesia necessaria, così ancora (come dice l'Ammirato) nell'imprese necessariamente si ricerca e si come nel poema non è lodevole il muovere la meraviglia co'l dire cose mostruose inusitate inaudite da non credere et impossibili; così nell'imprese stimarei vitio mettere cose mostruose e incognite e particolarmente proprietà di cose occulte; senza che il motto almeno le dia qualche poco lume, com'a punto in un'oscurissima notte suol fare il baleno che un poco ci scuopre il luogo dove siamo; se ben in tutto non ce lo fa vedere e come nel poema quella meraviglia si ammira che si fa con le cose possibili, mescolando le vere con le false e le false con le vere di maniera, che tutte abbiano sembianze di vere e, se per avventur'alle volte cosa ci dice, che la credenza degli uomini trapassi, in modo con quelle che sono certe, accoppiandole, che l'una faccia l'altra credibile e l'altra faccia lei grande e meravigliosa; così l'impresa talmente l'oscuro col chiaro, il falso col vero, l'utile col nobile, il duro co'l molle, il possibile con l'impossibile, il nobile col magnanimo, e col superbo si debbe temperare, che ne risulti un non so che nuovo e gentile [...] E si come finalmente nella poesia gli uomini di quel, ch'è detto non solo, ma del modo, con cui è detto, si meravigliano; così non solo con quello ch'è nell'Impresa ma co'l modo con cui si fa essa Impresa debbesi meraviglia recare.¹⁴⁶⁰

Tutto il dettato di Palazzi riprende le riflessioni di Ammirato, a partire dal concetto di favola, passando per la meraviglia e arrivando, infine, a proporre la concezione – stilistica – del “modo in cui si fa” l'impresa a partire dal modello poetico.

In prospettiva vichiana, queste riflessioni sono sicuramente interessanti, in quanto testimoniano la presenza di una riflessione sulla poesia non direttamente legata alla forma scritta della stessa. In qualche modo, l'idea di una poetica iconotestuale o, addirittura, solo iconica (come quella dei primi geroglifici vichiani dei “poeti teologici” o di Idantura, allo stesso tempo imprese, segni e creazioni poetiche) è preannunciata da queste riflessioni sulle imprese. A questo, nel trattato del Farra, si aggiunge un particolare sottofondo religioso. Nel sesto libro del *Settenario*, intitolato *Omero, ovvero del furore poetico*, il Desioso affidato riflette sull'importanza dei poeti (a partire da Orfeo per arrivare a Omero) nella creazione di immagini direttamente ispirate dalla divinità (il *furor* poetico del titolo). L'*enthousiasmós* di Omero, di Orfeo, di Lino, permette alla comunità di comprendere e di accogliere il messaggio divino, così come i primi auguri vichiani, definiti non a caso “poeti teologi”. Il forte legame tra geroglifici e imprese nel trattato di Farra e nella *Scienza Nuova* vichiana sembra trovare, nella riflessione mistica dell'affidato, un singolare punto di contatto.

In ambito napoletano, a partire dalle riflessioni contenute nel *Rota* dell'Ammirato, il legame tra poesia e impresa è affrontato dal Capaccio che, meno diretto del Palazzi, trova delle somiglianze tra le due forme in merito alla comparazione allegorica presente nelle due. Il concetto di favola che Ammirato aveva posto al centro della sua disamina si dirama, negli anni Novanta del sedicesimo secolo, verso le estremità dell'allegoria e della metafora. Se questo aspetto, come si è notato in precedenza, non è accettato dal Tasso, che nel *Conte* rifiuta la componente poetica dell'impresa (salvo poi reintegrarla

¹⁴⁶⁰ Ivi, pp. 94-95

in prospettiva retorica alla fine del trattato), il più chiaro su questo punto è sicuramente, prima del Tesauro, il Bargagli.

Le riflessioni del senese a riguardo si aprono nelle prime parti del trattato, appena dopo aver fornito la definizione di impresa come “espressione di singolar concetto d’animo, per via di similitudine, con figura d’alcuna cosa naturale (fuor della spezie dell’huomo) ovvero artificiale, da brevi ed acute parole necessariamente accompagnata”.¹⁴⁶¹ Immediatamente, gli interlocutori iniziano a discutere alcuni corollari più che centrali della questione delle imprese. Il primo di questi è proprio il legame esistente tra le espressioni impresistiche e la poesia. Bargagli, infatti, si sofferma sulle modalità con cui l’impresa scopre il concetto o la qualità del suo portatore, definendo il possibile campo dei destinatari della comprensione di questo atto di svelamento simbolico: “L’impresa appo me in questa parte esser quasi poesia, ovver cosa nobilmente popolare; e tale che da essere attesa sia, e con diletto intesa, non da persone solamente sapute e dotte in sommo, ovvero idiote et ignoranti del tutto; ma da tutti quanti coloro che comunemente delle cose sono intendenti”.¹⁴⁶²

Secondo questa definizione, la poesia e l’impresa sono legate da una recepibilità non limitata a un nucleo di iniziati o di sapienti (come per i geroglifici o per le imprese di alcune accademie, come quella degli Affidati), ma da una base sufficientemente larga di uomini in grado di comprendere le manifestazioni semiotiche dell’animo umano. Il sostrato ludico senese è, in questo passaggio, estremamente evidente, così come evidente sembra la concezione pragmatica della poesia, connessa all’aspetto ricettivo della stessa. L’analisi dell’Attonito, infatti, procede alla definizione del preciso legame tra impresa e poesia incardinando il discorso sulle finalità pratiche più che sulle modalità di significazione analizzate dai teorici. Il concetto di imitazione non è quindi impiegabile come discriminare tra le due forme, in quanto se è vero che la poesia imita con vari strumenti, definiti da Aristotele nella *Poetica*,¹⁴⁶³ l’impresa non ha gli stessi mezzi. La riflessione, che anticipa quella tassiana, riporta sotto lo stesso genere sia la poesia che l’impresa per via del loro comune scopo di espressione del concetto:

Quando colui, che scoprir dee per tal via [l’espressione in versi, e in particolare in versi riconducibili sotto il genere della poesia lirica] a persona sola che di concetti fini e sottili e non miga comunali si truovi bene intendente; habbia potestà in tal caso, e gli sia lecito levare Impresa, posata in metafora o comparazione di cose alte od acute, servando sempre mai le condizioni a tal figura di parlare dovute; e in tutto’l rimanente di tal materia; debbano i formatori dell’impresa tenersi sempre davanti a gli occhi le parti e le qualità dello ‘ntender, che mostran le genti in comune [...]. L’altra delle due cose da me promessevi, e ch’io haveva da farvi sapere, si è che dalle figure e dalla parole insieme, componenti l’Impresa, s’esprime il particular concetto, ch’altri intende d’esprimere per tale strada.¹⁴⁶⁴

¹⁴⁶¹ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 37

¹⁴⁶² Ivi, p. 38

¹⁴⁶³ *Ibidem*

¹⁴⁶⁴ Ivi, p. 39

L'intervento successivo del Bulgarini, sempre all'interno del primo corollario, fa avanzare il discorso verso una tematica sempre più impellente, quella della presenza, nell'impresa, della metafora: "Potreste peravventura stimar l'impresie spezie, ovver imagin di poesia, per il diletto e per l'utile ch'ella ne porge, colla metafora massimamente, similitudine o comparazione: essendo ciascuna di esse tanto del Poeta familiare, e di lui se non più proprie, se ben da lui più volentieri e spesso usate, che da qualunque altro scrittore".¹⁴⁶⁵ Qui è necessario notare come, in un'estetica e in un poetica di matrice sempre più prossima a quella barocca, la poesia e le impresie vengano a trovarsi sotto lo stesso genere retorico grazie alla loro qualità essenzialmente metaforica. Ne è un esempio un esempio di "adattamento" impresistico di un sonetto del Della Casa, in cui gli interlocutori notano la possibilità di concepire un'impresa a partire da una poesia e viceversa. Commentando i versi "tal provo io lei, che più s'impetra ogniora / quanto io più piango, come alpestra selce / che per vento e per pioggia asprezza cresce",¹⁴⁶⁶ il Bargagli ricorda che il concetto espresso dal poeta, ovvero la crescente durezza della donna, roccia alpina, di fronte alle tempeste di lacrime dell'amante, fu preso e utilizzato nell'impresa del Capitano Pompilio Petrucci [Figura 35], raffigurante una roccia in preda ai venti con il motto ASPREZZA CRESCE: "volendosi per la figure e parole, come avviso, significare da chi pubblicamente l'andava mostrando che le lagrime e i sospiri ond'egli si pensava di muovere a pietà e di raumiliare verso di sé l'amata donna, gliela rendeva più crudele e più feroce".¹⁴⁶⁷ La reversibilità tra impresa e poesia, basata – utilizzando un termine moderno – sulla transmedialità¹⁴⁶⁸ del concetto metaforico, è un portato di enorme interesse per la comprensione dello sviluppo e dell'uso delle impresie.



Figura 34 – Impresa di Pompilio Petrucci, lo scoglio bagnato dalla pioggia con il motto ASPREZZA CRESCE, in SCIPIONE BARGAGLI, *Delle impresie*, in Vinegia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, p. 74

¹⁴⁶⁵ Ivi, pp. 38-39

¹⁴⁶⁶ GIOVANNI DELLA CASA, *Le Rime*, a cura di Roberto Fedi, Roma, Salerno, 1978, p. 41, vv. 12-14

¹⁴⁶⁷ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle impresie*, cit., p. 74

¹⁴⁶⁸ *Infra*, capitolo IV, § 3, c, pp. 489-490

b. L'impresa tra metafora e concetto

Nel ripercorrere la storia delle imprese e del loro sempre crescente gradente di concentrazione teorica, le questioni relative all'intrinseca qualità metaforica delle stesse giocano un ruolo fondamentale. Anche in ottica vichiana, la preponderanza retorica della componente ingegnosa dell'impresa fa sì che questo genere iconotestuale ricopra un ruolo chiave della strutturazione epistemologica del periodo o che, viceversa, sia uno dei luoghi più evidenti di questa ristrutturazione carpita da Vico con decisione. Concepite come strumenti e dispositivi al contempo retorici e poetici, ma anche dialettici e dimostrativi, le imprese vengono, con un crescendo filosofico e tecnico che vede negli anni finali del Cinquecento un incremento significativo, equiparate a delle metafore.

Il processo che le rende tali si intreccia a più riprese con tematiche relative alla filosofia del linguaggio, al concettismo e alla riflessione poetica *tout court*. Le imprese, accomunate sotto questo punto di vista alla poesia, diventano un luogo privilegiato della riflessione semiotica e cognitiva grazie alle loro peculiari caratteristiche metaforiche. Il piano di indagine che porta al concepimento dell'impresa come una metafora parte dalla comprensione delle dinamiche inerenti le due componenti principali dell'impresa, il corpo e l'anima. In secondo luogo, l'avvicinamento tra impresa e metafora passa per la collocazione sempre più marcata della prima nel dominio della retorica e, in un secondo tempo, della dialettica e della logica. Il legame tra impresa ed entimema, oltre che quello tra impresa e comparazione, è il punto di svolta della concezione metaforica dell'impresa, per la prima volta investita di un valore specificatamente cognitivo. La terza fase di questo legame si articola, più specificatamente, sui tentativi di legare l'impresa alle figure retoriche dell'allegoria e della similitudine, fino ad arrivare, con Bargagli, allo sdoganamento della concezione metaforica dell'impresa che porterà fino a Tesauro e alla concezione del barocco maturo dell'impresa come perfetta metafora.

La rigida bipartizione di Giovio fra immagine e parola, tra elemento figurale ed elemento testuale dell'impresa, senza specificazioni in grado di far avanzare (come dimostra il *Ragionamento* di Domenichi) la scienza delle imprese verso una ristrutturazione del proprio campo di indagine, è infatti il più deciso punto di ingresso per la riflessione sulla metaforicità delle stesse. Il Ruscelli è il primo e decisivo teorico in merito a questa trasformazione, in particolare nelle pagine delle *Imprese illustri*. Non condividendo la scelta di Giovio di attribuire alle parole il ruolo di anima sulla base della comune immaterialità di quest'ultima con esse, il viterbese inizia una lunga analisi di tipo semiotico. La sostanza verbale, interpretata come immateriale per via del ruolo di trascrizione di supporto dell'espressione fonica e vocale delle parole non è infatti riconosciuta, da Ruscelli, come probante una giustificata relazione tra anima e motto. Al contrario, l'equiparazione fra immaterialità dell'anima

e incorporeità del suono è specchio di una concezione filosofica non raffinata, non all'altezza delle distinzioni gnoseologiche di cui il Ruscelli offre vari saggi:

il Motto non si dovrebbe ragionevolmente per alcun modo chiamare anima dell'Impresa, ancor che paia dalla prima scorza, che le figure rappresentino cose corporee. Perciochè saria sciocchezza di voler così ogni cosa ricercar corpo ed anima, o almeno sottilezza così strana, come chi nella musica volesse dire che le note scritte fossero il corpo et le parole o ancora la voce cantante fossero l'anima. O chi nelle figure, che sono nel Furioso, o in un quadro, o in un razzo, o in mille cose tali, ove fosser parole, et figure, che rappresentassero corpi, volesse dire, che le parole fosser l'anima et quelle figure fossero il corpo, come ancor farebbe sottilezza da riso, chi nell'arti o nelle scienze o altre professioni volesse ricercar l'anima et il corpo, per parer filosofo bestiale.¹⁴⁶⁹

Il nominalismo della scelta gioviana, trasformato presto in dogmatica concettuale, manca per Ruscelli il nucleo semantico e operativo dell'impresa, che è quello di comunicare un pensiero o un proponimento (eroico o amoroso) per mezzo di un segno a preponderanza visuale. Come la lunga divisione dell'impresa dagli altri tipi di espressioni figurate nel *Discoro* mette in evidenza, l'impresa nasce dalla necessità di comunicare, tramite un elemento visibile, un concetto mentale e, questo sì, incorporeo. Le imprese, perfezionamento degli antichi geroglifici, sono tali quando la figura rappresenta un proponimento grazie alla connessione di motto e di figura (la quinta e fondamentale perfezione del *Discorso* di Ruscelli). Questa connessione deve essere inscindibile, e la separazione gioviana fra anima e corpo (nonché l'implicita preferenza per la parte incorruttibile della stessa, ossi l'anima /motto) rischia di indebolire il legame che rende peculiare questo segno. Ruscelli rimanda al suo testo precedente nell'affermare, successivamente, che le imprese “hanno diverse maniere di farsi, o almeno queste due principali, cioè l'una con le parole, l'altra senza”.¹⁴⁷⁰ L'apparente paradosso è sciolto dal riconoscimento della comunicazione del proponimento per mezzo di un segno visibile, sia esso composto da una figura o da un'unione di immagine e parola come centro nevralgico e costituente dell'impresa. Questo scavalco del nominalismo gioviano si concretizza nella ri-funzionalizzazione dei termini di anima e di corpo e nella confluenza di questa nuova riflessione all'interno della teoria filosofica e linguistica espressa nel testo del *Discorso*:

Et chi pur vuole l'anima, dovria tenere che l'anima sua sia l'*intention* dell'Impresa, cioè il *sentimento*, la *significatione*, o *quello che essa con le figure et con le parole vuol dimostrare* et non le parole le quali non vi fanno altro uffizio che si pigliarsi ancor'esse la parte loro per far servizio al lor padrone, cioè all'Autor dell'Imprese. Et perché questa cosa si faccia più chiara a chi n'ha bisogno, dico, che l'*intention* di chi primieramente ritruovò questa bellissima professione di far l'Imprese, è da credere che fosse solo di mandar qualche particolar pensier suo nella mente della sua donna o del suo signore, o d'altri, così in particolare come in universale di ciascuno.¹⁴⁷¹

¹⁴⁶⁹ GIROLAMO RUSCELLI, *Le imprese illustri*, cit., c. 2 r

¹⁴⁷⁰ *Ivi*, c. 2 r

¹⁴⁷¹ *Ibidem* (corsivo nostro)

Ruscelli compie così un salto interpretativo di portata notevole, sganciando per la prima volta l'impresa da un principio formale e legandola invece a un'esigenza mentale o affettiva. Considerare il corpo dell'impresa come il composto di parole e immagine e l'anima come l'intenzione che questo composto esprime significa riconoscere la preminenza del pensiero sull'espressione dello stesso, la differenza corrente tra finalità e strumento, tra significato e significante. Implica inoltre riconoscere l'equiparazione teorica tra parola e immagine nella significazione astratta, la potenzialità che entrambi i sistemi segnici possiedono di produrre un senso oltre il dato materiale. Sia immagine che parola vengono investiti, in questo passaggio, di un potere simbolico. L'equiparazione teorica tra efficacia comunicativa del verbale e del visuale viene poi da Ruscelli inquadrata entro un contesto pragmatico e storico, riconoscendo che la maggiore efficacia comunicativa (la "perfezione" della stessa) è da riconoscersi nell'unione dei due sistemi segnici. Si ribadisce comunque che le immagini abbiano un impatto maggiore e primario rispetto alle lettere:

Et in quanto a i segni conobbe saggiamente, niuno esser più comodo a tal effetto che le figure et le lettere. La onde cominciò in principio a usar di una sola, cioè la figura delle cose, come più universale et per questo più comode per allora. Et anco per ogni tempo, con molti. Percioché le lettere non si sanno mai da alcuni se non s'imparano, et molte donne, et ancor'uomini, non le sanno mai. Ma le figure si conoscono quasi universalmente da ciascheduno et fin da' fanciulli.¹⁴⁷²

Successivamente Ruscelli riporta come esempi gli stessi geroglifici citati nel *Discorso* di dieci anni prima, rimandando anche alle figure del Tabernacolo o dell'arca dell'alleanza esposti nello stesso luogo. Ruscelli sembra quindi riconoscere, nella dislocazione dell'anima in sede extra(icono)testuale, la possibilità – interessantissima per una prospettiva di ricostruzione della tematica in ottica vichiana ed effettivamente concepita in sede di riflessione impresistica in anni successivi – che l'impresa possa essere effettivamente composta soltanto dalla figura metaforica: "Può dunque trarsi da tutto questo, che l'Imprese non solamente sono come seminate o poste dalla Natura stessa nelle menti umane, et che l'origine et il principio loro fosse con figure sole".¹⁴⁷³ Tuttavia, nell'ottica antologica del trattato, l'autore non avanza su questo campo, preferendo rinsaldare il concetto che l'impresa, punto finale di un lungo sviluppo della semiosi umana, sia perfetta quando composta dall'unione del motto e dell'immagine.

L'essenza metaforica dell'impresa comincia ad essere intravista, negli stessi anni, anche da Scipione Ammirato. Il punto di partenza delle riflessioni del leccese in merito a questa questione non è, però, la biforcazione terminologica di anima e corpo (diade accettata e confermata nel trattato a più riprese) quanto la singolare connessione tra impresa, comparazione, metafora e ragionamento sillogistico. La definizione di impresa come "filosofia del cavaliere", infatti, si basa sull'equivalenza tra operatività

¹⁴⁷² Ivi, cc. 2r-2v

¹⁴⁷³ *Ibidem*

sillogistica (la premessa maggiore, passando per la premessa minore, viene confermata e porta a una conclusione) e impresistica (il motto, passando per la figura, viene a chiarire la conclusione, ossia l'intenzione dell'autore), portando alla luce il sottofondo logico e retorico delle riflessioni di Ammirato.

La sovrapposizione tra iconotesto e dispositivo logico di dimostrazione filosofica è spia della formazione giuridica dell'Ammirato,¹⁴⁷⁴ che tende ad avvicinare il dominio dell'espressione a quello della dimostrazione, la retorica alla dialettica. Le puntuali analisi di Alessandro Benassi hanno dimostrato come questo accostamento, presente anche nelle *Annotazioni* ai *Sonetti* del Rota dedicati alla moglie e riguardante lo statuto entimematico della sentenza,¹⁴⁷⁵ derivi da una lettura della *Retorica* aristotelica mediata da Daniele Barbaro. Riconoscendo una validità argomentativa ai soggetti retorici, differenti da quelli filosofici e dialettici non per modalità di funzionamento quanto per natura delle premesse, Daniele Barbaro propone una correlazione tra dialettica e retorica che rafforza il legame tra sillogismo ed entimema:

Che la retorica e la dialettica sono simili si prova per questa ragione [...] la retorica e la dialettica trattano delle medesime questioni, dal momento che in entrambi i casi si discute di quelle cose che, in un certo modo, riguardano una conoscenza generale e non una scienza certa e specifica; perciò la retorica e la dialettica sono simili. [...] Alcuni entimemi provano e dimostrano, altri confutano e smentiscono: a questa partizione si adatta un duplice ordine di luoghi: il primo è quello di quei luoghi che sono adatti a dimostrare, il secondo di quelli adatti a confutare. A questi si devono aggiungere quelli dai quali si generano falsi entimemi: e anche da questo si manifesta la somiglianza tra dialettica e retorica. Nella dialettica infatti c'è il sillogismo, l'induzione, la dimostrazione, la confutazione, la fallacia; che corrispondono nella retorica all'entimema, all'esempio, alla riprovazione e all'inganno.¹⁴⁷⁶

Comprendere l'impresa come un meccanismo dimostrativo e probante inaugura l'ingresso di questa forma iconotestuale non solo nell'ambito della filosofia del linguaggio (a cui aveva ben contribuito il Ruscelli) ma anche nel contesto della retorica e della dialettica, dell'espressione del pensiero sotto forma di emozione poetica. Si inaugura così una fluttuazione tra sillogismo, impresa ed entimema che permette alla trattazione di guadagnare possibilità argomentative sempre più raffinate e di giungere a un'esplicitazione della comunanza dell'espressione poetica con quella impresistica. Se infatti l'impresa partecipa contemporaneamente al dominio della dialettica e a quello della retorica, il suo statuto è in bilico tra la poesia e il sillogismo..

La figura e il procedimento figurale (la favola) sono riconosciute come elementi centrali della costituzione dell'impresa. La metafora gioca un ruolo tutt'altro che marginale, e gli esempi che Ammirato riporta vanno nella direzione di una intensificazione (che non giunge, però, a una esplicita

¹⁴⁷⁴ DORIGEN CALDWELL, *The Sixteenth Century Italian Impresa*, cit., p. 57

¹⁴⁷⁵ ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 253

¹⁴⁷⁶ DANIELE BARBARO, *Della Eloquenza. Nuovamente mandato in luce da Girolamo Ruscelli*, In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1557, c. 3r (si cita dalla traduzione di ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., pp. 255-256)

equiparazione di figura e impresa) della comprensione del traslato metaforico come nucleo dell'impresa. Sia che nel motto ci sia la particella SIC (come nell'impresa composta dall'Epicuro con un mazzo di penne, tra cui una d'aquila e il motto SIC ALIAS DEVORAT UNA MEAS) sia che esso ne sia privo (come nell'impresa del Marchese del Vasto con una papera intenta a svellere una radice con il motto EFFICIAM AUT DEFICIAM), la comparazione del portatore con la figura dell'impresa l'elemento che la rende operativa. Nel primo esempio, infatti, il portatore voleva indicare che il suo proposito, come le penne dell'aquila che rimangono salde se mescolate ad altre piume meno nobili, rimaneva saldo in ogni circostanza. Nel secondo, il marchese voleva indicare che, come la papera che intendendo svellere una radice o riesce nel suo intento o si spezza il collo a furia di tentare di eradicarla, così egli avrebbe ottenuto il suo intento o sarebbe morto. Le comparazioni sono molto chiare, e rientrano nell'ordine della metafora di proporzione. Queste "favole", che Ammirato intende come comparazioni, sono delle esemplari metafore di proporzione, che tuttavia non vengono nominate come tali. Il segretario del Rota, infatti, procede nella direzione dell'esplicazione di una concezione impresistica basata non tanto sulla metafora, quanto sulla comparazione. Questa interpretazione porta l'Ammirato a descrivere i luoghi topici da cui ricavare le imprese, in una interpretazione conservativa dell'Aristotele dei *Topica* che, con Bargagli prima e con Tesauro poi, verrà gradualmente ad essere modificata ed erosa.

I luoghi da cui trarre la comparazione sono i canonici: il simile,¹⁴⁷⁷ il dissimile,¹⁴⁷⁸ il luogo del più¹⁴⁷⁹ e quello del meno.¹⁴⁸⁰ Altri modi di formare imprese sono forniti dalle possibili assonanze dei nomi dei portatori con animali o oggetti rappresentabili nelle imprese, anche se è molto facile, in questo caso, cadere nella goffaggine e produrre delle imprese ridicole (che, come già nei trattati del Giovio e del Ruscelli, trovano anche qui un'ampia esemplificazione).

Le acquisizioni fondamentali del trattato di Ammirato vengono a trovare nella trattatistica successiva conferme e riutilizzi. Palazzi fa riferimento, ad esempio, alla modalità logico-argomentativa del sillogismo come nel *Rota*, cui egli rimanda: "Ma che a guisa che si suol far nel Silogismo, dove dalla maggiore e dalla minore propositione si cava la conclusione ch'è una terza cosa differente da quelle;

¹⁴⁷⁷ Come per l'impresa con la vipera e il motto ME VIPERA TUTUM, in cui il portatore dichiarava che, come si è protetti dal morso della vipera una volta che si è stati già morsi, egli era protetto dall'amore dopo la prima volta che era stato innamorato (SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit., p. 37)

¹⁴⁷⁸ Come l'impresa raffigurante il tempio di Diana di Efeso con il motto NOS ALIAS EX ALIIS, con il significato che il portatore dell'impresa sperava altra fama da altre fiamme (Ivi, p. 41), oppure quella del Basilisco con il motto TU NOMINE TANTUM, stando a significare che, a differenza del Basilisco che scaccia gli altri animali con il fischio, il portatore dell'impresa scaccia i nemici soltanto con la fama del suo nome (Ivi, p. 42)

¹⁴⁷⁹ Come l'impresa con una lampada sopra un altare con il motto NOSTRA LATENS ETERNA MAGIS, a significare che il fuoco amoroso del portatore dell'impresa era più duraturo di quello della dea Vesta (Ivi, p. 43)

¹⁴⁸⁰ L'impresa esemplificata raffigura Pegaso – che per gli antichi era simbolo della Fama ed era nato dall'uccisione di Medusa – in atto di volare con il motto MAGNARUM PONDERE RERUM DEFICIMUS, a simboleggiare che la fama del portatore, appena nata, già andava volando per le bocche di tutti i poeti (Ivi, p. 44)

dà motti e dalle figure dell'Imprese una cosa ne segua alquanto lontana e diversa da loro".¹⁴⁸¹ Come nota Benassi, e come si è visto in precedenza, un ruolo fondamentale del trattato di Palazzi è quello del riconoscimento del sentimento patetico dell'impresa. Se da una parte essa viene intesa come entimema rafforza il suo legame con la logica e la retorica, l'impresa intesa come espressione della passione si interseca alla riflessione sul "potere delle immagini" della trattatistica contemporanea al Palazzi, rappresentata, tra gli altri, da Lomazzo:¹⁴⁸² anche in questo caso, la congiunzione di questi ambiti è molto interessante in prospettiva vichiana. Il Palazzi, inoltre, ribadisce in più momenti la concezione topica e basata sulla comparazione delle imprese. Il trattato di Contile, che è, per composizione, contemporaneo a quello di Palazzi, riflette invece sull'aspetto propriamente retorico delle imprese, che l'accademico affidato collega a varie figure, come l'allegoria o la similitudine. Un ruolo centrale nell'analisi delle figure è destinato all'omeosi, ossia alla somiglianza. Il termine, di origine platonica, indica la corrispondenza tra modello ideale e realtà terrena, e sintomaticamente Contile adotta questa figura come la migliore per la produzione di imprese. Gli esempi che il cetonese propone, con al centro l'immagine dell'elefante, sono mirati alla presentazione delle varie anime particolari della figura, sulle quali è possibile costruire una serie molto larga di somiglianze. L'elefante infatti è di natura magnanimo e pacifico, e come tale assomiglia nel carattere al duca di Savoia Emanuele Filiberto (che lo prende come figura della sua impresa col motto INFESTUS INFESTIS);¹⁴⁸³ allo stesso tempo è simbolo della fede (la femmina dell'elefante partorisce dopo due anni di gestazione) e come tale Estore Baglione lo adotta nella sua impresa col motto NASCETUR; infine, essendo l'elefante tradizionalmente contemplatore della luna, è simbolo di religiosità e come tale lo prende nella sua impresa il cavalier Salimbeni. Da una sola figura è possibile pertanto ricavare tre imprese:

Ecco da simigliante animale essersi causate tre qualità e similitudini a tre vertuose inventioni humane conferenti e di questa più appieno parlarsi assai chiaro [...]. L'omeosi adunque nella maggior parte dell'imprese con manifeste qualità palesa le occulte. Lecita cosa è finalmente che noi rimaniamo soddisfatte in haver comprese perché si usa e si è usato la diversità delle figure, e alcuna volta perché molti (come si è mostro) si sono prevalsi d'una figura sola con diversi significati e perché con esse figure necessariamente si congiungono i motti, e perché la proprietà dell'imprese debba haver dell'oscuro.¹⁴⁸⁴

È la prima volta, in un trattato delle imprese, che le figure retoriche vengono legate alla dialettica (e alla metafisica tramite di esse) e relazionate a un momento pre-elocutorio come l'invenzione. Contile, nella sua opera, getta le basi per una modificazione fondamentale della teoria delle imprese che vedrà

¹⁴⁸¹ MARIA GIOVANNI ANDREA PALAZZI, *I discorsi sopra l'impresa*, cit., p.146

¹⁴⁸² Per questo aspetto si rimanda a ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 304, oltre che al noto CARLO OSSOLA, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2014

¹⁴⁸³ Per il commento di questa impresa si vedano le analisi del Tesauro, che presenta l'impresa nel frontespizio del *Cannocchiale aristotelico* (EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 637, vd. *supra*, capitolo II, § 3, d, p. 281, nota 914)

¹⁴⁸⁴ LUCA CONTILE, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese*, cit., c. 30v

i suoi frutti migliori nel ventennio successivo. Il tema della vicinanza tra il segno impresistico e la figura dell'allegoria (e tra le reciproche modalità di inferenza semiotica) è portato avanti dal Capaccio nel capitolo del suo trattato "De i modi Allegorici delle Figure e de gli altri che alcuni descrivono con la Prosopopea".¹⁴⁸⁵ In questo luogo, la nozione di impresa come comparazione è data per assodata, e i presupposti per un'identificazione tra impresa e figura retorica (e metafora in particolare) sono quasi evidenti. L'incipit del capitolo è molto eloquente, e spiega in maniera sufficientemente chiara la matrice di questo fatto:

Essendo l'impresa fondata nella Comparatione, niegar non mi si potrà che non sia pur collocata nell'Allegoria, e è quella che non volendo sempre versar con proprietà naturali, ci fa esprimere le Figure di qualsivoglia oggetto, ma col concetto di similitudine, che tal'hor sono mistiche, o Ieroglifiche, E come nella Poesia, le Figure delle parole, o delle Sentenze, da' sensi Allegorici dall'animato all'inanimato, e per lo contrario senza le quali troppo triviale sarebbe la descrizione Poetica, si trahono; così nell'impresa, con le cose animate e inanimate ornando il concetto a significare, havrà l'espressa figura più vaghezza, che se fusse semplicemente nell'esser suo naturale considerata.¹⁴⁸⁶

Sia l'impresa che l'allegoria sono fondamentalmente delle comparazioni, ovvero entrambe intessono legami di similarità tra la figura e il figurato. Capaccio avvicina impresa e allegoria alla poesia poiché tutte e tre le forme elevano il discorso da un livello triviale prende i significati allegorici delle cose naturali. Il nucleo figurale dell'impresa e dell'allegoria è concepito, pertanto, non come una necessità intrinseca alla comunicazione umana (il punto di vista vichiano), ma come un modo per oscurare e velare (religiosamente o meno) un determinato significato.

Il teologo amplia pertanto la comparazione tra allegoria, impresa e poesia riflettendo sulla prosopopea nel discorso allegorico: si ha una prosopopea quando "nel Ieroglifico" si "esprime la persona",¹⁴⁸⁷ ovvero quando una figura risulta comprensibile sostituendo all'immagine una persona o il nome della stessa. L'esempio riportato proviene da Ruscelli: il duca di Nocera, da giovane, portò come impresa

una Palma, da i cui rami uscivano saette che ferivano un cervo, il quale sotto l'ombra di quell'arbore havea ritrovato il Dittamo inde ricevea la salute e havea intorno queste parole HINC VULNUS SALUS ET UMBRA. La prosopopea è nella Palma, la qual misticamente è necessario ch'esplichi il nome di Vittoria, per che altrimenti non sarebbe proprio che da un arbore uscissero saette, che questi mostri sono contrari alla natura.¹⁴⁸⁸

L'immagine della palma deve essere intesa, per comprendere l'impresa, come la donna amata dal giovane duca di Nocera, che si chiamava Vittoria. Essendo la palma allegoria della vittoria, l'impresa può essere pertanto riportata sotto il criterio della verisimiglianza: come l'amata Vittoria è allo stesso tempo salute e dolore per il duca di Nocera, così la palma che lancia saette e all'ombra della quale c'è il dittamo sanificatore è contemporaneamente salute e dolore per il cervo.

¹⁴⁸⁵ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, cit., c. 53r

¹⁴⁸⁶ *Ibidem*

¹⁴⁸⁷ *Ibidem*

¹⁴⁸⁸ *Ibidem*

Il Capaccio torna sulla concezione di impresa come comparazione trattando del tema della figura umana. In questi frangenti, il discorso di Capaccio si sposta nettamente in campo aristotelico, prediligendo una locuzione terminologica strettamente peripatetica.¹⁴⁸⁹ Capaccio nota come le similitudini siano più efficaci quando prese da specie o generi diversi, a differenza di quanto accade in poesia: “se ben nella bellezza del Poema si concede, come a pieno ragiona Aristotele, e quella Similitudine o Allegoria lontana, fa più vaga la Compositione, nulladimeno, ove di apparente e viva figura si ragiona, non so come quel trattar di Comparatione in quel modo si potrà aver luogo”.¹⁴⁹⁰ Per giustificare la preferenza per la comparazione fra specie diverse, più in grado di esprimere l’idea che il portatore della stessa vuole comunicare, Capaccio esplica il funzionamento dell’impresa in maniera estremamente precisa, come forse mai altro trattatista aveva fatto:

Per ciò che, dir che l’impresa opera per Comparatione, mentre esprimere egli vuole quella velata Idea, per chiamarla così, a me non par che sia proprio in quell’atto, quando l’intelletto colloca l’Immagine recondita in qualche visibile oggetto, che formi quanto può naturale un ritratto di quella; onde non sarà della produzione dell’Intelletto atto proprio la Comparatione, ma un atto estrinseco nella figura prodotta.¹⁴⁹¹

L’impresa, da queste parole, risulta quindi un’operazione del concetto che, esprimendo una comparazione (la “velata Idea”), crea un’immagine che sia il ritratto il più possibilmente vicino ad una cosa naturale. Il concetto, pertanto, agisce per comparazione a partire dall’immagine prodotta, non a partire direttamente dall’intelletto. Questa descrizione operativa dell’impresa, in cui sono riconoscibili i frutti maturi del platonismo meridionale,¹⁴⁹² porta a una ristrutturazione del legame terminologico tra anima e corpo. Il teologo delinea la questione in questa maniera:

E quei c’han parlato d’anima e di corpo nel Motto e nell’Impresa del solo oggetto, se considerato havessero che non è corpo l’Impresa, ma un ritratto del concetto, che col pennello dell’imaginativa ha lineato in quell’espressione, e parturendo una cosa simile a se, la manda fuori in quella demonstratione non Matematica, ma ombreggiata di spirito del suo pensiero (se mi è lecito con quest’occolta Filosofia andar vagando) non havrebbero detto che bisognava altro accidente che gli desse forma.¹⁴⁹³

La definizione di impresa come ritratto del concetto sposta la stessa su un piano prettamente intellettuale e non corporale. Divenuta un’astrazione contemplativa del ritratto del pensiero concettuale, essa è una forma mediata e ombreggiata dello stesso pensiero. In questo movimento interno di rimandi, è chiaramente avvertibile il richiamo intratestuale al prologo del libro *Delle imprese*, in cui gli stessi termini venivano utilizzati con le stesse accezioni. L’impresa permette di ammirare l’azione del pensiero in opera per mezzo di un velame contemplativo e simbolico, per

¹⁴⁸⁹ AMEDEO QUONDAM, *La parola nel labirinto*, cit., p. 181

¹⁴⁹⁰ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, cit., c. 71v

¹⁴⁹¹ *Ibidem*

¹⁴⁹² Si rimanda, per questo influsso, a EUGENIO GARIN, *Storia della filosofia italiana*, vol. II, cit., pp. 320-323

¹⁴⁹³ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, cit., c. 73v

mezzo di un ritratto e di un'immagine. In questi passaggi è chiaramente avvertibile il sottofondo religioso di Capaccio, la sua formazione teologica e retorica.

L'utilizzo del termine "dimostrazione" in conclusione del brano citato è infatti una chiara cifra di un discorso che, apparentemente astratto e rivolto alla speculazione filosofica, inerisce ad un ambito, quello giudiziario, ben presente nella riflessione impresistica. L'impresa, secondo Capaccio, ha infatti un intento dimostrativo e probatorio, ma non in accezione matematica quanto, semmai, oratoria e poetica. Nel capitolo dedicato alle varie tipologie di motti, infatti, Capaccio riporta delle somiglianze fra il motto dell'impresa e una lunga serie di tipologie retoriche ed oratorie: la sentenza, la definizione, il gioco, l'entimema, l'esempio, la congettura, la figura, l'ambiguità, la traslazione e la combinazione di tutte queste figure. La cosa necessaria è che il motto non affermi o dichiari semplicemente l'essenza dell'immagine dell'impresa, ma che apporti un'azione di evoluzione del senso primario. Il motto, pertanto, deve rispondere a delle esigenze di traslazione, deve essere anch'esso "figurato". Il richiamo all'entimema all'interno delle varie tipologie di motti richiama il discorso aperto da Ammirato, quello dell'oscillazione tra dialettica e retorica come discipline fondanti l'impresistica. Se l'impresa deve dimostrare il concetto senza farlo in maniera matematica, la dimostrazione entimematica si pone come la necessaria via da percorrere. Evitando il sillogismo per via della natura non logica del concetto impresistico, la congiunzione fra impresa e comparazione riceve dal motto una giunzione fondamentale: "L'entimema è proprissimo, quando par che'l Motto, o per Contradditione o per Flessione, o Relatione, faccia che l'oggetto della Figura conchiuda in maniera che subio col Motto intendiamo il concetto".¹⁴⁹⁴

Questo passaggio indica una modificazione non indifferente della riflessione impresistica del tardo Cinquecento. Se infatti l'avvicinamento tra entimema ed impresa era già avvenuto con Ammirato, che aveva indicato l'impresa come una "filosofia del cavaliere" per motivi formali, in Capaccio lo stesso movimento di intellettualizzazione dell'impresa passa per una più chiara definizione del campo di operatività della stessa. La fondamentale natura comparativa dell'impresa, il cui ribadimento guida tutto il trattato, porta Capaccio a strutturare una riflessione che, quaranta anni prima, non era stata possibile. L'impresa si colloca in una zona intermedia tra il linguaggio e il pensiero, in una ristrutturazione del quadro epistemologico che porta verso un'intensificazione della riflessione sul concetto poetico e, soprattutto, sull'ingegno.

Il tema dell'entimema, in particolare, continua ad impegnare i trattatisti. Il dialogo del Tasso, ad esempio, nota precisamente lo spostamento tra dato concettuale dell'impresa e versante poetico e retorico della stessa, riflettendo apertamente sulla matrice comune tra essa ed entimema. Al contempo

¹⁴⁹⁴ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, cit., c. 75 v

concetto e figura, l'impresa tassiana si muove tra dialettica e retorica, mostrando come il campo epistemologico e gnoseologico del tempo stesse mutando.¹⁴⁹⁵ Un indizio importante di questa malleabilità, e dell'estrema reattività del poeta ai mutamenti del suo tempo, è ancora nella difesa della poesia dall'accusa di sofistica nel *Discorso del poema eroico*:

Dico adunque che senza dubbio la poesia è collocata in ordine sotto la dialettica insieme con la retorica, la qual, come dice Aristotele, è l'altro rampollo de la dialettica facultà a cui s'appartiene di considerare non il falso, ma il probabile: laonde tratta del falso, non in quanto egli è falso, ma in quanto è probabile; ma il probabile, in quanto egli è verisimile, appartiene al poeta, perciò che il poeta usa le prove men efficacemente che non fa il dialettico.¹⁴⁹⁶

Il legame fra poesia, immagine, figura e impresa viene a spostarsi in un campo tra la dialettica e la retorica. L'impresa si configura come una forma anfibia, come il luogo in cui le tensioni epocali di un rivolgimento del sapere operano in maniera più evidente fino ad arrivare, nelle riflessioni di Bargagli, alla definitiva enunciazione della natura metaforica dell'impresa. Il *Delle imprese* del senese è, infatti, il dialogo centrale per la concezione concettistica che, velatamente, aveva permeato le riflessioni degli altri teorici. Nelle parole dell'Attonito, del Bulgarini e di Ippolito Agostini, la *Poetica* e alla *Retorica* di Aristotele vengono interpretate secondo il gusto dei tempi, ovvero verso una concezione marcatamente "arguta" e ingegnosa.

Nei primi passaggi dell'opera, l'Attonito persegue la chiara intenzione di unificare sotto la concezione di metafora le varie espressioni impresistiche. In questi passi, la presenza delle riflessioni dell'Intronato Alessandro Piccolomini sulla *Poetica* di Aristotele si fanno evidenti e scoperti, andando a modificare l'impianto concettuale della trattazione. In primo luogo, la similitudine e la metafora vengono lodate per il loro apporto cognitivo, sia da sole che quando esse sono presenti nelle imprese: "l'huomo per via impara di comparazioni, e di similitudini; diciamo questo dimostrarsi in quella medesima maniera, che si dimostra, ch'egli appara, per via d'imitazioni, e da quelle prender' ancor diletto nel medesimo modo, che fa da queste. Le quai cose come incontrano all'uomo, è stato nobilmente scoperto da più valenti spositori della Poetica d'Aristotile".¹⁴⁹⁷ Il valore cognitivo della metafora, aggiunto alla piacevolezza della stessa, è dimostrata da un esempio tratto da uno di questi "spositori": l'utilizzo dell'espressione metaforica "già la lampada del mondo [si trova] sopra i capi nostri"¹⁴⁹⁸ invece dell'espressione "il sole si è levato" produce, oltre allo stesso quantitativo informativo, un aumento di conoscenza.

¹⁴⁹⁵ Penetranti in merito sono le affermazioni di DONATO MANSUETO, *The Impossible Proportion*, cit., p. 26: "The transformations [in the field of *impresa*'s theory] sketched here, all occurring within that «interregnum of the sign» which has been called «*aetas emblematica*», seem to indicate that a change rhetorical strategy was at stake, more that the total dismissal of the contents of a system of knowledge, or the simple passage – detectable within the history of *impresa* theories – from «*emblematic thinking*» to the superficial realm of «*rhetorical form*»"

¹⁴⁹⁶ TORQUATO TASSO, *Prose*, cit., p. 525

¹⁴⁹⁷ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 44

¹⁴⁹⁸ *Ibidem*

Questo aumento di conoscenza è spiegato da Bargagli con queste parole: “con velocissimo discorso, e quasi silogismo, guadagnandomi tal notizia, argomentando io, che per convenir tra lor medesimi in maniera che il Sole può in un certo modo intendersi per lampana, aggiuntavi la parola (del mondo) distinguendola da quella che fa lume nel tempio”.¹⁴⁹⁹ L’espressione “quasi silogismo” sostituisce il termine “entimema” ed è, come tutto il brano citato, un *abregé* di un passo piccolominiano delle *Annotazioni della Poetica di Aristotele*.¹⁵⁰⁰ Benassi ha delineato, con la solita precisione, i rapporti tra i due accademici senesi in questo passo:

Nel commento alla *Poetica*, Alessandro Piccolomini spiega [...] come si attivi e si realizzi il processo conoscitivo sotteso al nesso metaforico, [...], lo salda con il principio di imitazione artistica e poetica e ne ribadisce energeticamente un carattere fondamentale, vale a dire quell’effetto piacevole che l’interprete prova nello scioglimento del nodo verbale [...]. L’altro aspetto fondamentale dell’esposizione del Piccolomini è l’esplicita associazione di questo criterio conoscitivo al procedimento deduttivo ellittico, quasi-sillogistico: la metafora è posta così all’origine di un processo retorico-argomentativo entimematico. Dall’esposizione piccolominiana della metafora, Scipione Bargagli desume pienamente questi due caratteri, che vanno così a interagire direttamente con la teoria dell’impresa.¹⁵⁰¹

Il passaggio, fondamentale, dall’espressione figurata alla metafora è brevissimo, e l’Attonito lo condensa, quasi nascondendolo tra le pieghe del discorso, in poche parole: “l’impresa, di cui è’l primo, e principale ragionamento nostro, [...] altro non è in virtù ch’una comparazione, una similitudine od una certa metafora: e che per cagion di questa l’Impresa si rende tutta ingegnosa, dilettevole, e poderosa”.¹⁵⁰² L’impresa di Luigi XII è ancora una volta presa ad esempio (“con velocissimo discorso et quasi silogismo del’intelletto componendo la simiglianza della natura riconosciuta dell’istrice colla qualità dell’animo d’esso Re che tale animale portava per Impresa”).¹⁵⁰³ Bargagli insiste con sollecitudine sulla maggiore qualità ingegnosa dell’impresa rispetto alla semplice metafora verbale. In particolare, il senese afferma che l’iconotesto, per via della presenza simultanea di una metafora figurale e di un motto che la renda più chiara e interessante, possa creare maggior stupore rispetto alla semplice metafora verbale. In essa, infatti, è possibile instaurare una sola comparazione, mentre nell’impresa l’osservatore (della metafora figurale) è anche il lettore (della metafora verbale), in una dinamica di tema e variazione che rimanda a forme complesse di arte.¹⁵⁰⁴

¹⁴⁹⁹ *Ibidem*

¹⁵⁰⁰ ALESSANDRO PICCOLOMINI, *Annotazioni nel libro della Poetica d’Aristotele*, in Vinegia, presso Giovanni Guarisco, 1575, pp. 320-321. Benassi, nel suo testo, ha efficacemente posto in parallelo, a livello grafico, i due brani per mostrarne l’unità e l’interdipendenza (ALESSANDRO BENASSI, «*La filosofia del cavaliere*», cit., p. 402)

¹⁵⁰¹ *Ivi*, pp. 402-403

¹⁵⁰² SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 45

¹⁵⁰³ *Ivi*, p. 47

¹⁵⁰⁴ Si veda, poco dopo, il paragone con la tragedia, che segue le stesse direttive: “Dovendosi in queste opere i primi premi al merito dello ‘ngegno donare; stimo, vie più ingegnoso dimostrarsi l’autor di quella Impresa ch’avrà saputo intorno ad una medesima materia doppo le considerazioni statevi già mosse da altri trovar nuove qualità da poter distendervi nuovi concetti; che non fa colui che mette accampo un corpo nuovo non istato più da altri tocco né veduto a produrre un tale effetto. Perciò che giudico io ciò non altrimenti avvenire; che nel comporre delle Tragedie s’avviene delle quali p stimato dà’ migliori giudizi quella esser degna più di loda la quale viene spiegata sopra caso o favola già da altri tragicamente tessuta” (*Ivi*, p. 195)

Queste riflessioni sono presenti in varie parti del trattato, che torna più volte su un nodo evidentemente cruciale per la teoria delle imprese.

In un momento successivo del trattato, infatti, il Bulgarini tenta la dimostrazione per assurdo della necessità del motto, evidenziando chiaramente un decisivo slittamento da un ambito retorico a un piano in cui retorica e logica vengono a condensarsi e a unirsi in maniera del tutto peculiare. La concezione concettista del trattato del Bargagli, in questo luogo, si fa evidente, se non altro per la lampante identificazione di impresa e di metafora in apertura del brano:

Considerando io che l'Impresa non è come s'è detto altro in sostanza che metafora; parmi ch'el motto le sia quasi più d'imperfezione che necessario; et ciò per questa cagione, che nell'usar noi metafora; fatto che è il trasporto della cosa da cui la leviamo a quella, dove la riponiamo; niente altro da noi allora non si dice. Si come di vede, per esempio, avvenire nel chiamare Acchille Leone: dove non si sa fa altra giunta di parole ad esprimere sue qualità; ma dice sì solamente quello ch'ei faccia o facesse. Et per miglior prova di ciò par da dire ch'altr differenza non habbia tra le metafore fatta con parole et in Impresa rappresentata; se non ch'in quella cotal cosa si nomina.¹⁵⁰⁵

La proposizione principale del Bulgarini afferma che, a differenza della metafora dove Achille è visto come un leone e dove non viene data nessuna spiegazione del nesso logico fra il Pelide e il felino, nell'impresa la semplice apposizione di una figura naturale o artificiale mostra la pregnanza della similitudine. Essa, pertanto, non necessita di specificazioni di qualità. Questa proposizione viene dimostrata come errata da Attonito (si è nel campo dell'analisi logica di un paralogismo), che interpreta la metafora omerica e aristotelica in altra maniera. Essa non è una figura retorica ma, bensì, un procedimento logico che porta alla comprensione di una caratteristica tramite la comparazione e la sostituzione:

Quantunque l'Impresa sia una metafora non si prende però da noi invece di pura metafora et in sua propria forma. La quale metafora, sapete consistere propissimamente in maniere di parlari et havere la vera et piena sua forza nella locutione, o nelle voci da una cosa ad un'altra traspostate per la simiglianza ch'accade trovarli fra loro ma più tosto si prende in luogo di comparatione o di similitudine che pur questa voce stessa fu posta da noi nella descrizione dell'impresa a mostrare l'essenza sua.¹⁵⁰⁶

Confondere i due piani, come fa il paralogismo di Bulgarini, crea delle incoerenze concettuali, evitate invece dall'utilizzo del termine "comparazione". Per questa ragione, continua Attonito, il motto è necessario, perché tramite di esso si può più facilmente individuare l'esatto piano della comparazione: "In questa guisa adunque si scorge, che fa bisogno non pur la cosa di nominare presa in comparazione, ma sprimer conviene la qualità propria d'essa cosa ancora".¹⁵⁰⁷ Achille è un leone perché, nel contesto narrativo dell'*Odissea*, le sue azioni sono descritte come eroiche e valorose. Senza questo contesto, l'equiparazione tra eroe e leone, come quella tra Luigi XII e l'istrice, sarebbe non chiara e, anzi,

¹⁵⁰⁵ Ivi, pp. 60-61

¹⁵⁰⁶ *Ibidem*

¹⁵⁰⁷ Ivi, p. 63

oscura. Questo discorso vale in particolare per le piante e per gli animali che hanno, nella tradizione esegetica e culturale del periodo, una vasta gamma di qualità. Il motto, pertanto, “ricopr[e] lo stesso ruolo che nella metafora è assegnato a quegli epiteti o specificazioni che hanno il compito innanzitutto di fornire un *senhal* dell’uso metaforico in atto e, secondariamente, di dissolvere o temperare l’oscurità della semplice sostituzione”.¹⁵⁰⁸ Se si posiziona la seconda edizione del trattato di Bargagli nel suo periodo storico, ovvero il 1594, si noterà che la quasi contemporaneità dell’edizione dell’*Iconologia* del Ripa fornisca delle conferme alla teoria della metafora del senese. Come gli epiteti e gli attributi delle figure allegoriche del perugino servono a specificare la comparazione ideale tra valore morale e immagine, così il motto dell’impresa salda figura e figurato su un piano privo di sovrapposizioni e di fraintendimenti. Il piano concettistico del trattato di Bargagli è evidente.

Con la distinzione fra metafora impresistica e metafora come figura retorica, Bargagli accenna anche una caratteristica intrinseca della prima, ovvero la possibilità di aggiungere un ulteriore *surplus*. Il motto dell’impresa, infatti, specificando la comparazione, fa evolvere in direzioni inedite la semplice metafora. Il caso esemplificativo è quello dell’incudine che, posta come corpo dell’impresa, può significare costanza e fermezza ai colpi, siano essi del destino o di altra sorte. Quando un amante, ad esempio, prende come figura per la sua impresa l’incudine, egli intende dire che resterà costante nell’amore alla sua donna anche se essa lo colpirà duramente come fa il martello. Un motto come DURABO, osserva Bulgarini, è ridondante, perché evidenzia le stesse caratteristiche evidenti nell’incudine. Quando però un autore appone un motto che esprima, oltre all’implicita costanza dello strumento, anche una caratterizzazione gioiosa della ricezione dei colpi (“ch’ella con tutte le martellate che sostiene gioisce, come di cosa a lei giovevole, che per quelle si venga formando qual sia bella e gradevole opera fabbrile”),¹⁵⁰⁹ ecco che l’impresa aggiunge, tramite il motto, qualcosa alla semplice metafora.

Il motto, pertanto, oltre ad essere utile, offre la possibilità di sviluppare, in brevissimo spazio, una comparazione ardita che impiegherebbe un’intera narrazione per essere descritta, rendendo l’impresa una specie di “metafora potenziata”.¹⁵¹⁰ Il trattato di Bargagli e la sua proposizione del legame tra impresa e comparazione metaforica, come accennato in relazione ad Ercole Tasso, non sono immediatamente condivise dalla comunità dei trattatisti delle imprese. Tuttavia, il ruolo cardine del senese nella riflessione sulla metafora è evidente, e il riconoscimento, da parte del Tesauro, di

¹⁵⁰⁸ GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 117. Lo studioso porta a supporto della sua tesi una citazione dal commento della *Poetica* di PIETRO VETTORI, *Commentarii in primum liber Aristotelis de arte poetarum*, Florentiae, in Officina Iuntarum, Bernardi Filorum, 1560, p. 212: “Qui igitur hanc elegantiam suavitatemque metaphorae captare voluerit [...] non simpliciter pro poculo clipeum dicet, neque eadem ratione poculum pro clipeo, sed poculum significare volens vocabit illud clipeum Liberi patris, eodemque pacto intelligens clipeum appellabit ipsum poculum Martis, in extremoque illa addet rei magis delectandae causa omnisque reprehensione carere volens”

¹⁵⁰⁹ SCIPIONE BARGAGLI, *Delle imprese*, cit., p. 72

¹⁵¹⁰ GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 121

Bargagli come la figura centrale della teoria impresistica non fa altro che confermare la centralità della sua riflessione e dell'importanza del legame tra impresa e metafora che, lentamente, si era andato sviluppando nel corso degli anni.

c. “Come l’istrice ha le spine così io ho le armi come istrice”: Tesauro, la metafora e la perfetta impresa

La lunga e dettagliata storia dei rapporti tra l’impresa e la retorica giunge, verso la fine del sedicesimo secolo, a un punto di svolta centrale. Con Bargagli, la comparazione diviene il tramite per mezzo del quale le imprese vengono concepite e interpretate, marcando una sensibile distanza con la logica dei luoghi topici che aveva guidato la costruzione delle stesse in decenni precedenti. La somiglianza tra comparato e comparante, ovvero il nesso metaforico che li lega, viene posta, insieme alla natura entimematica e concettistica di essa, al centro della teoria delle imprese. Se in Bargagli il tentativo di tenere separato il processo della produzione delle imprese (l’associazione metaforica) dal prodotto dello stesso è in atto ed è avvertito come uno degli ultimi momenti di una teoria impresistica pre-barocca (la metafora, come dimostrano i brani citati del Bargagli, non è un’impresa *tout court*, ma una figura retorica che agisce nel campo della poetica) nelle opere del Tesauro, in particolar modo nel *Cannocchiale aristotelico* più ancora che nell’*Idea delle perfette imprese*, questa distinzione tende ad essere erosa. A ben vedere, nel trattato del torinese molte delle distinzioni concepite in sede aristotelica prima, retorica e logica poi, vengono sussunte sotto un concetto assai largo e multiforme di argutezza, la quale a sua volta intrattiene rapporti ambigui sia con l’ingegno che con la metafora. Il discorso compiuto da Tesauro in merito a questa e all’impresa si pone, in prospettiva vichiana, come il punto apicale di una riflessione che in Vico vede sia un erede che un rovesciamento radicale. Nel *Cannocchiale aristotelico* la trattazione impresistica, che pure aveva probabilmente inaugurato le riflessioni tesauriane in merito all’argutezza e all’ingegno, ha un ruolo apparentemente duplice; essa è, allo stesso tempo, sia il fine verso il quale punta tutto l’ampio discorso del torinese, sia uno dei molteplici esempi possibili della produzione arguta dell’ingegno. Anche la metafora, che nel capitolo quindicesimo sulle *Argutezze eroiche volgarmente chiamate imprese* viene ad avere un ruolo centrale, subisce lo stesso trattamento, diventando allo stesso tempo sia una delle molte possibilità dell’ingegno che il principio operativo dello stesso.

Moltissime delle metafore presentate nel *Cannocchiale aristotelico* sono interpretate come imprese, ma l’opera del Tesauro non è dedicata esplicitamente né alla metafora né alle imprese. La metafora è infatti una delle figure dell’ingegno di cui si parla nel sesto capitolo del trattato, mentre l’impresa trova il suo luogo all’interno delle argutezze simboliche. Esse, insieme alle argutezze verbali,

costituiscono la prole dell'argutezza, anche se non è raro che il Tesauro parli di argutezze e di imprese come di metafore. In questa sovrapposizione di campi, è necessario ricordare che le imprese appartengono a quelle argutezze, che, nel capitolo quattordicesimo, vengono definite come metafore "in *Fatti* e in *Oggetto*", alle quali si aggiungono quelle "in *Attioni*",¹⁵¹¹ ovvero di argutezze che vengono costruite e prodotte dall'interazione ingegnosa di un corpo, di un oggetto, e di un'intenzione metaforica.

Il concetto di metafora che permette l'identificazione del traslato e delle argutezze necessita di una approfondita disamina, visto che il passaggio da una concezione *inventiva* dell'impresa a una *metaforica* e una *poetica* dell'impresa si gioca nel campo del più importante dei traslati. Per la tradizione delle imprese e per la recezione della stessa che ne ebbe Vico, oltre che per l'importanza fondamentale del tema della metafora nel pensiero del filosofo, i passaggi tesauriani sono centrali, e nel rapporto tra rispetto e rimodulazione della tradizione aristotelica molte delle conclusioni tesauriane vengono ad avere un peso nelle riflessioni del filosofo napoletano. Il punto di partenza di Tesauro, dichiarato tante volte quanto tante volte evaso e tradito, sono i passaggi aristotelici della *Poetica* e del terzo libro delle *Retorica* in cui lo Stagirita parla della metafora. Nel primo trattato, Aristotele dà una definizione di metafora che esonda dall'uso corrente del termine, e che, guardando anche al Vico, si pone al centro della produzione retorica e tropica in senso generale. Essa è infatti "l'imposizione di un nome di un'altra cosa: o dal genere alla specie, o dalla specie al genere, o dalla specie a una specie, o secondo analogia".¹⁵¹² La metafora quadripartita dello Stagirita approssima la distinzione dei tropi maggiori fatta, prima che da Vico, da Vossius e Talon: ad eccezione dell'ironia, le prime tre metafore sono modernamente intendibili come una specie di sineddoche o di metonimia,¹⁵¹³ mentre quella per analogia sembra categorizzabile come metafora *stricto sensu*. Aristotele chiarisce così questa metafora: "Dico che si ha analogia quando il secondo termine sta al primo similmente a come il quarto sta al terzo: il quarto, infatti, si dirà in luogo del secondo, oppure il secondo in luogo del quarto".¹⁵¹⁴ La coppa di Dioniso e lo scudo di Marte sono gli esempi riportati dallo Stagirita, che spiega proporzionalmente la relazione metaforica dei detti "la coppa è lo scudo di Dioniso" o "lo scudo è la coppa di Marte" essendo la coppa l'attributo di Dioniso e lo scudo quello di Marte. Limitando l'uso della metafora a un aspetto non normale ma "estraneo all'uso"¹⁵¹⁵ del linguaggio, Aristotele evidenzia la necessità di non scadere con le metafore in enigmi. Il punto

¹⁵¹¹ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 612

¹⁵¹² Aristotele, *Poetica*, 21, 1457b (edizione di riferimento ARISTOTELE, *Retorica e poetica*, cit., p. 638)

¹⁵¹³ Gli esempi riportati da Aristotele, celebri, sono infatti quelli del "fermare la nave" per "ormeggiare" (da specie a genere), "diecimila" per "molto" (dal genere alla specie), "tagliando con il bronzo acuminato" (da specie a specie, anche se la tradizione moderna comprende questo tropo sotto il traslato metonimico da oggetto a materiale dell'oggetto

¹⁵¹⁴ *Ibidem*

¹⁵¹⁵ Aristotele, *Poetica* 22, 1457b (edizione di riferimento ARISTOTELE, *Retorica e poetica*, cit., p. p. 640)

fondamentale dell'argomentazione dello Stagirita è quello della chiarezza della metafora, la sua qualità innatamente ipotipotica: "Infatti il fare buone metafore è vedere ciò che è simile"¹⁵¹⁶ e questo tratto è al centro dell'undicesimo paragrafo del terzo libro della *Retorica*. Ivi le metafore, in particolare quelle per analogia, sono chiamate in causa nella constatazione dell'*enargeia*, ossia del porre "davanti agli occhi".¹⁵¹⁷

Questo effetto è dato dalla rappresentazione di cose in atto, dal processo di qualcosa nell'azione che la rende simile ad altro: l'esempio di Aristotele è quello dei Greci che si "lanciano" con i piedi. In questo luogo della *Retorica*, e subito dopo questo esempio, viene enunciato il principio centrale della retorica vichiana della *Scienza Nuova*, ossia "il rendere animate le cose inanimate grazie alla metafora", come il "masso impudente" che rotolava dalla cima della montagna.¹⁵¹⁸ Il verbo utilizzato da Aristotele per manifestare la vividezza della metafora è *theorèin*, un termine eccezionalmente carico di valore cognitivo e visivo.¹⁵¹⁹ L'aspetto cognitivo della metafora, d'altronde, era già stato messo al centro delle riflessioni del filosofo nella comparazione di metafora e similitudine, nell'affermare che quella riscuote più successo di questa per via del minore spazio entro cui la similitudine avviene. Meraviglia (*thaumazein*, che rimanda allo stesso atto del vedere metaforico) e cognizione sono unite insieme nella metafora poiché "l'apprendimento di produce in misura maggiore grazie al darsi dell'opposizione e in modo più veloce in un <discorso> conciso".¹⁵²⁰

Il trattato del Tesauro riprende, almeno nella proposizione inaugurale della materia, le teorie aristoteliche:

Et eccoci alla fin pervenuti grado per grado al più alto colmo delle *Figure Ingegnose* a paragon delle quali tutte le altre Figure fin qui recitate perdono il pregio, essendo la METAFORA il più *ingegnoso e acuto* il più *pellegrino e mirabile* il più *gioviabile e giovevole* il più *facondo e fecondo* parte dell'humano intelletto. *Ingegnosissimo* veramente perochè se l'ingegno consiste (come dicemmo) nel ligare insieme le remote e separate nozioni degli propositi obietti questo apunto è l'ufficio della *Metafora* e non di alcun'altra figura; perciocchè trahedo la mente non men che la parola, da un Genere all'altro, esprime un Concetto per mezzo di un altro molto diverso, trovando in cose dissimiglianti la simiglianza. Onde chiuse il nostro Autore che il fabricar Metafore sia fatica di un perspicace e agilissimo ingegno.¹⁵²¹

Le caratteristiche del tropo sono evidenziate in maniera molto simile a quella utilizzata nella presentazione dell'argutezza, con una sovrapposizione implicita tra metafora e quest'ultima. La metafora viene descritta tramite il mezzo del "legamento" di peregriniana memoria, in una stratificazione intertestuale che porta a riconoscere la stessa come il motore dell'ingegno e del

¹⁵¹⁶ Aristotele, *Poetica* 22, 1459a (edizione di riferimento ARISTOTELE, *Retorica e poetica*, cit., p. 643)

¹⁵¹⁷ Aristotele, *Retorica*, III, 11, 1411d (edizione di riferimento ARISTOTELE, *Retorica e poetica*, cit., p. 344)

¹⁵¹⁸ *Ibidem*

¹⁵¹⁹ Per l'aspetto visivo delle metafore si veda il contributo di GIOVANNI MANETTI, *Aristotele e la metafora. Conoscenza, similarità, azione, enunciazione*, in *Metafora e conoscenza*, cit., p. 33

¹⁵²⁰ Aristotele, *Retorica*, 1412b (edizione di riferimento ARISTOTELE, *Retorica e poetica*, cit., p. 349)

¹⁵²¹ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 266

concetto, allo stesso tempo “prole” e “madre” di questi due elementi del discorso arguto. Il tema dello stupore della metafora e dell’apporto cognitivo della stessa riprende i passi aristotelici citati. Richiama il terzo della *Retorica* questo passo: “E di qui nasce la *Maraviglia*: mentreche l’animo dell’uditore dalla novità sopraffatto considera l’acutezza dell’ingegno rappresentante e la inaspettata immagine dell’obietto rappresentato”.¹⁵²² Il passaggio dedicato al diletto della nuova conoscenza, nello sfarzo metaforico con cui viene annunciato, sembra però rovesciare l’asse del discorso da un apprendimento per diletto al diletto dell’apprendimento.¹⁵²³ “Et questo è quel veloce e facile insegnamento da cui nasce il diletto: parendo alla menti di chi ode vedere in uno Vocabulo solo un pien teatro di meraviglie”.¹⁵²⁴ La trattazione di Tesauro sulla metafora è il frutto di un’iperfetazione di traslati, che al pari dell’indice categorico dispongono in un “teatro” tutto lo scibile umano in un caos apparente e problematico dal punto di vista della coerenza logica. Non a caso, poche pagine più avanti e nello stesso capitolo introduttivo del *Trattato della metafora*, essa è definita “la gran Madre di ogni ARGUTEZZA”,¹⁵²⁵ in palese contraddizione con quanto accennato nelle prime pagine del *Cannocchiale*. A questa altezza, contemporaneamente, il Tesauro inizia a proporre, non senza evidenti forzature, una teoria della metafora aristotelica che non segue i dettami della *Poetica* e della *Retorica*. Non appena divise le metafore in metafore semplici, metafore di proposizione ingegnose e di argomenti ingegnosi (che saranno trattate nel capitolo ottavo sulle allegorie e nel nono, *Argomenti metaforici de’ veri concetti*), il Tesauro propone la ricapitolazione dei vari tipi di traslato, indicando non in quattro ma in otto i tipi possibili di metafore. La prima è la metafora di somiglianza, come quella da una specie all’altra o da un genere all’altro, come lo scudo coppa di Marte, che Tesauro nomina “metafora di PROPORZIONE o SIMIGLIANZA ANALOGA”¹⁵²⁶ La proporzionalità che il torinese ritrova è mostrata per il mezzo di un diagramma [Figura 36]:¹⁵²⁷

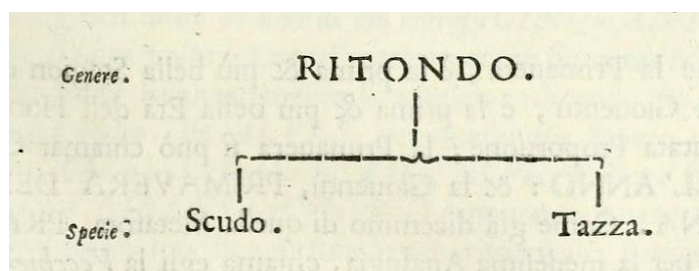


Figura 36 – Diagramma esplicativo del funzionamento della metafora di proporzione in EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670, p. 281

¹⁵²² *ibidem*

¹⁵²³ ANNA MARIA LORUSSO, *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi*, cit., p. 222

¹⁵²⁴ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 267

¹⁵²⁵ *Ivi*, p. 279

¹⁵²⁶ *Ivi*, p. 281

¹⁵²⁷ Ogni tipo di metafora è corredato del proprio diagramma esplicativo

“La Seconda maniera di fare metafore per Aristotele è quella DAL GENERE ALLA SPECIE E DALLA SPECIE AL GENERE”:¹⁵²⁸ Tesauro chiama questo tipo di metafora “di attribuzione”, in quanto esse sono basate sui rapporti tra causa ed effetto o tra tutto e parte. La terza specie di Metafora è quella denominata di “Equivoco”. Essa è una “Metafora molto differente dalle due precedenti. Peroche dove quelle dalla differenza del Concetto mutano il Nome, questa dalla unità del nome muta il Concetto. In quelle tu parli impropriamente e io t’intendo col proprio senso, in questa tu parli con Voci proprie e io t’intendo nel senso improprio. (esempio *Leggi appunto son queste di un Dragone, e non di un’uomo*).”¹⁵²⁹ La quarta specie è definita “di Ipotiposi”, ed sembra estendere il principio dell’*enargeia* della metafora di proposizione esplicito nel terzo libro della *Retorica*: “la qual formal differenza consiste nel rappresentare il Vocabulo con tanta *vivezza* che la Mente quasi con gli occhi corporali vegga l’obietto.”¹⁵³⁰ La quinta specie è invece la figura dell’iperbole, che ingrandisce gli oggetti del discorso, mentre la sesta, che compie l’atto inverso, è quella del laconismo. La settima specie è quella “di Opposizione”: “Riconosciuta sopra l’altre dal nostro Autore. Perochè la *Contraposizione* ha certa forza entimematica che, nonche appaghi, anzi violenta l’intendimento. Dove tu dei risovvenirti che il *Contraposto* ha duo riguardi: cioè, la *proportionata collocation delle parole* e l’*acuta signification del Concetto*. Per l’uno ell’è Figura *Harmonica* per l’altro *Ignegnosa*; perochè le cose contrarie poste a confronto com’egli avvisa più spiccano e più risplendono nell’intelletto”.¹⁵³¹ L’esempio riportato da Tesauro è quello della tazza, chiamata “scudo non di Marte” e si rivela essere una variazione della metafora per analogia. L’ottava, infine, è quella “di Decezione”, che “consiste nel sorprendere la tua opinione, facendoti formar concetto ch’ei voglia finire in un modo e inaspettatamente parando in un altro.”¹⁵³²

Le otto metafore tesauriane rimodulano le quattro categorie aristoteliche in maniera fondamentale, spingendo al limite il concetto stesso di metafora. Un tentativo di ribilanciare il rapporto con Aristotele avviene verso la fine della trattazione generale degli otto tipi di metafora. Prima di passare alla descrizione della metafora di proporzione, Tesauro infatti divide le otto categorie in quattro: esse sono quelle del Comparativo (che contiene al suo interno il Simile, il Contrario, il Congiunto) e le metafore Assolute. Queste sono le metafore iperboliche e ipotipotiche. Le comparative invece vengono ripartire in questo modo: le metafore per Simile sono quelle per somiglianza (similitudine nell’oggetto) e per equivoco (somiglianza per il nome); quelle per il Contrario sono invece la metafora di opposizione e quella di decezione; quella per il Congiunto racchiude le metafore di attribuzione e

¹⁵²⁸ Ivi, p. 282

¹⁵²⁹ Ivi, p. 285

¹⁵³⁰ Ivi, p. 286

¹⁵³¹ Ivi, p. 293

¹⁵³² Ivi, p. 294

di laconismo.¹⁵³³ La categorizzazione – che sembra paradossale se si pensa che una metafora, definita come l’atto di trovare il legame fra le cose, non può essere assoluta – non è ulteriormente dettagliata. Anna Maria Lorusso ha fatto notare come le otto metafore tesauriane non siano le quattro metafore aristoteliche più altri quattro tipi di metafore. La rilettura di Tesauro non è, cioè, una semplice integrazione del dettato dello Stagirita, quanto una rimodulazione totale. La prima classe, infatti, raccorda la terza e la quarta partizione aristotelica (quella dell’analogia e del rapporto tra specie e specie), mentre la metafora di attribuzione contiene le prime due classi aristoteliche. L’indistinzione tesauriana ha un peso importante nella comprensione del fatto metaforico:

Laddove nella metafora da specie a specie, infatti, si tratta di accostare, in virtù di un genere comune, due lessemi già posti dall’albero dizionario in un qualche rapporto di parallelismo (all’interno di uno stesso insieme, già “registrato”), nella metafora per proporzione si tratta di stabilire, di istituire, o di scoprire, un *rapporto* che evidenzia una analogia e crei un insieme *locale*, discorsivamente, *co-testualmente* giustificato [...]. Tesauro ignora questa differenza perché, nel suo trattato sull’arguzia, non può concepire altro che metafore originali, creative, istitutive.¹⁵³⁴

Seguendo la spiegazione del primo tipo di metafora data da Tesauro, è facile comprendere la distanza fra il testo aristotelico ed il *Cannocchiale*: “dico questa essere una VOCE INGEGNOSA CHE TI FA VELOCEMENTE CONOSCERE UN’OBIETTO PER VIA DEL SUO SIMILE. Peroche, sicome due cose sono simili, necessariamente convengono in qualche terza cosa commune: come lo Scudo e la Tazza nella Ritondità”.¹⁵³⁵ La metafora dello scudo e della coppa, utilizzata anche da Aristotele, è piegata da Tesauro verso un criterio di somiglianza che non è presente nello Stagirita.¹⁵³⁶ Nella descrizione di questa metafora, infatti, il punto centrale dell’argomentazione aristotelica era quello della creazione di un rapporto, non della ricerca *inventiva* della somiglianza: “Non si tratta dunque di riscontrare somiglianze, più o meno evidenti. Si tratta di stabilire proporzioni e, in questo modo, di *derivare* somiglianze”.¹⁵³⁷ Il criterio tesauriano, che raccomanda l’utilizzo dell’indice categorico per la creazione di buone metafore di proporzione, si basa invece sulla creazione di una somiglianza instaurata dall’atto metaforico. Ancora con Anna Maria Lorusso: “In Tesauro lo scopo è in certo senso edonistico [...]. Al Tesauro non interessano le metafore fra cose simili. Se le cose sono già evidentemente simili, per quanto mettano sotto gli occhi, non c’è gusto. Si tratta di *creare* una somiglianza fra cose dissomiglianti”.¹⁵³⁸

¹⁵³³ Ivi, p. 303

¹⁵³⁴ ANNA MARIA LORUSSO, *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi*, cit., p. 224

¹⁵³⁵ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 306

¹⁵³⁶ ANNA MARIA LORUSSO, *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi*, cit., p. 225: “Da questi passi [Lorusso si riferisce a Aristotele, *Poetica*, 21, 1458a e Aristotele, *Retorica* III, 1405b] – gli unici in cui Aristotele parla di somiglianza – *il simile non emerge come tratto necessario*, definitorio, della metafora, neanche di quella di quarto tipo. Se alcunché di simile viene individuato, se dunque sarà possibile ricorrere alla somiglianza, l’efficacia della metafora aumenterà, ma non ci sono “metafore di somiglianza”. Non ci sono perché le metafore di quarto tipo non si basano tanto su una somiglianza effettiva, ma sulla scoperta di un rapporto proporzionale, di un’analogia funzionale”

¹⁵³⁷ ANNA MARIA LORUSSO, *Introduzione*, in *Metafora e conoscenza*, cit., p. 11

¹⁵³⁸ EADEM, *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi*, cit., 226

La metafora tesauriana – come, se il paragone diacronico lo permette, quella dei primi bestioni vichiani, ma all’inverso – confonde la somiglianza percettiva degli oggetti relati con quella proporzionale, cerca di renderle omogenee e complanari. Le categorie semiotiche di Eco permettono di comprendere come la modalità di percepibilità della somiglianza α sia, in Tesauro, non solo ricondotta alla categoria β , ma anche fatta passare per impossibile senza di questa.¹⁵³⁹ La metafora di questo tipo è la stessa che permette di avvicinare due cose diverse e di farle sembrare come simili, confondendo il piano della referenza con quello del discorso. In questo modo, citando un esempio vichiano, Aiace è considerato non “forte e resistente come una torre”, ma una torre vera e propria. I bestioni vichiani, continuando la digressione, sembrano creare la metafora a partire da una somiglianza “creduta” tale. La comprensione dei rapporti di somiglianza funzionale è la stessa comprensione dei rapporti di somiglianza percettiva, in quanto a quel livello di conoscenza la distinzione tra le due non è possibile per cause strutturali. È interessante notare, sotto questo punto di vista, come il Vico ri-funionalizzi la deviazione dalla norma aristotelica tesauriana verso un fine storico e diacronico e come il rapporto tra il Tesauro, il Vico e la retorica passi per il canale di una lettura esorbitante del testo aristotelico.

Il discorso portato avanti da Tesauro nel *Trattato della metafora* è di vasta portata e meriterebbe più spazio. I tratti finora indagati sono sufficienti per analizzare la concezione impresistica del torinese inserendola pienamente nel suo contesto principale. L’impresa si sveste, nelle pagine del Tesauro, dell’apparato storico ed erudito, oltre che cortigiano, che aveva caratterizzato tutti i trattati precedenti, per diventare invece una marca semiotica con precise caratteristiche. L’impresa è definita infatti come “*Un’Espressione di un Concetto Heroico della nostra mente, non per propri Termini ma per via di un Simbolo Apparente. [...] Ella è una Metafora in Fatti, e un’Argutezza Ingegnosa*”.¹⁵⁴⁰ L’impresa è definita per il tramite della metafora, invertendo di fatto il procedimento deduttivo degli altri trattatisti: Bargagli, per esempio, aveva infatti approcciato la questione della metafora nell’impresa a partire da una serie di conclusioni sempre più spinte verso la comparazione metaforica, ponendo la stessa non come condizione imprescindibile dell’impresa ma come elemento garante la massima

¹⁵³⁹ UMBERTO ECO, *Kant e l’ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, p. 337: “È per modalità Alfa che si percepisce un quadro (o una foto, o una immagine filmica, si veda la reazione dei primi spettatori dei Lumières alla proiezione dell’arrivo di un treno in stazione) come se fosse la “scena” stessa. Solo a una seconda riflessione si stabilisce di trovarsi di fronte a una funzione segnica. È per modalità Beta che si riconosce la parola casa come tale senza confonderla con cassa: in tal caso prevale l’ipotesi che debba trattarsi di una espressione linguistica, e che tale espressione linguistica debba trovarsi in un contesto sensato, ragione per cui, dovendo decidere se il parlante ha detto la casa in cui abito è a cento metri o la cassa in cui abito è a cento metri si propende (in condizioni normali) per la prima interpretazione. Definiamo come modalità Alfa quella per cui, prima ancora di decidere che ci si trova davanti all’espressione di una funzione segnica, si percepisce per stimoli surrogati quell’oggetto o quella scena che poi eleggeremo a piano dell’espressione di una funzione segnica. Definiamo come modalità Beta quella per cui, onde percepire il piano dell’espressione di funzioni segniche, occorre anzitutto ipotizzare che di espressioni si tratti, e l’ipotesi che esse siano tali ne orienta la percezione.

¹⁵⁴⁰ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 633

efficacia espressiva. Il Tesauro, invece, adotta un metodo induttivo, secondo il quale tutte le conclusioni finali sono contenute nella presentazione della tesi principale, ovvero che l'impresa sia una metafora.

La prima e fondamentale tesi del capitolo sulle imprese riprende direttamente il trattato della metafora, ponendosi addirittura come una verifica dello stesso: l'impresa è un'argutezza simbolica che, per il fatto di essere tale, "ci dimostra la Diffinition della METAFORA, cioè *Significare una Cosa per mezzo di un'altra*".¹⁵⁴¹ Non ogni argutezza è metafora, anche se ogni metafora è un'argutezza; in questo frangente Tesauro annulla tutte le possibilità di concepire l'impresa tramite il mezzo dei luoghi topici, riconoscendo la metafora come l'unico valido punto di ingresso per la comprensione del "*Linguaggio degli Heroi*"¹⁵⁴² e proponendo un paralogismo entimematico che semplifica il campo di indagine ed equipara la metafora con l'argutezza.

La tesi successiva cerca di definire meglio le caratteristiche dell'impresa, fornendo quasi una palinodia correttiva della tesi fondamentale. L'impresa è sì una metafora, ma una "Metafora di Proportione". Il restringimento del campo alla "Simiglianza di due Soggetti di genere diverso, per alcuna proprietà Analogica"¹⁵⁴³ rispecchia i punti fondamentali del discorso sulla metafora indicato nel settimo capitolo, e va verso una conciliazione con le tesi del Bargagli (ma anche degli altri trattatisti) che vedevano nella comparazione *a simile* il luogo più adatto di reperimento delle imprese. A ben vedere, il *Cannocchiale aristotelico* porta all'estremo le conclusioni dello stesso Tesauro nel suo trattato giovanile sulle perfette imprese. Nella spiegazione dell'impresa di Luigi XII, l'autore aveva infatti definito l'impresa come una comparazione *a simile*: "Ma l'impresa perfettissima qual cerchiamo sempre significherà per modo d'argomento *a simile ad simile* che si riduce all'esempio in questo modo: «come l'istrice ha le spine così io ho le armi come istrice; dunque colle spine ferisce vicino e lontano, così farò sentire io le mie armi a' nemici vicini e lontani». Questo non si chiama sillogismo poetico ma induzione o esempio comune".¹⁵⁴⁴ In questa rimodulazione della tradizione Tesauro arriva al punto massimo di evoluzione della teoria delle imprese. La terza tesi riprende lo sviluppo del nono capitolo del trattato, conferendo all'impresa non solo la caratterizzazione della metafora semplice di "una parola" ma anche quella di "argomento metaforico" che avvicina, tra l'altro, l'impresa ai concetti predicabili.¹⁵⁴⁵ Il tratto definitivo di questa direzione teorica è sancito dall'esposizione dei termini di "anima" e di "corpo" che, come visto, conferisce alla prima la nozione di *Concetto significato* e al secondo di *Segno significante*. La prospettiva semiotica del Tesauro

¹⁵⁴¹ Ivi, p. 636

¹⁵⁴² *Ibidem*. Questi sintagmi sono chiaramente, in ottica vichiana, densi di significato

¹⁵⁴³ Ivi, p. 637

¹⁵⁴⁴ IDEM, *Idea delle perfette imprese*, cit., p. 48

¹⁵⁴⁵ Il capitolo nono è dedicato, nella sua partizione finale, ad essi, e riprende la tradizione gesuitica e capacciana della relazione tra imprese e prediche

approssima la comprensione della metafora di proporzione, sovrapponendo la modalità espressiva e argomentativa di quel paragrafo del *Cannocchiale aristotelico* in cui, tramite un diagramma esplicativo, il torinese aveva immaginato la possibilità di procedura del processo metaforico. Anche nella trattazione delle imprese l'autore utilizza un diagramma, che ricorda quello della metafora di proporzione [Figura 37].

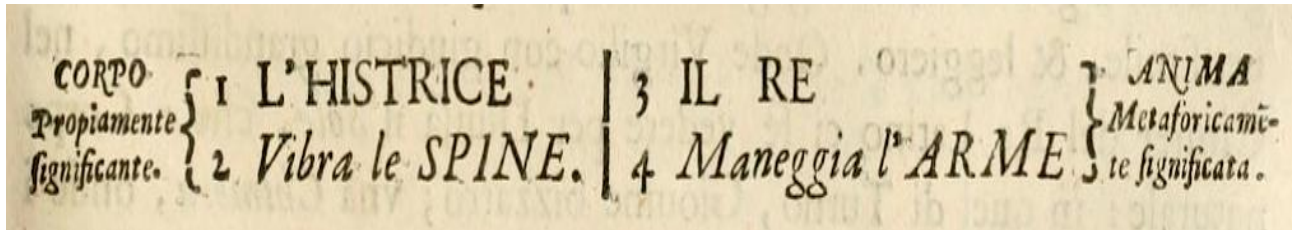


Figura 37 – Diagramma esplicativo del funzionamento secondo lo schema proporzionale della metafora dell'impresa di Luigi XII, L'ISTRICE con il motto COMINUS ET EMINUS, in EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Zavatta, 1670, p. 637

L'impresa viene pertanto inserita in uno schema proporzionale, che se da un lato facilita la comprensione del funzionamento metaforico della stessa, dall'altro inizia quel processo di logicizzazione che porta la metafora, la retorica e l'impresistica verso una secca storica.¹⁵⁴⁶ Ridotta a uno schema grafico, l'impresa perde il fascino dell'immagine, la caratterizzazione corporale e iconica che l'aveva contraddistinta. Concepita come una metafora del quarto tipo (pur nella singolarità di questo quarto tipo) l'impresa si fonde con la sua ideazione concettuale. Sembra questo, tra le altre cose, il punto di partenza da cui Vico agisce verso la rifocalizzazione della centralità del corpo e dell'immagine nell'impresa e del linguaggio in generale.

L'avventura dell'impresa e della metafora, che vede nel *Cannocchiale aristotelico* un momento climaterico, viene utilizzata da Vico *a rebours*, nel tentativo di mostrare come il processo astratto alla base della costruzione delle imprese moderne fosse, ad un livello di consapevolezza assai minore, non un atto del pensiero logico quanto l'azione poetica del corpo dei bestioni. La teoria di Vico, in sostanza, sottopone a una catabasi le concettualizzazioni concettiste e barocche sulle imprese: mantenendo l'operatività e la poeticità della metafora e dell'impresa, vengono però invertiti i poli di afferenza delle stesse, e l'intelletto della riflessione barocca diviene il corpo dei bestioni primordiali. Le imprese, da linguaggio perfetto e ornamentale, si tramutano in linguaggio rozzo e necessario pur mantenendo gli stessi principi di operatività. Il Vico, con il suo approccio antropologico, è il primo a permettere una comprensione puramente semiotica e non culturale delle imprese, del loro funzionamento e della loro complessità comunicativa.

¹⁵⁴⁶ PIERANTONIO FRARE, *Per istraforo di prospettiva*, cit., p. 94

3. Thaumazein

Il capitolo, che prende il titolo dalla doppia valenza dello stupore nella concezione poetica vichiana (meraviglia ma anche contemplazione, introduzione in un altro regime di pensiero), mira a fornire uno sguardo sinottico sulle diverse relazioni che intercorrono tra la metafora, la meraviglia, le imprese e la poesia nella riflessione dei trattatisti delle imprese e nella filosofia di Vico. Le analisi concernenti il ruolo della retorica sia nell'opera del pensatore napoletano che nella tradizione impresistica svolte nei paragrafi precedenti trovano qui delle conclusioni provvisorie. In particolare, verranno messe in evidenza sia le somiglianze tra le due concezioni di impresa che, soprattutto, le differenze.

Nel primo sottoparagrafo verranno riconosciute la centralità dei concetti di "figura" e di "favola" sia nella filosofia vichiana che nella teoria delle imprese. Inoltre, grazie all'apporto della riflessione sulla metaforicità della poesia (e/o della poeticità della metafora) verrà messa in evidenza la continuità della concezione di "poesia" non legata a un medium letterario e verbale tra gli impresisti e Vico. Nel secondo sottoparagrafo, invece, sono esplicate le differenze tra i due sistemi, particolarmente relative alla dimensione antropologica del pensiero vichiano. Questo versante, assente nella riflessione impresistica, permette di marcare un fondamentale scarto paradigmatico ed epistemologico tra il Rinascimento, il Barocco e Vico.

A partire da queste differenze si metterà in luce l'operazione teorica vichiana, operazione consistente nella ri-funzionalizzazione della forma impresistica moderna. Mantenendo alcuni aspetti formali e funzionali della stessa e modificando il contesto di operazione, Vico mostra potenzialità del meccanismo impresistico rimaste invece implicite nelle riflessioni barocche e, prima ancora, rinascimentali. Lo scopo di questo sottoparagrafo è di ipotizzare, anche per le imprese della prima modernità, la presenza delle dimensioni evocate dalla lettura vichiana. A livello operativo, verranno riconosciuti alcuni strumenti provenienti dalla filosofia (in particolare la metaforologia di Blumenberg e il suo concetto di "metafora assoluta"), dalla semiotica (in particolare la teoria del modello di Black, Eco, Sebeok e Danesi) e infine della linguistica cognitiva. Tutti questi strumenti si basano su discipline che riconoscono esplicitamente la filosofia vichiana come il proprio fondamento. Tentando di utilizzare questo filtro al contempo vichiano e contemporaneo, verranno proposte alcune ipotesi concernenti la presenza, alla base della teoria delle imprese, di alcune "metafore cognitive" o "metaforme" e, a partire da questa proposizione, un'ipotesi sulla natura transmediale della poesia. Quest'ultima considerazione, che si allaccia ai recenti studi modali e intermediali, ritorna sulla concezione operativa della poetica vichiana e impresistica, comparando le imprese vichiane e moderne alle "metafore vive" di Ricœur.

a. Una preistoria rinascimentale e barocca

La conoscenza di Vico del campo impresistico ed emblematico è chiara e, anche senza un evidente riferimento a opere della trattatistica analizzata in questo studio, è possibile rintracciare alcune vicinanze non indifferenti tra la concezione filosofica di Vico e le ampie trattazioni del Cinquecento e del Seicento (e oltre) che hanno sviluppato e accresciuto il valore filosofico, letterario e culturale di questi particolari iconotesti. Per quanto riguarda l'aspetto della questione più propriamente legato al tema di questo capitolo, è bene inquadrare le zone in cui la sensazione di essere in quella che viene comunemente definita "un'area di famiglia" retorica e tropologica viene avvertita. Le relazioni tra Vico e l'emblematica possono distinguersi, a partire dal criterio succitato, in relazioni dirette, in relazioni sistematiche e in relazioni appartenenti a palinsesti culturali ampi.

Il primo ambito di relazioni è costituito da tutte le occorrenze testuali in cui il tema dell'impresa viene posto al centro delle ricerche vichiane e, in particolar modo, dalla possibilità di riconoscere in queste evocazioni nella *Scienza Nuova* della tematica impresistica una filigrana ben appartenente alla storia della trattazione delle stesse. La prima occorrenza palese è la connotazione dell'eroismo che contraddistingue le imprese. Gli eroi della seconda età sono infatti gli eroi che escono dalle selve: grazie all'adozione del mezzo espressivo dell'impresa, essi instaurano rapporti di potere, identificano sé stessi in una figura che simboleggia il loro operare nel mondo e sul mondo, comunicano con altri eroi con la loro "lingua armata". Il retaggio eroico del simbolo impresistico è chiaramente rinascimentale, prima che barocco. Basti pensare che il primo trattato di Paolo Giovio, quel *Dialogo delle imprese militari et amoroze* che si fa fondatore del discorso sulle imprese, porta nel titolo la connotazione armata e soldatesca delle imprese vichiane. Ovviamente, gli eroi di Giovio, di Ruscelli, di Bargagli e anche di Tesauro, che definisce l'impresa come un'arguzia propriamente eroica, non hanno le stesse ascendenze mitiche di quelli vichiani. Essi vivono, piuttosto, un momento di lunga trasformazione dalla figura del *bellator* a quella del cortigiano,¹⁵⁴⁷ in cui i servizi della cavalleria subiscono una forte mutazione sociale, civile e, in questo caso in particolare, di auto-rappresentazione. L'impresa, erede principale della tradizione araldica, sgancia l'eroismo dei suoi possessori o portatori da un piano genealogico a un piano intellettuale, allontanandosi dall'originario *milieu* medievale e feudale che viene all'unisono riconosciuto come l'origine delle imprese (siano esse utilizzate da Federico Barbarossa, dai Paladini di Roncisvalle o da Carlo VIII durante la discesa in Italia) per trovare, semmai, una sede stabile all'interno dell'élite culturale delle corti.

Oltre a questo eroismo ("da romanzo" o no), ad avvicinare le imprese vichiane a quelle rinascimentali e barocche vi è l'aspetto propriamente figurale delle stesse. Per quanto riguarda gli iconotesti di

¹⁵⁴⁷ Si rimanda al contributo di MARIO DOMENICHELLI, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002

Cinque e Seicento, notare questo elemento è tautologico, mentre nella concezione vichiana la forte caratterizzazione iconica (nel senso peirciano di “segno che possiede il carattere che lo renderebbe significante anche se il suo oggetto non esistesse; esempio, un tratto di gesso che rappresenta una linea geometrica”)¹⁵⁴⁸ delle imprese è la vera marca distintiva, sul piano formale, dai geroglifici della prima età. Se infatti questi erano per lo più gesti, azioni, movimenti e pratiche corporee, nella seconda età il linguaggio semiotico dei primi eroi passa per un’intensificazione del rapporto figurale tra segno significante e significato. Questa intensificazione segue le direttive di un progressivo scollamento tra *res* e *signa*. Il gesto è infatti tutto creato dal corpo del parlante, esprime in maniera diretta le emozioni e i significati che si volevano comunicare o, *a parte dei*, è la manifestazione possente della natura della divinità che si esprime in una serie di eventi celesti, terrestri ed elementali che non si distinguono dall’essenza della stessa. Le imprese degli eroi, inseriscono un passaggio mediale, e il gesto viene a mano a mano condensato nella scultura, nella pittura e infine in segni incisi, procedendo verso una schematizzazione prossima all’alfabeto. La presenza dell’immagine, del corpo dell’immagine, è comunque necessaria a Vico per parlare di imprese.

A questo aspetto si lega indissolubilmente un altro elemento centrale della somiglianza tra la concezione impresistica e quella vichiana, ossia il nodo della comparazione, versante retorico del termine “figura”. Nella descrizione del primo e del secondo linguaggio, e a volta anche del terzo, Vico insiste particolarmente sulla natura analogica e non convenzionale dei segni linguistici utilizzati dai primi uomini. La serie di segni aventi “naturali rapporti con le cose”, ovvero aventi un legame di tipo tropico, costituisce infatti l’insieme delle possibilità linguistiche dei bestioni e degli eroi. Il fatto che le imprese vengano analizzate sotto questo tipo di concezione linguistica – e con una chiarezza decisamente maggiore rispetto alle scritture geroglifiche e ai parlari pistolari – sembra essere direttamente derivante dall’attenzione e dal dibattito che il tema della comparazione aveva avuto nei trattati delle imprese del Cinque e Seicento. A partire almeno dalla problematizzazione del rapporto tra anima e corpo messa in opera da Ruscelli, e seguitando con le analisi di Ammirato e di Contile, gli autori di imprese e di trattati su queste avevano introdotto un sapere retorico e compositivo che faceva dei rapporti tra portatore dell’impresa, sua intenzione, figura e motto un atto relazionale. Nel *Rota*, Scipione Ammirato aveva per primo inserito la determinazione dei luoghi topici per la costruzione delle imprese, instaurando un’alleanza tra impresistica e retorica che si mantiene evidente ancora in Vico. Il tema del luogo topico nell’impresa viene superato, come si è visto, soltanto con Bargagli, che pure non arriva alla sua totale espulsione a favore della metafora. La restrizione operata dal senese al campo della similitudine e della comparazione, con l’esclusione dei luoghi topici, è il

¹⁵⁴⁸ AUGUSTO PONZIO, *Origine e funzionamento del linguaggio. Il contributo di G.B. Vico*, in *Vico e l’enciclopedia dei saperi*, a cura di Andrea Battistini e Pasquale Guaragnella, Lecce, Pensa Multimedia, 2007, p. 313

primo elemento di una rivoluzione in campo impresistico che vede il Tesoro equiparare impresa a metafora. Il fatto che molte delle imprese della *Scienza Nuova* siano riconducibili a un ipotesto tesauriano è un indizio centrale della recezione vichiana delle teorie dei trattatisti barocchi.

L'ultimo elemento che appartiene a una discendenza "diretta" delle riflessioni sull'emblematica e sulla concezione linguistica vichiana è il nodo dell'universale fantastico o del carattere poetico. Nella sua definizione di "ritratto ideale", di immagine che rappresenta un tipo di azioni, di comportamenti, di valori, sembra essere presente, a livello di funzionamento, un chiaro legame con la questione della figurazione allegorica degli emblemi e delle imprese. Anche se l'equiparazione tra universale fantastico e impresa (o con l'emblema, con qualche difficoltà in più) non risulta possibile per motivazioni antropologiche e mancanza di affermazioni vichiane e supporto, il riconoscimento della somiglianza tra un ritratto ideale di un carattere poetico e un ritratto dell'anima di un soggetto tramite allegorizzazione o metafora sembra essere plausibile, oltre che portare l'attenzione sulla visualizzazione dell'universale fantastico e sulla sua componente iconica.

A livello sistematico, le imprese del Rinascimento e del Barocco si trovano a condividere con la filosofia vichiana più di un singolo aspetto, e per questo motivo non è possibile confermare un influsso diretto del genere impresistico sul pensiero di Vico – gli elementi comuni del primo e del secondo possono essere stati veicolati da altri tipi di discorso afferenti allo stesso *milieu*. Tuttavia, appare considerevole la presenza simultanea nei due contesti analizzati di moduli e caratteristiche solidariamente manifestantisi allo stesso tempo. In particolare, le relazioni comuni si riscontrano intorno al nodo che organizza la trattazione della valenza dialettica della retorica, l'importanza della metafora e il ruolo della poesia. Questi tre elementi, distribuiti nei trattati del genere dell'impresa e nelle opere vichiane, contribuiscono a presentare una visione unitaria e sistematica di un campo che potrebbe essere definito, in senso lato, "poetica", in cui sia le imprese degli eroi primordiali che quelle dei cortigiani e dei sovrani europei vengono ad essere concepite. All'interno di questa poetica, intesa nel senso aristotelico e platonico di produzione e manipolazione di artefatti capaci di donare e creare senso, si articolano le prossimità tra logica e retorica, tra metafora e impresa e tra visioni del concetto di "poesia" e di "poeta" ben eccedenti la caratterizzazione testuale e verbale degli stessi.

Partendo dal primo punto, è già stato messo in evidenza nei paragrafi precedenti il ruolo che l'entimema gioca nell'organizzazione e nella concezione della retorica in relazione al discorso sulla e della verità. In Vico, l'entimema è l'asse intorno a cui ruota la possibilità di comprendere il valore gnoseologico di un discorso ad alto coefficiente patetico, di riconoscere in questo aspetto del *pathos* una funzione irrinunciabile del discorso umano e del ruolo imprescindibile che il discorso del verosimile, viene ad assolvere nell'architettura del pensiero umano (dei primordi e della contemporaneità). Quella che è stata chiamata la "retorica integrale" vichiana, e di cui si sono offerti

spunti e brevi saggi dimostrativi, è basata sulla convivenza dell'aspetto patetico e di quello logico del discorso persuasivo, sulla necessità di sviluppare la totalità delle funzioni umane (in primo luogo la fantasia, la memoria e l'ingegno) e sulla riduzione a livello del *factum* delle pretese veritative del discorso puramente logico. L'entimema, di cui si sono analizzate le ascendenze sul concetto di metafora e di assioma, contribuisce in maniera solida all'edificazione della struttura del sapere vichiano. La stessa convivenza tra logica e retorica, in particolar modo la comprensione dell'entimema come punto in comune tra queste due aree del sapere, inferisce decisamente sulla comprensione della costruzione dell'impresa, che da segno dimostrativo di una qual certa volontà del suo portatore, diventa nei suoi ultimi sviluppi una forma assai raffinata e sommamente interessante: il sillogismo retorico sviluppato per il tramite di figure iconiche.

Ancora una volta è Ammirato a costituire il punto di svolta della tradizione, in quanto il leccese è stato il primo a concepire l'impresa come una "filosofia del cavaliere", ovvero come una costruzione di ascendenza logicistica per cui le premesse maggiori e minori del sillogismo che è alla base del funzionamento della stessa sono costituiti dal corpo e dall'anima della stessa. La comparazione operativa di impresa e sillogismo, riportata a livello retorico dalla sostituzione di quest'ultimo con l'entimema (le premesse, infatti, sono verisimili e non vere e dimostrabili) è una costante delle ultime opere sulle imprese, in particolare di Bargagli e di Tesauro. Se il primo accenna alla valenza non solo descrittiva, ma anche dimostrativa, dell'impresa (la comparazione tra Luigi e l'istrice è provata e dimostrata sillogisticamente dalla proporzione dell'inferenza logica instaurata dal segno impresistico), è con Tesauro (e con la riflessione del "barocco moderato" di cui si è accennato poco sopra) che l'entimema viene a prendere il ruolo centrale che ha nella retorica vichiana. Essendo il trattato tesauriano – almeno a livello di ispirazione e di movente primario – un trattato sulle imprese, notare la centralità del tema entimematico nella trattazione vichiana e in quella sugli iconotesti impresistici non sembra privo di conseguenze. In particolare, questo interesse viene ad intensificarsi una volta compreso il ruolo che l'entimema gioca nella concezione della metafora fra Cinquecento e Seicento, e poi in Vico.

La metafora, specie al culmine della storia dell'impresistica, viene ad avere un ruolo di assoluto rilievo nella comprensione del fatto impresistico. Essa è, con Bargagli prima e con Tesauro, infine, messa al centro del processo di produzione (poetica) dell'impresa. Essa ne diviene in qualche modo il cuore o, in termini più attinenti ad essa, l'anima. Il *Rota* dell'Ammirato e, qualche anno dopo, le analisi del Ruscelli nelle *Imprese illustri*, sono i primi esempi di una sempre maggiore comprensione della natura metaforica del travestimento impresistico. I due autori degli anni Sessanta del Cinquecento, comprendendo e forzando la nomenclatura gioviana, trovano che l'anima dell'impresa sia il nucleo organizzativo del segno formato da immagine e parola. Senza questo legamento, infatti,

non è possibile comprendere la relazione tra la prima e la seconda, e diventa insolubile l'enigma del riferimento al portatore. Il fatto che si parli di legamento, con categorie peregriniane, implica una predisposizione del genere impresistico ad un'analisi di tipo metaforico e ingegnoso, che solo con Bargagli arriva a vedere la luce. Anche se, come visto, il senese sovrappone impresa e metafora, il genere iconotestuale viene avvicinato a una trasposizione figurale di stampo metaforico, e particolarmente con valenza di similitudine. Il Tesauro, come visto, è il più attento e attivo ri-lettore del tema della metafora, e molte delle analisi del torinese vengono ritrovate, nella particolare mescolanza di metafore, arguzie di fatto e di parola che il *Cannocchiale aristotelico* presenta, nella *Scienza Nuova*. Nel testo vichiano, infatti, la concezione dell'impresa o, in generale, del gesto dell'uomo primitivo (della seconda o della prima era) come "metafora dipinta" richiama inevitabilmente la trattatistica delle imprese, in particolare quella specifica del Tesauro.

Ad avvicinare inoltre la retorica vichiana a quella tesauriana e barocca, oltre al nodo del concettismo, agisce anche la ristrutturazione del campo della metafora come tropo maggiore, frutto di una lettura di Aristotele filtrata dagli schemi, seppur non favorevoli verso la retorica, del Talon e di Ramo. Nel particolare caso del Tesauro in relazione a Vico e alle imprese, si può notare come l'abbandono di una concezione topica delle imprese porti alla sostituzione di una visione di somiglianze o di "essere a immagine di" a una visione essenzialistica, di "essere", delle imprese. Con l'esempio canonico, Luigi non è *simile* a un istrice perché si difende *cominus et eminus*, ma Luigi è un istrice. Le metafore reali di Idantura, che sono a più riprese considerate imprese *tout court* e talmente evidenti (per Vico, non per Dario) che non necessiterebbero neanche del motto, sono delle derivazioni dirette di questa teoria metaforica tesauriana.

L'ultimo aspetto rintracciabile in quello che è stato definito il campo delle somiglianze sistematiche tra la concezione linguistica vichiana e la storia e teoria delle imprese è la valenza poetica, la concezione di "poesia". In Vico, che struttura la sua filosofia come una poetica in cui *verum et factum convertuntur*, questa nozione è collegata sia all'etimo della parola *poiein* che all'attività antropologica collegata ad essa. Il poeta è, nella concezione primordiale del linguaggio vichiano, colui che crea un orizzonte di senso per l'umanità tramite delle parole "reali" che sono allo stesso tempo origine e frutto di questo orizzonte di senso. Essendo il linguaggio delle prime epoche sviluppato per metafore e per universali fantastici – il frutto di una commistione diacronica tra metafora e sineddoche – questo appellativo, in Vico, è dato ai produttori delle prime metafore. In un'interpretazione antropologica dell'attività del poeta che allarga il confine del significato stesso di linguaggio a una congerie non definita di segni – in cui, anzi, il linguaggio parlato e scritto con cui oggi, sineddoticamente, esso è definito, non gioca una parte centrale – la definizione di poema viene ad essere rintracciata in qualsiasi atto umano, dal gesto alla pittura, dal grido alla divinazione, dalla legge alla costruzione di imprese.

Il concetto di poesia, in Vico, aderisce meno al prodotto letterario di un'attività della poetica che all'attività stessa, più al principio che al risultato tecnico e artefatto. La centralità della metafora in questa definizione di poesia è significativa, sia nel versante produttivo che gnoseologico. L'attività poetica della metafora, sia a livello cognitivo che a livello artistico, è d'altronde un'acquisizione ben definita della trattatistica sulle imprese, in particolare di Tesauro.

Prima ancora che nell'opera retorica del torinese – la quale è, come più volte è stato ricordato, una “poetica” di un'intera stagione culturale – la nozione di poesia così allargata intesa in termini vichiani era stata al centro delle riflessioni di molti dei trattatisti sulle imprese. A prescindere dai pur ovvi legami intertestuali (i motti delle imprese erano spesso tratti da poemi) e dagli autori che componevano le imprese (si ricordino le lamentele del Poliziano, o le imprese del Rota che dialogano apertamente con i suoi sonetti), la vicinanza tra poesia e impresa avviene a un livello non tanto formale, quanto operativo e costitutivo. Entrambe le forme sono infatti delle “favole”, per ricordare la formula di Ammirato, ovvero delle invenzioni verisimili che mascherano o traslano la verità con figure. Nella poesia la metafora e i tropi compiono l'atto del velame, nell'impresa invece questo atto è assolto dal travestimento animale o oggettuale del “corpo”, dell'immagine dipinta dell'impresa. Questa nozione di favola, oltre ad avere in Vico una certa importanza – e magari, come si vedrà nel capitolo successivo, ascendenze graviniane –, configura il fare impresistico al limite della concezione cinquecentesca di poesia. Il Tasso, il più ligio e categorico dei trattatisti, non esitò infatti a portare sotto l'ambito della pittura e non della poesia, in quanto nelle imprese la carica maggiore di potenza metaforica e tropica è da ritrovarsi non nelle parole ma nell'immagine. Questo dato, invece che risolversi in una battaglia sulla definizione rigida dei confini tra poesia e non poesia, dimostra come l'impresa si venga a situare in un momento culturale in cui l'attenzione verso il fare poetico sostituisce quello verso il fatto poetico. Come in Vico, al manufatto poetico si sostituisce l'interesse per l'attività e la pratica che porta, eventualmente, al fatto. Le riflessioni del concettismo e, in sommo grado, di Tesauro, confermano questa ipotesi. Il torinese, considerando le imprese come delle metafore e le metafore *tout court* come delle poesie, precede l'allargamento del concetto di poesia ad altre forme di espressione rispetto al testo scritto: la serie delle argutezze simboliche, in particolare, manifesta una concezione di poesia come metafora e come argutezza che allarga a dismisura l'ampiezza semantica di ciò che è definibile poetico. Sembra allora che la somiglianza tra la concezione di poesia nei trattati di imprese e nel Vico si basi, oltre che, magari, su un influsso diretto di questi trattati e di queste tradizioni sulla cultura e sulla formazione del filosofo, su una movenza generale del pensiero barocco, che porta a compimento il cambiamento già intravisto nella prima metà del Cinquecento. Per quanto riguarda, invece, le somiglianze dovute all'ambito che si è definito “dei palinsesti culturali ampi”, è possibile, in parte come per il discorso della metafora e della favola, mostrare l'appartenenza

sia dei trattatisti delle imprese che di Vico stesso all'ambito del concettismo. Nozioni come quella di metafora, di ingegno, di concetto e di traduzione del concetto in poesia appartengono a una stagione culturale ben precisa, e sarebbe dunque incorretto far derivare una concezione così pregnante come quella di ingegno da un singolo nucleo di testi o di trattati di imprese. Semmai, notare come una simile posizione di problemi e di risposte ai problemi sia presente in così diversi momenti storici è indizio di una certa permeabilità vichiana nei confronti di una cultura come quella barocca e concettistica, con tutte le differenze che, nel prossimo paragrafo, verranno evidenziate.

b. Dalla semiotica all'antropologia (del segno)

Una prima lettura dei paragrafi sull'origine delle imprese potrebbe già indicare la differenza sostanziale tra quelle che Vico chiama "imprese eroiche" e quelle che, nella trattatistica sono definite tali. La dissimiglianza è manifesta sia nella descrizione che Vico dà di queste, simili più a dei prototipi di araldi e di stemmi di famiglia che a vere e proprie imprese e, soprattutto, con i toni ironici con cui Vico argomenta questa differenza. L'antichissima origine delle stesse, l'impossibilità che i primi uomini avevano nell'interpretazione allegorica, retorica, religiosa e spirituale di esse allontanano la concezione di impresa vichiana dai vari Giovio, Ammirato, Farra e Bargagli, avvicinando semmai il Vico a posizioni simile a quelle del suo conterraneo e contemporaneo Trivulzio Moles. Tuttavia, la conoscenza che Vico ha del tema è evidente proprio per via di quella ironia così scostante e netta, oltre che per il ruolo che le imprese vengono ad avere nell'economia della seconda lingua del genere umano. D'altronde, alla domanda sul perché, tra tutti i vari segni a disposizione della cultura antica e moderna, il Vico avesse scelto proprio le imprese si potrebbe rispondere postulando una conoscenza approfondita del tema da parte del filosofo. L'idea di metafora iconica, che organizza la seconda partizione delle lingue umane, è perfettamente incarnata dall'impresa. Vico, pertanto, dovette avere una chiara conoscenza del tema e, proprio per questo, il rovesciamento che egli opera nella concezione di questi iconotesti deve essere stato meditato con ponderatezza e con attenzione. A delle differenze esplicite, pertanto, sembrano aggiungersi delle dissomiglianze strutturali, frutto della concezione del tutto originale del pensiero vichiano, che costituiscono il punto di partenza verso quella ri-funzionalizzazione dei frammenti delle epoche precedenti che rinforza l'originalità della *Scienza Nuova*.

Il primo punto di distanza diretta tra le imprese dell'opera vichiana e quelle dei trattati di Cinque e Seicento è la destinazione d'uso. Frutto di una società cortigiana in cui il rapporto e la relazione intertestuale costituisce il terreno di scambio comune e accettato, l'impresa rinascimentale e barocca si costituisce e si conforma alla società che ne crea i presupposti simbolici, approssimando le tendenze

di raffinatezza, eleganza, cortigiana “sprezzatura” ed entrando nel già citato movimento di trasformazione dal cavaliere al gentiluomo. Nella concezione (ancora romantica ed eroica) del Warburg che vede in esse lo stagliarsi del singolo nei confronti della società e della sorte è ancora percepibile l’origine medievale delle imprese. All’altezza del Barocco quello che sembra stagliarsi è la potenza dell’ingegno contro la banalità e la codificazione arrivata ormai a consunzione, al punto della vichiana “barbarie della riflessione”. Le imprese vichiane, in questa prospettiva, si pongono dall’altra parte della polarità, rappresentando il punto più basso dello sviluppo umano. La “barbarie del senso” che organizza la produzione delle prime imprese è infatti la spiegazione del cambio di destinazione delle stesse in ottica vichiana. Non usate come codice di comunicazione civile ma come espressione di divieti e minacce, le imprese dei primi uomini sono destinate a utilizzi militari o agrari, alla definizione non tanto di un’intenzione ma di un possesso, di una proprietà terrena. A questa riduzione essenziale dell’ambito di utilizzo e della complessità delle imprese, è conseguente il diminuire sostanziale delle regole di produzione della stessa in fase primitiva. Non essendo, inoltre, la *Scienza Nuova* un trattato sulle imprese, essa liquida nell’equiparazione con la metafora e con la necessità della sola figura tutta la puntigliosa e pedante tradizione di regole e nozioni che aveva sostanzialmente la maggior parte dei trattati impresistici.

Un altro aspetto necessario da mettere in luce è la diversa focalizzazione della meraviglia che le imprese provocano. Se esse, nei trattati di Ammirato, suscitano stupore e contemplazione per via delle facoltà cognitive del legame fra cose diverse all’interno dello stesso dispositivo iconotestuale, per via di una poeticità della favola o della dissimile somiglianza con cui una cosa è evocata per mezzo di un’altra, la meraviglia vichiana è di tipo diverso. Essa, nel doppio senso greco di visione e contemplazione, è legata da una parte all’aspetto cognitivo della metafora che informa i primi linguaggi dell’umanità, ma dall’altra a un effetto patetico di carattere angosciante e pauroso. I primi bestioni, infatti, creano metafore non con l’intenzione di manifestare una proprietà dell’ingegno, né con la volontà, mariniana, di creare stupore; i primi giganti, piuttosto, sono vittime di uno stupore e di una paura, e per tramite di questa paura creano metafore. La meraviglia è l’origine, non il fine del linguaggio metaforico, ed è per questo motivo che essa ha il senso di “contemplazione”, in quanto l’apertura dell’orizzonte di senso che essa permette diviene visione dell’essenza divina nascosta nella metafora del fulmine, dell’acqua e degli uccelli. La visione farriana dell’impresa come legame tra uomo e Dio viene da Vico rovesciata in questa forma brutale e bestiale di angoscia primordiale, in cui la creazione della metafora permette non solo di vedere la divinità, ma di inventarla.

L’inversione tra origine e fine della meraviglia può essere utile per comprendere anche le altre differenze di ordine strutturale tra la concezione vichiana di impresa e quella che ne avevano i trattatisti rinascimentali e barocchi. Essa dà, infatti, l’idea del rovesciamento che Vico compie nella

Scienza Nuova, operazione che costituisce il maggiore tratto distintivo della filosofia vichiana. La focalizzazione sull'origine del linguaggio, piuttosto che sul suo utilizzo, comporta un mutamento di prospettiva quanto mai importante per il trattamento delle imprese, delle metafore e delle categorie fondanti la poesia e il linguaggio in generale. È importante, per comprendere la novità apportata dal Vico, evidenziare l'aspetto fondamentalmente diacronico della sua opera, la sua intenzione allo stesso tempo storica e di filosofia della storia dei processi umani. Solo sotto questo punto di vista prendono infatti senso le inversioni compiute da Vico nei confronti di questa tradizione, che aveva accennato brevemente alla storia e allo sviluppo delle imprese solo per confrontare la perfezione raggiunta nel secolo sedicesimo contro la rozzezza delle prime forme antiche. L'intento di Vico è invece l'inverso, ovvero dimostrare la rozzezza dei fondamenti comuni di una forma e dell'altra per metterne in luce le dinamiche e le direttive poetiche e mentali.

Le imprese di Vico sono strutturalmente diverse da quelle rinascimentali proprio per via di questo lato antropologico che costituisce la più grande scoperta vichiana. Esse non sono simboli fra i molti di una società, ma una modalità semiotica che rappresenta una diversa relazione con il mondo dopo l'età degli dèi. Esse sono, allo stesso tempo, l'uscita dalla selva e la presa dei campi, l'instaurazione politica dei primi regni aristocratici e il dominio dei potenti sui famoli e sui servi. Le imprese vichiane differiscono strutturalmente da quelle del barocco perché esse affermano un deciso cambio di paradigma linguistico ed evolutivo, fanno progredire verso l'età degli uomini il genere umano. La differenza è fondamentale, e sostituisce una visione ristretta ed elitaria di una forma poetica o assimilabile alla poesia ad una concezione epistemica o paradigmatica, nei termini di Foucault e Kuhn. Il secondo linguaggio degli uomini vichiani struttura una serie di relazioni che non sono la causa del parlare per imprese, semmai l'inverso. Le imprese rinascimentali e barocche vengono sviluppate da una civiltà che persegue un ideale di ricerca del linguaggio perfetto e ideale in cui tradizioni filosofiche differenti entrassero a contribuire alla complessità dello stesso, sovraccaricando il segno di implicazioni soprasemiotiche e modificando il peso dello stesso all'interno della struttura sociale in cui esso era inserito. Nella seconda età degli uomini di Vico, il parlare per imprese crea la seconda forma di società umana, permette l'uscita da uno stato semiferino e organizza, a partire dalla comunicazione impresistica, lo scenario politico e sociale.

Entro questa ri-funzionalizzazione e questo rovesciamento entrano anche i concetti relativi alla psicologia barocca, come quello dell'ingegno. Inteso come facoltà da esercitare dagli uomini più valenti, dalle corti più attive alla condivisione di valori culturali comuni come quella dei Ferraiuoli o come l'accademia degli Intronati, o come potenza creativa di nuove meravigliose e sorprendenti metafore e argutezze, l'ingegno dei decenni fra Cinquecento e Seicento è vagamente assimilabile a quello descritto da Vico nella *Scienza Nuova*. Pur definendosi come quel "legamento" stabilito dalle

riflessioni concettiste di Peregrini, l'ingegno dei primi bestioni vichiani non è qualcosa da poter esercitare, quanto qualcosa che viene stimolato dalle condizioni estreme di vita dei Giganti. L'ingegno è una forza creativa di senso che, insieme alla fantasia, guida la logica poetica dei bestioni. Parallelamente, nel Rinascimento e nel Barocco, l'ingegno si basava su una sostanziale accettazione di una caratterizzazione non logica ma retorica: i suoi prodotti erano concepiti come frutto di schemi entimematici e non sillogistici. Le metafore tesauriane, le arguzie e le acutezze, sono infatti dapprima parte della *elocutio*, ovvero della partizione dell'eloquenza più tipicamente retorica.

Anche la metafora, nel passaggio dalla concezione impresistica a quella vichiana, subisce una fondamentale inversione, e diventa da uno dei possibili modi di comporre o di comprendere l'impresa, il tropo fondamentale che organizza la struttura del linguaggio e del pensiero dei bestioni. Tutte le caratteristiche ingegnose e intellettuali della stessa, compreso il guadagno cognitivo che essa avrebbe apportato nella scoperta di una nuova somiglianza, vengono da Vico poste al centro di una sostanziale caratterizzazione antropologica e mentale dell'umanità. L'importanza che la metafora ha nell'economia del pensiero barocco è sicuramente di qualche peso nelle riflessioni vichiane, e in particolare quelle provenienti dal *Cannocchiale aristotelico* e specie nei paragrafi dedicati all'impresa. Mentre, però, Tesoro si ferma, per così dire, a una semplice semiotica della metafora, la collocazione di questo tropo all'interno dello schema evolutivo dell'umanità (e in posizione trainante) da parte di Vico permette di parlare, per la prima volta, di un'estetica e di una vera e propria antropologia dei segni. Le imprese, la loro codificazione, sono fondamentali per il raggiungimento di questa acquisizione, ma l'approccio sincronico o l'appiattimento del loro sviluppo storico intorno alle figure divine o mitiche non aveva permesso, nemmeno al Tesoro e al suo *Cannocchiale* che contiene, *in nuce*, tutte le evoluzioni vichiane, il passaggio a un'intuizione puntuale e completa delle loro potenzialità a livello cognitivo e poetico.

c. “Cercare il bruco nello sviluppo delle farfalle”: alcune prospettive sul legame tra Vico e la trattatistica delle imprese

L'analisi delle somiglianze e delle differenze ricavate dal confronto tra il sistema filosofico e linguistico di Vico e la trattatistica delle imprese permette di riscontrare alcuni dati di particolare interesse per l'evoluzione delle forme artistiche iconotestuali nei secoli compresi tra la fine del Rinascimento e i primi momenti del razionalismo settecentesco. In primo luogo, la costante interrogazione sul ruolo della retorica nei confronti della poetica e della logica, sulla sua necessità a livello strutturale e culturale. L'ampio utilizzo di categorie retoriche nella trattatistica impresistica, nonché la rivalutazione anti-cartesiana operata da Vico della stessa nel Settecento implica

un'attenzione non secondaria ai processi di costruzione del linguaggio, intesi non solamente nella loro *facies* verbale ma come strutturazioni organizzate di segni all'interno di un codice. È questa attenzione alla retorica come processo di formazione (intendendo questo termine in senso sincronico e diacronico) che permette di comprendere la crescente importanza della metafora all'interno del sistema culturale tra Cinquecento e Settecento, e di riportare sotto una ampia nozione di poetica le riflessioni di Vico e dei trattati sulle imprese. Se l'arte dell'impresa vede nella *Scienza Nuova* un segno di una qualche considerazione o della permanenza nello sviluppo delle riflessioni teoriche e culturali della letteratura e della filosofia, sembra giusto domandarsi quali mutamenti, all'interno di questo processo, essa abbia subito, come abbia potuto sopravvivere alla fine dell'emblematica.

L'impressione donata dai dati analizzati è che le forme impresistiche vichiane mantengano l'aspetto esteriore delle antiche forme rinascimentali, le dinamiche strutturali che le rendono utilizzabili e significanti ma, allo stesso tempo, senza il corredo di riflessioni filosofiche, retoriche e letteraria che le sostanziano e accompagnano. L'operazione vichiana, condensata nell'interpretazione diacronica delle stesse, ha il pregio di mettere a nudo le funzionalità semiotiche di una forma di espressione che vedeva nel paratesto, nel parasegno, il suo massimo prestigio. Quello che Vico compie, nell'interpretare i "segni antichi" nella sua "nuova scienza",¹⁵⁴⁹ è un atto di ri-funzionalizzazione, ovvero di mantenimento della struttura operativa delle imprese rinascimentali e barocche in un contesto del tutto diverso, privo di storia e di cultura. La ri-funzionalizzazione vichiana, pertanto, utilizza il congegno semiotico dell'impresa come incapsulatore delle potenzialità di un certo tipo di discorso e di sviluppo mentale in un'epoca in cui questi sviluppi erano soltanto potenziali e a livello seminale. La *Scienza Nuova*, sotto questo punto di vista, si presenta come un esperimento in laboratorio, come una selezione di materiali potenzialmente fecondi in un contesto del tutto diverso di cui si possono solamente intravedere le potenzialità future.

La questione della relazione tra Vico e la trattatistica delle imprese trova nell'utilizzo di categorie vichiane nelle scienze contemporanee un elemento di svolta, un punto su cui sembra necessario interrogarsi nella prospettiva futura di analisi di elementi iconotestuali rinascimentali e barocchi. La questione si formalizza in una breve proposizione: avendo le scienze contemporanee (in particolare la filosofia, la semiotica e la psicologia cognitiva) progredito sulla base di questa ri-funzionalizzazione vichiana e sulle "discoverte" che egli ha compiuto, è possibile rileggere, grazie ai risultati di questi avanzamenti, i punti di partenza della teoria vichiana, ovvero le imprese e le metafore che le costituiscono? È possibile, in altre parole, che i punti di novità presentati da Vico siano contenuti *in nuce* nella produzione impresistica dei secoli sedicesimo e diciassettesimo e che,

¹⁵⁴⁹ Il riferimento è al titolo dello studio di JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs*, cit.

pertanto, l'utilizzo di categorie latamente provenienti da sviluppi vichiani possa chiarire alcuni aspetti formali e operativi delle imprese? Il punto di vista, ovviamente, va oltre l'analisi storica e filologica, essendo esso in maggior parte costituito da elementi di critica e teoria letteraria e culturale, e in una prospettiva di concetti diacronici questo fatto non può essere evitato. Il tentativo qui operato (e proposto come ipotesi di lavoro) prende le mosse dall'azione vichiana di estrapolazione di oggetti culturali dal proprio contesto e di immissione di questi in una teoria linguistica che approssima una semiotica nel senso moderno del termine. Ci si propone, quindi, una presentazione delle emanazioni vichiane – relativamente ai temi di questo presente capitolo – nelle nuove scienze per poi tornare, *a rebours*, su quegli elementi che hanno permesso a Vico di arrivare alle sue conclusioni. In particolare, queste “emanazioni vichiane” sono costituite e racchiudibili intorno alle teorie filosofiche della metaforologia, a quelle della moderna semiotica e della teoria della modellizzazione e, infine, intorno al nucleo della linguistica cognitiva che riflette sulle funzioni della metafora.

Per quanto riguarda la prima prospettiva, quella metaforologica, ci si limiterà a raccordare il pensiero di Vico a quello di Hans Blumenberg, fondamentale figura per la riscoperta del napoletano in ambito non hegeliano. I debiti vichiani di Blumenberg, d'altronde, sono più che evidenti, e lo stesso metaforologo ha avuto in più occasioni la possibilità di dichiararli.¹⁵⁵⁰ Nella sua opera fondamentale, *Paradigmi per una metaforologia*, l'intento principale del filosofo è quello di ricostruire, da una prospettiva necessariamente storica, l'influenza e la potenza insita nel linguaggio filosofico dell'uso delle metafore. Le tesi del volume sono chiare, e tendono a scoprire la problematica presenza delle metafore della “potenza della verità”, della “luce” della verità, della stessa come “terra incognita” al cuore di problemi filosofici in cui, teoricamente, il discorso deve essere privo di legami con una qual sorta di retorica e di figure non chiare. Il punto di partenza dell'opera è quello del rifiuto cartesiano di un linguaggio non rigoroso e schietto, cui Blumenberg contrappone l'esempio vichiano: “Egli procedeva dal presupposto che la chiarezza e distinzione richieste da Cartesio siano riservate esclusivamente al rapporto cognitivo che il Creatore ha con la sua opera”.¹⁵⁵¹ Interrogandosi sulla possibilità di pensare ad un linguaggio completamente a-storico (la metafora è infatti vista come un ammasso di “rudimenti sulla via ‘dal mito al logos’”)¹⁵⁵² nell'ambito della filosofia, Blumenberg nota come, in prospettiva di storia della filosofia (e quindi, vichianamente, accostando filologia a filosofia) non sia raro incontrare alcune espressioni metaforiche irriducibili, così conglobate al

¹⁵⁵⁰ Si vedano, per questo aspetto, gli studi di SAMUEL MOYN, *Metaphorically speaking: Hans Blumenberg, Giambattista Vico and the problem of origins*, «Qui Parle», XII, 1, 2000, e JAMES KENT, *Traces of the Past: History and Myth in Vico, sh Benjamin and Blumenberg*, Ph.D. thesis, supervisor Allison Ross, Monash University, 2019

¹⁵⁵¹ HANS BLUMENBERG, *Paradigmi per una metaforologia*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 2

¹⁵⁵² Ivi, p. 3

linguaggio concettuali da esserne il fondamento di pensiero. Questi tropi sono chiamati dal filosofo “metafore assolute”:

L’identificazione di metafore assolute farebbe apparire in una luce diversa anche quelle metafore inizialmente qualificate come resti rudimentali, in quanto proprio la teleologia della logicizzazione cartesiana, nel cui contesto esse vengono appunto indicate come “residuati”, avrebbe finito con l’infrangersi di fronte all’esistenza di traslati assoluti. In tal caso diventa problematica l’equiparazione di modi traslati e modi impropri del discorso: già Vico ha dichiarato la lingua della metafora altrettanto “propria” quanto il linguaggio comunemente indicato come tale.¹⁵⁵³

Nel contesto blumenberghiano, la metafora ha le caratteristiche di necessità che costringeva i bestioni vichiani a esprimersi tramite esse. Il pensiero filosofico, essendo costituzionalmente interrelato alla dimensione della fantasia e del linguaggio (di cui il termine “idea”, nella sua etimologia, è una spia più che evidente), arriva al punto in cui le metafore divengono necessarie all’espressione dei concetti. In termini blumenberghiani (e kantiani): “la nostra ‘metafora assoluta’ si riscontra qui come ‘traslazione della riflessione da un oggetto dell’intuizione su un concetto del tutto diverso, a cui forse non può mai corrispondere direttamente un’intuizione’”.¹⁵⁵⁴ L’impossibilità del pensiero di trovare concetti adeguati alla realtà dona alla metafora la possibilità di significare, per mezzo del traslato, questo salto categoriale. La potenza gnoseologica della metafora diviene allora evidente, e richiama direttamente quella di vichiana memoria. Oltre a ciò, nella metafora assoluta è insista un *praxis*, una direzione dell’azione manifestata dalla metafora. La non neutralità linguistica e concettuale della metafora della verità come terra incognita, ad esempio, implica un coinvolgimento etico, posturale ed emotivo del filosofo che si “addentra” nei meandri della verità, che si sforza di “penetrare” in essa, disponendo una complessa e vasta rete di correlazioni che, a livello pratico, non è senza conseguenze: “il loro contenuto determina, come termine di orientamento, un comportamento; esse danno una struttura al mondo, danno una rappresentazione del tutto della Realtà che, come tale non è mai sperimentabile né dominabile”.¹⁵⁵⁵ Il sottofondo vichiano di queste riflessioni, anche se esse procedono verso direzioni non antropologiche quanto più propriamente storico-filosofiche, è molto forte, e permette di valutare con chiarezza l’apporto vichiano al pensiero filosofico europeo.

A livello testuale, limitandosi cioè alla sola *Scienza Nuova*, le metafore “assolute” sono chiaramente riconoscibili nel primo linguaggio, specie nella loro funzione di organizzazione della realtà e della visione che si ha di essa. Ipotizzare il mondo come un corpo enorme implica, a livello pragmatico, la paura della lotta e della punizione divina, modificando in questo modo l’aspetto della condotta vitale e iniziando, sotto il segno del “timore di Dio”, tutta la storia dell’umanità. Anche le metafore che regolano le imprese eroiche sono metafore assolute, in quanto incardinano un determinato tipo di

¹⁵⁵³ Ivi, p. 4

¹⁵⁵⁴ Ivi, p. 5

¹⁵⁵⁵ Ivi, p. 16

potere a un determinato atto, quello della coltivazione della terra e del dominio sui campi che, metonimicamente, si prolunga sul dominio di chi abita quei campi. Si potrebbe affermare che lo studio delle antichità da parte di Vico è anch'esso una "metaforologia" *ante litteram*, specie per la focalizzazione sulle implicazioni filosofiche e retoriche che il pensiero filosofico riceve dalla metafora. In particolare, il legame tra metafisica e metafora, ovvero tra poesia e teologia, che Vico tende a concepire unitariamente e a proporre in un periodo storico di ateismo e di scetticismo, riflette sul legame tra linguaggio e discorso filosofico. Non sembra un caso che lo stile vichiano rappresenti la sua filosofia dei segni antichi. Come afferma Blumenberg, infatti, "la metafisica ci è apparsa spesso come metaforica presa alla lettera; la dissoluzione della metafisica richiama la metaforica a prendere il suo posto".¹⁵⁵⁶

La prospettiva semiotica e modellizzante, uscendo da una prospettiva filosofica *stricto sensu*, si basa sul presupposto che la metafora sia da intendersi come una figura non letterale, ma come un atto di creazione di pensiero. In particolare, la metafora sarebbe la garante dell'organizzazione e della creazione di strutture di senso, a livello semiotico, che permettono la costruzione di significati. I presupposti di questo modello sono le riflessioni aristoteliche sulla potenza eidetica della metafora, sulla sua capacità conoscitiva e sull'aspetto categoriale della stessa. In un ampio studio dedicato alla metafora, Umberto Eco ha ripercorso la storia delle trattazioni sul maggiore dei tropi per evidenziare la capacità modellizzante dello stesso. La metafora, per Eco, offre una conoscenza in quanto sviluppa e mette allo scoperto il funzionamento dello stesso codice in cui si inserisce. La connotazione attiva e pragmatica della metafora aristotelica, il fatto che essa debba mostrare le cose "in azione", viene riformulata da Eco – secondo le interpretazioni di Ricœur sulla natura processuale della *mimesis* –¹⁵⁵⁷ in questa maniera: "le metafore migliori sono quelle che mostrano la cultura in azione, i dinamismi stessi della semiosi".¹⁵⁵⁸ L'aspetto propriamente eidetico della metafora, il "far vedere" della stessa sarebbe, per Eco, vedere e comprendere "le somiglianze fra le cose, o la rete sottile delle proposizioni fra *unità culturali* (in altre parole, il fatto che le pecore sono davvero uniche e uguali nella loro varietà, o il fatto che una certa cultura vede il gregge come esempio di unità nella varietà)".¹⁵⁵⁹

Le riflessioni di Eco, che ragionano sull'importanza del codice per l'analisi delle metafore, si ricongiungono a uno studio seminale di Max Black del 1962, *Models and metaphors*. In questo testo,

¹⁵⁵⁶ Ivi, p. 156

¹⁵⁵⁷ PAUL RICŒUR, *La metafora viva*, cit., pp. 55, 60: "Solo un grossolano fraintendimento ha fatto sì che la *mimesis* aristotelica sia stata confusa con l'imitazione nel senso della copia. Se la *mimesis* comporta una referenza iniziale al reale, questa referenza non designa altro che il regno stesso della natura rispetto a tutte le produzioni. Ma questo movimento di referenza è inseparabile dalla dimensione creatrice. La *mimesis* è *poiesis* e viceversa. [...] L'uomo greco era, senza dubbio, meno portato di noi a identificare la *physis* con un dato inerte. Forse è perché, ai suoi occhi, la natura è qualcosa di vivo, che la *mimesis* può non essere un dato che asservisce ed è possibile mimare la natura componendo e creando"

¹⁵⁵⁸ UMBERTO ECO, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, cit., p. 165

¹⁵⁵⁹ Ivi, p. 164

il filosofo americano aveva ripreso le teorie di Richards¹⁵⁶⁰ sulla bipartizione della metafora in *tenor* e *vehicle*, ovvero nella parte che viene sostituita nella frase (l'esempio è quello di Achille) e del suo sostituto (il leone), inserendole però nell'organismo frasale. La coppia *tenor* e *vehicle* viene sostituita da quella *focus* e *frame*,¹⁵⁶¹ che permette di valutare l'impatto della metafora in un sistema più largo di quello del singolo termine e di comprenderne la portata generale all'interno del discorso. In questo modo, viene chiarito l'impianto interconnesso delle relazioni linguistiche e l'importanza metaforica per esso.

Se queste teorie sembrano riflettere più propriamente sugli aspetti linguistici della metafora, con un evidente richiamo alle ipotesi vichiane di strutturazione metaforica dell'esperienza culturale umana, quelle di Sebeok e Danesi propongono una visione allargata del tropo, riflettendo sulla sua importanza nell'agire modellizzante dell'uomo. Il modello, nella concezione di Sebeok, appartiene biologicamente all'essere umano, e si definisce come il prodotto della capacità di creare forme significative primarie, secondarie e terziarie: “*Modeling* is the innate ability to produce *forms* to stand for objects, events, feelings, actions, situations, and ideas perceived to have some meaning, purpose, or useful function. The form may be imagined, in which case it is called *mental image*, or it may be something externalized, in which is called *representation*”.¹⁵⁶² In questa definizione non è difficile riconoscere la definizione aristotelica di metafora, così come la somiglianza con il concetto di universale fantastico. Esso, con un diretto richiamo alla filosofia vichiana, è definito un modello a tutti gli effetti, in grado di creare dei “cluster” significativi e aventi un senso a livello cognitivo.¹⁵⁶³ Le teorie della modellizzazione semiotica della metafora, non fosse altro per via dello stretto legame di uno dei due autori, Marcel Danesi, con la linguistica cognitiva, porta all'analisi delle relazioni di Vico con quest'ultima. L'opera di riferimento per la concezione cognitivista della metafora è quella, del 1980, di Lakoff e Johnson, *Metaphors we live by*. In questa celebre pubblicazione, i due linguisti hanno messo in luce le strutture cognitive della mente umana, che si basano su concetti astratti necessariamente incorporati in immagini concrete. Utilizzando un approccio vichiano, ossia partendo dal linguaggio verso l'essenza mentale del pensiero,¹⁵⁶⁴ i due studiosi hanno messo in luce la presenza, al fondo del linguaggio, di una concretizzazione metaforica: “Primarily on the basis of linguistic evidence, we have found that of our ordinary conceptual system is metaphorical in nature.

¹⁵⁶⁰ IVOR ARMSTRONG RICHARDS, *The philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press, 1932

¹⁵⁶¹ MAX BLACK, *Models and Metaphors. Studies in language and Philosophy*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1962, p. 28

¹⁵⁶² THOMAS A. SEBEOK, MARCEL DANESI, *The Forms of Meaning*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2000. p. 1

¹⁵⁶³ Ivi, p. 105

¹⁵⁶⁴ GEORGE LAKOFF, MARK JOHNSON, *Metaphors we live by*, Chicago, Chicago University Press, 1980, p. 3: “But our conceptual system is not something we are normally aware of. [...] One way to find out is by looking at language. Since communication is based on the same conceptual system that we use in thinking and acting, language is an important source of evidence for what that system is like”

And we have found a way to begin to identify in detail just what the metaphors are that structure how we perceive, how we think, and what we do”.¹⁵⁶⁵ L’esempio che i due linguisti fanno è quello della discussione come uno scontro, come una guerra. La metafora che regge, a livello cognitivo, la possibilità di creare enunciazioni come “ho vinto la discussione”, “sono stato battuto dalle sue argomentazioni” o “ha attaccato ogni punto debole della mia dimostrazione”¹⁵⁶⁶ è definita “metafora concettuale” ed è espressa in carattere maiuscoletto: DISCUSSIONE è GUERRA. La metafora, più che essere un elemento linguistico che mostra come siano strutturate le catene di produzione di senso a livello mentale, è riportata da Johnson e Lakoff all’interno della produzione mentale di senso stessa. Essa è regolata dal principio che regge la metaforma di Sebeok e Danesi, ovvero la concretizzazione di un principio astratto. In termini cognitivisti, si parla precisamente di *Source domain* (la vita) e *target* (il viaggio);¹⁵⁶⁷ la prima viene identificata alla seconda, ed è possibile non solo dire che “la vita è un viaggio”, ma comprendere tramite questa affermazione metaforica un concetto altamente astratto e complesso come quello di “vita”. La metafora concettuale, pertanto, viene ad essere intesa come “*a systematic set of correspondances between two domains of experience*”.¹⁵⁶⁸

Le somiglianze di queste concezioni con la metafora vichiana sono state oggetto di approfonditi studi da parte di Marcel Danesi, che ha consacrato ampi sforzi al fine di attribuire a Vico la paternità di una vera e propria svolta della linguistica. Nel volume dedicato all’inaugurazione di questo *turn*, *Lingua, metafora e concetto: Vico e la linguistica cognitiva*, il semiologo e linguista contrappone la visione della metafora concettuale o della metaforma che Vico aveva intuito e parzialmente formalizzato nella *Scienza Nuova*, alla concezione chomskyana del linguaggio, secondo la quale la metafora non è altro che “una specie di fenomeno ‘semi-grammaticale’”.¹⁵⁶⁹ In un curioso paragone (al limite della metafora proporzionale), alla coppia Vico e linguistica cognitiva viene affiancata quella Chomsky e Descartes, per cui alla visione della metafora come qualcosa di inutile o dannoso per il linguaggio si oppone una visione positiva e centralizzante della stessa. La metafora, per Vico e per la linguistica cognitiva, è il cuore e la matrice che permette di organizzare le forme non solo linguistiche ma anche quelle del pensiero. Essa permette, tramite la creazione che dal concreto portino all’astratto, di stratificare¹⁵⁷⁰ la produzione linguistica e cognitiva. In un altro recente studio sulla natura dell’enigma, lo stesso Danesi ha trasposto nei termini della moderna linguistica cognitiva le nozioni di “logica poetica” e di

¹⁵⁶⁵ Ivi, p. 4

¹⁵⁶⁶ *Ibidem*

¹⁵⁶⁷ *Ibidem*

¹⁵⁶⁸ ELENA SEMINO, ZSÓFIA DEMJÉN, *Introduction*, in *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*, edited by Elena Semino, Zsófia Demjén, London, Routledge, 2017, p. 14

¹⁵⁶⁹ MARCEL DANESI, *Lingua, metafora, concetto, Vico e la linguistica cognitiva*, cit., p. 30

¹⁵⁷⁰ IDEM, *Metaphors, Riddles and the Origins of Language*, cit., p. 69

“saggezza poetica” del Vico,¹⁵⁷¹ nell’intento di mostrare quanto il filosofo napoletano avesse intuito il funzionamento della produzione mentale di senso.

Quanto qui brevemente e non esaustivamente riportato costituisce un minimo carotaggio nelle potenzialità del pensiero vichiano nei confronti del sapere moderno. Il rischio di rendere Vico il capostipite di qualsiasi nuova scienza, ben evidenziato da Battistini,¹⁵⁷² è dovuto all’ampiezza epistemologica dell’opera del filosofo napoletano, ma alcuni approcci, tra cui quelli riportati, sembrano effettivamente promettere degli sviluppi sicuramente validi. Per quanto riguarda l’utilizzo di queste nuove dinamiche scientifiche nell’interpretazione della letteratura emblematica, o nella proposta di un possibile impiego di concetti quali quelli di modello, di metaforma, di metafora assoluta, risulta necessario comprendere l’applicabilità temporale delle stesse alle imprese. In particolare, i primi due approcci citati, quelli della metaforologia blumenberghiana e della teoria del modello semiotico, applicano le loro metodologie ad un *corpus* molto esteso nel tempo, utilizzando pertanto una prospettiva diacronica e storica. Essendo il campo impresistico molto più ristretto e aderendo esso a delle dinamiche culturali piuttosto stabili (come si è visto nel secondo capitolo, la storia delle imprese non subisce variazioni di grande portata, ma avanza con una dinamica che, musicalmente, può essere riportata sotto la metafora del tema e della variazione), i concetti di metafore assolute o di modelli non sembrano evidenziare una potenzialità di qualche tipo in questo campo. Per quanto riguarda la metafora concettuale di Lakoff e Johnson, alcuni spiragli sembrano invece possibili. Più dell’aspetto linguistico, in questa nozione è interessante il lato cognitivo e mentale, che sposta su un piano pre-verbale, pre-linguistico e pre-semiotico l’essenza della metafora. In qualche maniera la metaforma può essere un concetto utile nella descrizione del periodo rinascimentale e barocco, e organizzare la strutturazione dei rapporti verbali e iconici in esso. Lo studio della pratica impresistica, in particolare, ha messo in evidenza una metafora di fondo alla trattatistica, ovvero quella del corpo e dell’anima. Essa regge il gioco impresistico e donargli senso, creare le condizioni di possibilità allo sviluppo della tradizione delle imprese e degli emblemi. A livello storico culturale, pertanto, la metafora CORPO è IMMAGINE e quella ANIMA è PAROLA può essere articolata in termini cognitivisti, e provvedere alla spiegazione di un interno periodo culturale. La produzione delle imprese e degli emblemi, quindi, sembra essere possibile grazie alla concettualizzazione di questo traslato, con tutto il portato teorico, sociale e culturale del caso. Sembra inoltre che, a livello concettuale, la metaforma sviluppi alcune delle strutture seminali contenute nella definizione tesauriana di “arguzia archetipa”, che qui si riporta:

¹⁵⁷¹ Ivi, p. 62

¹⁵⁷² ANDREA BATTISTINI, *La degnità della retorica*, cit., p. 7

ARGUTIA ARCHETIPA, è quella che noi ci dipingiamo nell'Animo col Pensiero come se immaginando io dico intra me: *Io prendo per Impresa un Istrice scagliante gli suoi strali per minacciare a' miei nemici così vicini, come lontani*. E questa Argutia Archetipa è quella il cui protratto intendiamo di colorir nell'animo altrui per via de'simboli esteriori, non essendoci permesso di tramandarlo da spirito a spirito senza il ministero de' sensi.¹⁵⁷³

Il pensiero della metafora, che avviene, come lamentava Socrate, in modo tale che nessuno, senza segno esteriore a significarlo, lo possa comprendere, avviene non a livello linguistico, ma a livello pre-semiotico. Anche se esiste un grado di intenzionalità nella proposizione tesauriana, in quanto l'arguzia non è una condizione basilare della comunicazione ma una ricerca e una volontà (così come ricerca e volontà caratterizzano le basi teoriche dei trattatisti del concettismo, come Camillo Pellegrino), ci sono qui le basi per una comprensione sia della possibilità di esprimere la metafora non solo a livello linguistico (le argutezze verbali) ma anche a livello simbolico (le argutezze eponime), quanto di strutturare tutto il pensiero intorno ad essa. La concezione tesauriana di un Dio fautore di imprese, che esprime la sua potenza nella creazione metaforica della natura e che le imprime, a sua volta, un carattere metaforico (si ricordi l'impresa del tuono e del fulmine) può infatti essere, senza applicare l'equivalenza in termini rigorosi, riportata sotto il concetto di metaforma. Ovviamente, la proposizione di una vicinanza tra metafora concettuale e arguzia archetipa non si basa, come nel caso vichiano, su una somiglianza strutturale, quanto su una vicinanza formale. In particolare, la più importante e significativa possibilità di utilizzare i concetti della linguistica cognitiva in ambito impresistico si evidenzia proprio notando come la sostituzione della coppia *tenor* e *vehicle* con quella *source domain* e *target* sposti la concezione della metafora fuori dall'ambito linguistico, proponendo così una somiglianza operativa tra arguzia archetipa, concetto e metafora cognitiva.

Questo approccio sembra essere proficuo per lo studio delle imprese, se non altro da un punto di vista semiotico e di analisi della formazione del segno. La comprensione che gli strumenti della linguistica cognitiva offrono alla teoria dell'impresa potrebbero effettivamente far avanzare lo studio delle stesse e del loro apporto alla produzione di senso in ambito rinascimentale e barocco. La costituzione mista delle imprese, e anche l'idea di poesia non solamente letteraria che essa viene a portare con sé, sembra essere un punto di partenza eccellente per un'analisi di tipo non esclusivamente letterario, capace anche di integrare alla critica letteraria l'aspetto più propriamente linguistico.¹⁵⁷⁴ L'apporto degli sviluppi della teoria vichiana dell'impresa può riverberarsi, in questo modo, sulle imprese, specialmente quando esse vengano comprese come

¹⁵⁷³ EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, cit., p. 17

¹⁵⁷⁴ *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*, edited by Monika Fludernik, London, Routledge, 2011

metafore non verbali ma, utilizzando una terminologia recente, multimodali¹⁵⁷⁵ o intermediali. Partendo dall'assunto che, come l'arguzia archetipa può essere veicolata tramite vari tipi di segno, anche le modalità cognitive che rendono efficace una metafora possono darsi in varie modalità o media, queste recenti teorie offrono la possibilità di organizzare un'analisi comparatistica di varie forme semiotiche o, come in questo caso, poetiche e metaforiche. Partendo infatti dall'assunto che la metafora non abbia nel testo il suo luogo, ma nel pensiero e nelle strutture cognitive,¹⁵⁷⁶ Claude Forceville distingue alcune delle modalità che possono veicolare il passaggio da *domain source* a *target*. Esse sono, per lo studioso, almeno nove: i segni pittorici, i segni scritti, quelli del parlato, i gesti, i suoni, la musica, gli odori, il gusto, il tocco.¹⁵⁷⁷ Come nel *Cannocchiale aristotelico*, ma con uno sguardo alla composizione semiotica implicita e non volontaria, l'approccio multimodale ricerca la portata semiotica e cognitiva delle metafore nelle varie modalità. Il concetto di modo e modalità, particolarmente studiato da Lars Elleström, può subire diverse modificazioni e inserirsi in una più vasta teoria dei media.¹⁵⁷⁸ Lo studioso svedese, ad esempio, costituisce una fitta rete di modi e modalità per caratterizzare la particolare materialità del medium: egli distingue infatti quattro modalità (quella materiale, quella sensoriale, quella spazio-temporale e quella semiotica), di cui poi analizza i modi (intesi come le realizzazioni delle modalità).¹⁵⁷⁹ Queste etichette e categorie intermodali possono essere utilizzate, nell'analisi delle imprese, come strumenti in grado di mettere in risalto, e con chiarezza, le varie implicazioni condensate in esse.

Queste analisi, inoltre, possono fornire un passaggio fondamentale per un riposizionamento delle imprese all'interno del sistema culturale delle arti rinascimentali e barocche. Il loro contesto di produzione e di teorizzazione è infatti legato in maniera rigida (anche nella critica) alla poesia letterariamente e verbalmente intesa (il testo scritto della poesia). Come visto però nel riscontro con l'interpretazione vichiana delle stesse, il lato più originale di esse è costituito dall'essere allo stesso tempo dei prodotti mediali non legati esclusivamente al medium verbale e dei dispositivi poetici e metaforici in cui il medium iconico è messo costituisce il nucleo della potenza espressiva. Questa coscienza, unita alla vicinanza, pur non rigorosa, di arguzia archetipa e di metafora concettuale, può permettere di leggere gli iconotesti rinascimentali e barocchi da un

¹⁵⁷⁵ CHARLES J. FORCEVILLE EDUARDO URIOS-APARISI, *Introduction*, in *Multimodal Metaphor*, edited by Charles J. Forceville Eduardo Urios-Aparisi, Berlin, De Gruyter Mouton, 2009

¹⁵⁷⁶ Ivi, p. 3

¹⁵⁷⁷ CHARLES J. FORCEVILLE, *Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitive framework. Agendas for Research*, in *Multimodal Metaphor*, cit., p. 22

¹⁵⁷⁸ Si rimanda, in particolare, agli studi LARS ELLESTRÖM (edited by), *Media Borders. Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010 e NIKLAS SALMOSE, LARS ELLESTRÖM (edited by), *Transmediations. Communication across Media Borders*, New York, Routledge, 2020

¹⁵⁷⁹ LARS ELLESTRÖM, *Media, modalities and modes*, in *Media Borders. Multimodality and Intermediality*, cit., pp. 11-50

punto di vista non più intertestuale – ovvero ricercando l’ipotesto dei motti delle imprese nella produzione poetica di poeti della tradizione – ma intermediale.¹⁵⁸⁰

Il campo degli studi intermediali, in rapido sviluppo negli ultimi decenni,¹⁵⁸¹ si propone come una teoria e un metodo di studio delle interazioni tra varie forme mediatiche. La classificazione al momento più utilizzata è quella di Irina Rajewsky che, in vari contributi,¹⁵⁸² concepisce il termine sia in senso stretto, ovvero nel suo senso di relazione puntuale di un media con un altro in un determinato prodotto mediale, e in senso largo, ossia considerando l’intermedialità come una condizione ontologica.¹⁵⁸³ Restringendo la sua analisi al primo polo della dicotomia la studiosa demarca tre sottocategorie: la trasposizione mediale (come adattamenti cinematografici o romanzeschi: la combinazione mediale (come il fenomeno operistico, i film, gli spettacoli teatrali); la citazione intermediale (come il caso dell’*ekphrasis*, della musicalizzazione della letteratura, l’utilizzo in letteratura di alcune tecniche cinematografiche come lo zoom, l’istantanea, la dissolvenza) o il fenomeno del “come se” (scrivere “come se” si stesse girando un film).¹⁵⁸⁴ È importante notare come questa classificazione non sia rigida, ma che ogni configurazione mediale possa in realtà soddisfare sia due che tre sottocategorie intermediali (è il caso, ad esempio, di film basati su opere letterarie che, al loro interno, abbiano precise e chiare evocazioni dell’opera letteraria di partenza). Le categorie, evidentemente, sono di matrice contemporanea, ma il crescente sviluppo degli studi intermediali in senso largo sta portando a risultati di notevole interesse specialmente per le forme iconotestuali.¹⁵⁸⁵ Il concetto di transmedialità, ovvero il passaggio da una forma mediale a un’altra di una caratteristica, di un personaggio, di una tecnica,¹⁵⁸⁶ sembra essere centrale per il passaggio da una concezione solamente letteraria delle imprese ad un’apertura del campo verso altri saperi e scienze. Concepire la pratica della poesia, il suo processo, come una qualità che varie forme mediali possono accogliere potrebbe spostare l’attenzione su alcuni aspetti più latamente storico-culturali del contesto di produzione delle imprese, nonché ipotizzare uno schema di applicabilità delle metafore impresistiche ad altri oggetti culturali. Il concetto di poesia potrebbe, con queste analisi, andare verso una maggiore chiarezza e una definizione più ampia di quella che venne teorizzata negli stessi anni (il caso di Tasso

¹⁵⁸⁰ Si veda per questo motivo il saggio di MAURO PALA, *Premessa. Dall’intertestualità alla transmedialità: polimorfismo, immanenza e prassi performativa*, «Moderna», XXIII, 1-2, 2021, pp. 9-28

¹⁵⁸¹ Si veda il recente *The Palgrave Handbook of Intermediality*, cit., a cura di Jørgen Bruhn

¹⁵⁸² IRINA O. RAJEWSKY, *Intermedialität*, Tübingen, Francke, 2002. Si veda, per una esplicazione delle stesse tesi, EADEM, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques», 6, 2005, pp. 43-64

¹⁵⁸³ Si veda il concetto di “ontomedialità” di JENS SCHRÖTER, *Four models of intermediality*, in *Travels in Intermedia[lity]. Reblurring the Boundaries*, edited by Bernd Herzogenrath, Hanover, Dartmouth College Press, 2012, p. 130

¹⁵⁸⁴ IRINA O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation*, cit., p. 58

¹⁵⁸⁵ In particolare, si veda il lavoro di LILIANE LOUVEL, *Poetic of the iconotext*, cit.

¹⁵⁸⁶ Elleström parla, per la transmediazione, di ri-mediazione (ELLESTRÖM, Lars, *Media Transformation*: London, Palgrave Macmillan, 2014, p. 34)

che concepisce le imprese come “pittura” pur trattandole come degli artefatti poetici e linguistici è un evidente segno di una sfasatura tra prassi e teoria che questo approccio potrebbe rimarginare). Sotto questo punto di vista, sia le imprese del Rinascimento e del Barocco sembrano approssimare la celebre definizione ricœuriana di “metafora viva”, ovvero di coincidenza di “evento e senso”,¹⁵⁸⁷ di manifestazione di un momento in cui la creazione metaforica agisce a rinnovare la dimensione della realtà. Sia le metafore di Vico, evidentemente, che quelle delle imprese, forse con qualche più difficoltà, possono attenersi a questa definizione. Il concepimento metaforico della realtà nei bestioni vichiani è effettivamente la coincidenza dell’evento metaforico e del senso (della metafora e del reale), mentre nelle imprese rinascimentali le metafore che sono alla base di esse strutturano una relazione rivelativa e nuova del soggetto con la propria identità. Anche grazie alla caratteristica intermediale, le imprese qui trattate rappresentano il punto di congiunzione tra “sembrare come” ed “essere” proprio della metafora, in una sovrapposizione di senso e referenza che costituisce, ancora per Ricœur, il momento propriamente veritativo e veemente della metafora viva: “in forza di una delle sue dimensioni, essa esprime il momento *estatico* del linguaggio – il linguaggio fuori di sé; in tal modo sembra attestare che il discorso desidera scomparire, morire, ai confini dell’esser-detto”.¹⁵⁸⁸ La metafora viva, infatti, è tale perché agisce oltre i confini del linguaggio, facendosi veicolo di una nuova organizzazione della possibilità di conoscere il reale. La metafora vichiana, ad esempio, agisce in questo senso perché crea una novità all’interno dell’orizzonte di senso dei primi uomini; le imprese rinascimentali invece agiscono grazie alla proposizione eroica della loro intenzione, alla performatività della loro enunciazione. Entrambe, per concludere, sembrano infine raccogliere il movimento di distacco e di riavvicinamento al linguaggio proprio della metafora viva, confermando l’operatività poetica della loro costituzione:

Attraverso questo *giro* dell’enunciazione, la poesia articola e preserva, in rapporto con altri modi di discorso, l’esperienza di *appartenenza* che comprende l’uomo nel discorso e il discorso nell’essere. D’altro lato, il pensiero speculativo poggia il suo lavoro sul dinamismo dell’enunciazione metaforica che costruisce secondo il suo spazio di senso. Il discorso speculativo può rispondere in questo modo solo perché il *distanziamento*, che è costitutivo dell’istanza critica, è contemporaneo dell’esperienza di appartenenza, aperta o riconquistata dal discorso poetico, e perché il discorso poetico, per il fatto d’essere testo e opera, prefigura il distanziamento che proprio il pensiero speculativo porta al più alto livello di riflessione.¹⁵⁸⁹

¹⁵⁸⁷ PAUL RICŒUR, *La metafora viva*, cit., p. 131

¹⁵⁸⁸ Ivi, p. 327

¹⁵⁸⁹ Ivi, p. 416

Capitolo V

“Una picciola favoletta”: il mito come esegesi del simbolo

In questo capitolo si analizzerà il principale rivolgimento dei paradigmi barocchi e rinascimentali operati da Vico nel campo delle immagini e del simbolo, ovvero la concezione storica e antropologica di questi, la filogenesi della cultura ricreata a partire dall'analisi cronologica del linguaggio semiotico. Parte fondamentale della teoria vichiana consta nella concezione del mito come chiave ermeneutica del simbolo e del gesto, dell'immagine e dell'istituzione. Il mito, inteso come storia narrata per simboli e figure (motivo per cui la metafora è appellata «picciola favoletta»), è concepito come la causa scatenante dell'immagine, come il primo conato interpretativo dei simboli. Il legame tra narrazione e immagine, dunque, occupa una parte fondamentale delle analisi vichiane, andando contro, apparentemente, la fissità iconica del simbolo e dell'impresa.

Nel primo sottoparagrafo si svolgeranno delle analisi concernenti la concezione vichiana del mito, enucleando le principali novità di questa concezione e comparandole con le teorie graviniane sulle favole antiche. In un secondo momento il mito verrà analizzato secondo le sue componenti retoriche (rintracciando alla base della sua formazione un principio metaforico), psicologiche (grazie anche all'apporto degli studi mitologici di Tito Vignoli) e infine narrative, prospettando una riconfigurazione della *Scienza Nuova* come un'opera sia storica che allegorica. L'attenzione a questi aspetti si basa sulla particolare natura del mito e degli universali fantastici, intesi come “figure” e come “immagini”. Grazie a questa caratteristica, sarà possibile riconoscere, nei successivi paragrafi, la natura narrativa delle immagini simboliche analizzate nei primi capitoli.

Gli ultimi due paragrafi di questo capitolo, infatti, concentrano l'attenzione sulla possibilità di comprendere la relazione insista tra immagine e narrazione secondo le metodologie della cosiddetta

narratologia postclassica.¹⁵⁹⁰ Questo approccio, che si distingue da quello *modale* genettiano e da quello formalista proppiano,¹⁵⁹¹ è debitore delle intuizioni di Roland Barthes sulla possibilità di comprendere il fatto narrativo più che come il susseguirsi di una serie di forme e di operazioni logiche come, invece, il risultato di una logica delle azioni rappresentate. Queste intuizioni hanno come corollario la possibilità di considerare non solo la testualità come aspetto mediale della narrazione, ma la quasi totalità semiotica dei linguaggi. Pertanto, questa narrativa plurisemiotica¹⁵⁹² concede anche alle immagini il potere di essere veicoli di trasmissione di un racconto, ovvero di una sequenza temporale. In un'ottica mitologica come quella vichiana, e in quella genealogico-eroica come quella delle imprese, questo approccio sembra essere un fondamentale strumento di interpretazione dei prodotti culturali a medialità iconica.

L'indagine sarà basata sul concetto di narratività enucleato da Ricœur in *Temps e Recit*,¹⁵⁹³ ovvero sulla necessità – di matrice storiografica e, in particolare, della storiografia di Hayden White – di creare un orientamento teleologico all'interno della sequenza narrativa, di articolare dei punti nodali che guidino il lettore (o spettatore, o auditore) a concedere maggiore importanza a un determinato “point of the story” rispetto ad altri.¹⁵⁹⁴ A differenza di altri approcci, quali quelli di Christian Metz¹⁵⁹⁵ che evidenzia la configurazione sequenziale della narrazione o quelli basati sulla nozione di intrigo e sulla reticenza della narrazione (con conseguente creazione di una suspense narrativa che sarebbe il vero motore della storia),¹⁵⁹⁶ l'approccio ricœuriano è quello che meglio viene a stabilire rapporti con le immagini narrative. La formula “donner forme au temp”¹⁵⁹⁷ sembra infatti funzionale all'analisi delle imprese e delle immagini vichiane presente nella *Scienza Nuova*. In particolare, la comprensione della natura configurativa di questi prodotti culturali si annuncia contraria alle analisi lessinghiane contenute nel famoso pamphlet sui limiti delle arti e secondo cui, come noto, all'immagine è destituita ogni tipo di possibilità di enunciare un discorso narrativo. A un primo momento, in effetti, le immagini che verranno analizzate (alcune imprese, la *Dipintura allegorica*,

¹⁵⁹⁰ Per questa categoria si rimanda a RAPHAËL BARONI, *Le récit dans l'image: séquence, intrigue et configuration Images et récits*, in *La Fiction à l'épreuve de l'intermedialité*, Bernard Guelton (dir.), Paris, L'Harmattan, 2013, p. 99

¹⁵⁹¹ IDEM, *La Tension narrative. Suspence, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 107. La teoria genettiana, per Baroni, è caratterizzata da un punto di vista prettamente verbale (si veda, ad esempio, GÉRARD GENETTE, *Figure III*, Paris, Seuil, 1972)

¹⁵⁹² Negli ultimi decenni l'attenzione critica si è rivolta a questa categoria. Si vedano, per esempio, gli studi pivotali di HENRY JENKINS, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collides*, New York, New York University Press, 2006 e MARIE-LAURE RYAN, JAN-NOËL THON (edited by), *Storyworld across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2014

¹⁵⁹³ PAUL RICŒUR, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983. Questo aspetto è stato, notoriamente, investigato anche da HARALD WEINRICH, *Tempus*, Bologna, il Mulino, 1978. Utile, in prospettiva iconica e visuale, è anche il testo di CESARE SEGRE, *La pelle di San Bartolomeo*, Torino, Einaudi, 2003

¹⁵⁹⁴ RAPHAËL BARONI, *Le récit dans l'image*, cit., p. 103

¹⁵⁹⁵ CHRISTIAN METZ, *The imaginary signifier*, cit.

¹⁵⁹⁶ RAPHAËL BARONI, *Le récit dans l'image*, cit., pp. 98-99

¹⁵⁹⁷ Ivi, p. 103

l'impresa del frontespizio e il ritratto vichiano) non sembrano avere alcuna potenzialità di produrre dei racconti senza l'apporto fondamentale di un interprete delle stesse. La vettorializzazione della narrazione di un'immagine come, ad esempio, l'impresa di Carlo V o come la *Dipintura allegorica* dipende dal valore intertestuale (o intermediale) cui esse si riferiscono: la *Dipintura*, senza l'esegesi vichiana compiuta nella *Spiegazione*, potrebbe in effetti risultare oscura, così come le due colonne con il motto PLUS ULTRA dell'imperatore asburgico si rivelerebbero oscure a un osservatore privo di nozioni storiche in grado di comprendere la metaforica alla base dell'impresa. Tuttavia, tecniche come quelle della segmentazione degli sguardi, del "camminamento programmatico" all'interno dell'immagine¹⁵⁹⁸ permettono di leggere, in queste immagini ed imprese, una vettorialità narrativa, una temporalizzazione sequenziale in grado di movimentare la fissità iconica verso l'enunciazione di un racconto eroico o mitologico.

Non tutte le possibilità ermeneutiche delle immagini narrative e narranti sono utilizzabili nel *corpus* di imprese e di immagini di cui si analizzerà il versante narratologico. Se infatti l'immagine fissa può creare un racconto tramite l'accostamento di immagini (sia all'interno di una serialità come quella delle vetrate di una chiesa, sia come una sequenza di tappe all'interno della stessa immagine che come l'evocazione di un contesto raggiungibile tramite un legame intertestuale), tramite una intrinseca capacità sintetica o una mobilitazione dell'interesse dell'osservatore (nella creazione di un sentimento di suspense o di curiosità), nelle imprese e nei miti vichiani queste tecniche sono poco sviluppate, salvo forse l'attivazione di legami intertestuali e quella percorribilità della *Dipintura* di cui si è già in parte accennato. Più che presentare un'analisi dettagliata di queste immagini e delle loro narrazioni che loro potrebbero evocare, questi paragrafi hanno lo scopo di evidenziare il mantenimento e un potenziamento di alcune caratteristiche sia dell'ambito del visuale in generale che, in particolare, nella letteratura delle imprese nella filosofia vichiana. Gli strumenti delle teorie contemporanee brevemente presentati, infatti, permettono di trovare delle costanti e delle varianti anche importanti tra le concezioni di narrazione per immagini nel Rinascimento, nel Barocco e nella filosofia vichiana. Queste analisi, pertanto, hanno come scopo la messa in risalto di una potenzialità delle imprese moderne tramite la dimostrazione di quanto la dimensione storica e narrativa sia importante all'interno del pensiero mitologico e storico di Vico.

¹⁵⁹⁸ Ivi, p. 107

1. “Come gran corrente di real fiume”. Il mito in Vico

Il paragrafo intende riflettere criticamente sulla presenza, sull'importanza e sulla modalità di utilizzo del mito all'interno della filosofia vichiana. La dinamica tra *mythos* e *logos* è risolta in maniera del tutto originale: Vico, infatti, equipara (tramite il canale etimologico) il *mythos* al linguaggio muto dei segni e delle immagini. In questo passaggio, il *logos* viene ad essere poi identificato con la modalità di pensiero che permea il linguaggio delle immagini, modalità di pensiero che può essere ricostruita *a posteriori* da Vico tramite l'analisi dei miti sotto il punto di vista antropologico. Vico ricerca le condizioni di possibilità del mito e delle immagini a partire da esse e dalle metafore che le rendono significanti. Questa pratica sfocia nella teorizzazione degli universali fantastici, che Vico definisce come la maggiore scoperta della sua carriera filosofica. L'aspetto propriamente storico della questione sollevata dal mito si lega, così, sia alla concezione della poesia come delineata nei capitoli precedenti, sia a quella della possibilità delle immagini di essere allo stesso tempo marche del presente che riflettono su un passato ancestrale. Questo paragrafo è diviso in tre partizioni, che riflettono progressivamente sull'intersezione di queste varie dinamiche all'interno della concezione mitica del filosofo.

In primo luogo il concetto stesso di mito viene sottoposto ad un'analisi dettagliata dal punto di vista epistemologico. Utilizzando il concetto di “appareil” del filosofo Jean-Louis Deotte, il mito viene avvicinato ad altre produzioni tecniche e medialità dell'umanità in grado di creare, grazie alle loro strutture organizzative, le condizioni di possibilità per l'emersione di un altro tipo di visione antropologica. Come per la prospettiva, anche il mito – e più radicalmente – crea le basi epistemologiche e gnoseologiche per un cambiamento sostanziale della coscienza degli umani. A partire da questa base, la mitologia vichiana è comparata alle analisi del Gravina, fondamentale anticipatore dell'ermeneutica vichiana, e alle tesi ottocentesche di Tito Vignoli. Lo studioso, partendo da un approccio vichiano, analizza la componente mitica del racconto umano secondo una prospettiva psicologica e biologica, mettendo in evidenza il portato metaforico del mito.

Questo portato è al centro delle analisi del secondo sottoparagrafo, che riflette sugli elementi principali del mito, sulle dinamiche retoriche e psicologiche che lo costituiscono e, infine, sulla natura iconica dello stesso. I concetti di universale fantastico e di metafora verranno congiunti alle teorie vignoliane dell'entificazione, proponendo una lettura delle imprese eroiche dei primi uomini dal punto di vista iconotestuale e allo stesso tempo storico.

Il sottoparagrafo finale del capitolo è dedicato invece alla riflessione della natura dell'allegoria all'interno della *Scienza Nuova*. Comparando il concetto di allegoria a quello di mito, e notando come

una dinamica allegorica permei nelle fondamenta epistemologiche dell'opera vichiana, si rifletterà sulla portata filosofica e storica di questo tropo. In particolare, si analizzerà la particolare commistione tra cronaca di fatti (*res gestae*) e narrazione degli stessi (*historia rerum gestarum*) e sulle modalità di questa commistione che rende la *Scienza Nuova* una particolare opera di filosofia della storia.

a. L'ermeneutica del simbolo

Nell'analizzare l'origine del linguaggio nei primi uomini è stato più volte notato come un apporto fondamentale sia stato quello del lato emotivo e patetico. La prima metafora, nonché il primo geroglifico e il primo atto di sottomissione alla volontà di Giove, deriva da un timore, da uno spavento che mette a repentaglio la vita dei giganti. Essi, infatti, sono costretti da questa paura a penetrare nelle spelonche, da lì a prendere famiglia, a bonificare le selve, a coltivare i campi e a iniziare i commerci. All'inizio della storia umana c'è l'angoscia, la stessa angoscia, con Vitiello, del servo e del padrone nella *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel: "Sorge l'autocoscienza pura dalla lotta tra viventi, quando è in giuoco la vita stessa. In questa lotta i legami con l'esistenza immediata sono recisi, il ciclo vitale appetito-soddisfazione interrotto – il vivente è faccia a faccia col suo puro esserci".¹⁵⁹⁹ Anche se la dinamica politica tra servo e padrone non è la stessa che regge i rapporti tra i primi uomini e le prime divinità fantasticate dai poeti teologi vichiani, è indubitabile come lo stesso sentimento di timore e di orrore che domina le due figure sottomesse porti a una riflessione sulla propria coscienza, sulla propria identità e, in relazione ad essa, sulla realtà circostante e sulla sua natura. Se nel caso hegeliano l'emersione della coscienza del servo porta alla ribellione contro il padrone, nel caso di Vico questa paura instaura un apparato gnoseologico, linguistico e religioso che permette ai primi uomini di trovare una spiegazione alle cose che li circondavano e che solo in quel momento erano in grado di vedere. Questo apparato è, sincronicamente a quello metaforico, il mito.

I rottami e i frammenti¹⁶⁰⁰ delle antichità che infatti il filosofo va ricercando nella sua disperata indagine di un unico principio filologico-filosofico che legasse l'apparente casualità delle origini umane sono, in gran parte, testimonianze di miti e di favole antichissime, espressi in lingue altrettanto antiche e disarticolate. La novità fondamentale dell'approccio vichiano rispetto alla boria delle nazioni e a quella dei dotti consiste nell'inedita soluzione trovata dal filosofo nella risoluzione degli

¹⁵⁹⁹ VINCENZO VITIELLO, *La favola di Cadmo. La storia tra scienza e mito da Blumenberg a Vico*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 105

¹⁶⁰⁰ Per la particolare valenza filosofica, in Vico e in altri pensatori, del frammento e della minuzia di rimanda a *Rottami, rovine, minuzzerie. Pensare per frammenti*, a cura di Matteo Marcheschi, Pisa, ETS, 2018

enigmi posti dall'antichità di queste favole e di questi miti. Sia essi che le metafore costituenti gran parte della lingua primitiva sono infatti interpretati rovesciando la comprensione che di essi si aveva a quel tempo. Le metafore non sono figure retoriche ornamentali utilizzate dai poeti per rendere più bello un determinato tipo di discorso, bensì *tropi* nel loro senso originario di “modi originari di ‘rivolgersi’ al mondo, di orientarsi e disporsi nei confronti della realtà, atteggiamenti che si assumono ancor prima di oggi presa di posizione riflessiva”.¹⁶⁰¹ Come le metafore, i miti non vengono intesi da Vico come bizzarrie e racconti indecenti di un passato troppo remoto, quanto il corrispettivo gnoseologico della metafora. Insistendo sull'incongruità di queste forme, da Platone in poi, opposte alla logica del discorso razionale, Vico adegua gli strumenti di lettura a quelli della produzione dei miti, dimenticando tutti i libri letti¹⁶⁰² e aderendo, per quanto possibile, alla mentalità dei primitivi. Il riconoscimento del mito come struttura fondamentale del pensiero dei primi uomini permette di afferire al mito come a un apparato nel senso deottiano del termine.

Con il concetto di *appareil* (tradotto qui con “apparato”, ma anche il termine “dispositivo” si rivela utile per la comprensione dell'utilizzo di questo concetto nel contesto mitologico vichiano),¹⁶⁰³ il filosofo Jean-Louis Deotte ha indicato la dimensione ontologica ed epistemologica di alcuni oggetti tecnici (quali le macchine prospettiche rinascimentali, le macchine fotografiche, il cinema e i media digitali contemporanei) che creano le condizioni di possibilità per una discontinuità all'interno della dimensione storica del sapere. Gli esempi deottiani afferiscono alla genesi¹⁶⁰⁴ della prospettiva, grazie alla quale la comprensione del mondo non passa più per un atto di lettura ma per un atto di visione. A questa discontinuità segue, o avviene in contemporanea, una svolta di tipo mediatico: le tele dei pittori vengono intese come delle finestre tramite le quali guardare il mondo e, con la scoperta del punto di vista, è la soggettività ad essere messa in risalto rispetto a un periodo storico anteriore. L'apparato prospettico, pertanto, crea le condizioni di possibilità per una radicale alterità della comprensione del sé e del corredo mediatico che permette all'apparato di essere veicolato. A differenza dello strumento, che è un prolungamento dell'uomo, l'apparato si pone a un livello ontologico e non antropologico: esso è infatti la possibilità di pre-vedere, di avere una visione che, senza di quella particolare disposizione tecnica, non sarebbe stata possibile. Con le parole di Deotte: “Apprendre à voir ce n'est pas seulement «mobiliser une mémoire», c'est intérioriser une

¹⁶⁰¹ REMO BODEI, *Introduzione*, in HANS BLUMENBERG, *Lsa leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, il Mulino, 1981, p. XIX

¹⁶⁰² S.N. III, § 113, p. 894: “quindi per *questa Ricerca* si dee far conto, come se non vi fossero *Libri nel Mondo*”

¹⁶⁰³ Per il concetto di “dispositivo” si rimanda alle analisi di MICHELE COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016

¹⁶⁰⁴ Deotte fa riferimento alla nozione benjaminiana di “genesì” in contrapposizione all'origine (WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 24) in JEAN-LUC DEOTTE, *L'époque de l'appareil perspectif*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 20

archétechnique de vision”.¹⁶⁰⁵ Un esempio calzante di *appareil* che Deotte propone è quello della cattedrale:

Entre un objet technique, parfaitement individué et un appareil culturel, il y a un surcroît de finalité interne, comme si la dimension de totalité faisait pencher la balance vers un plus de téléologie que de technique. Certes une croisée d’ogive résiste particulièrement bien à un bombardement aérien, mais la fonction d’abri y est seconde: ce qui importe, c’est que l’ensemble appelé cathédrale destine une communauté spéciale à s’incorporer dans le corps du Christ au moment où le corps du Christ s’incorpore dans chaque membre de la communauté. La cathédrale intègre alors comme l’une de ses conditions de fonctionnement un des éléments du milieu humain qu’elle transforme de ce fait en communauté. Cette communauté n’est pas constituée d’usagers, d’utilisateurs, de consommateurs, de pourvoyeurs ou d’organiseurs d’un objet ou d’un ensemble technique. Elle est proprement destinée par l’appareil culturel au sens où sans lui elle n’aurait aucune consistance interne et lui, sans elle, deviendrait élément du patrimoine architectural.¹⁶⁰⁶

L’apparato culturale, come quello della cattedrale o quello della prospettiva, viene ad essere creato per via di mezzi tecnici e mediali, ma articola la struttura del pensiero che utilizza questi oggetti verso una direzione totalmente nuova, senza la quale gli utilizzatori del dispositivo tecnico reso possibile dall’apparato culturale non potrebbero né essere né pensarsi. L’*appareil* è, come il concetto di episteme foucaultiano, una variante storica, e pertanto alcune “forme simboliche”¹⁶⁰⁷ sono meno comprensibili in altre ere e più in altre.

È secondo questa prospettiva moderna che sembra possibile inquadrare, con alcune differenze, la concezione vichiana di mito e di metafora. L’aspetto tecnico e culturale di essi è, rispetto alla cultura rinascimentale e contemporanea, ovviamente sbilanciato verso una dimensione pre-culturale e addirittura pre-umana, riducendo questo medesimo aspetto a un carattere poco più che linguistico o semiotico. L’unico lato tecnico del mito e della metafora appare infatti essere dato dal legame tropico tra emersione del linguaggio e creazione dei geroglifici. Oltre a questo aspetto, è da mettere in evidenza che questa concezione di apparato non solo rivoluziona un certo tipo di visione, bensì la crea e la origina dal nulla della ferinità che precede il fulmine. In comune con la concezione di *appareil* però, il mito e la metafora hanno la qualità di essere allo stesso tempo il frutto di un’azione tecnica e la creazione di possibilità di uno specifico orientamento dell’umano (o proto-umano, in questo caso) verso una dimensione altrimenti impossibile senza lo stesso. In altre parole, il mito e la metafora primordiale creano le condizioni del darsi dell’umanità all’interno del racconto fantastico che essa stessa, in un momento di angoscia, ha creato. Un’affermazione di Cantelli sembra andare verso la stessa direzione: “Mito è tutto ciò che nel momento della sua fondazione poetica si presenta

¹⁶⁰⁵ Ivi, p. 25

¹⁶⁰⁶ JEAN-LUC DEOTTE, *Introduction*, in *Le milieu des appareils*, sous la direction de Jean-Luc Deotte, Paris, L’Harmattan, 2008, p. 8

¹⁶⁰⁷ Il punto di riferimento è, ancora, ERWIN PANOFSKY, *La prospettiva come “forma simbolica” e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1966

all'attenzione stupita dell'uomo che, avendolo costruito o semplicemente immaginato, riconosce un mondo di cose che fino ad allora gli era rimasto sconosciuto e che per la prima volta si manifesta al suo sguardo profondamente turbato dalla meraviglia".¹⁶⁰⁸ Anche Gillo Dorfles, confermando la dichiarazione crociana secondo cui "l'estetica è da considerarsi veramente una scoperta del Vico",¹⁶⁰⁹ conferisce alla dimensione mitica della filosofia vichiana le possibilità di "raggiungere una visione del mondo che ponga in primo piano lo studio dell'elemento fantastico, simbolico, mitico, metaforico, anche in quei settori del pensiero umano che potrebbero sembrare più lontani da tali elementi".¹⁶¹⁰ Una visione, afferma Dorfles, che è estetica proprio perché, riferendosi alle prime, rudimentali, forme d'arte (l'interpretazione del filosofo permette, in questo caso, la congiunzione tra mito, metafora e *appareil*)¹⁶¹¹ permette di comprendere "gli sviluppi e le tappe antropologiche, psicologiche e linguistiche dell'umanità".¹⁶¹²

Il più grande sforzo vichiano nella *Scienza Nuova* è stato quello di comprendere la connessione tra mito e pensiero umano in una fase in cui la distinzione tra favola poetica e racconto mitologico non sembrava poter essere sviluppata. La comprensione dell'archetecnica (continuando ad utilizzare categorie e concetti deottiani) passa per l'abbandono di una visione meramente strumentale e dotta dei miti. La boria dei dotti contro cui si scaglia il Vico nelle prime *Degnità* è infatti rivolta a un totale rovesciamento delle griglie interpretative dei miti offerti dagli studiosi. Invece di fare dei miti delle raffinate maschere di verità filosofiche, il Vico le rende il mezzo espressivo e poetico di una mentalità non in grado di pensare per concetti filosofici e astratti. Un passo della prima edizione dell'opera maggiore, nel capitolo del secondo libro intitolato *Idea di una nuova scienza critica* è molto chiara su questo punto:

Con tutte queste regole d'interpretazione delle leggi anche fresche e de' fatti pur recenti, si fanno ragionevoli le tradizioni volgari che si son pervenute dell'umanità de' tempi oscuro e favoloso, che sembrano, come finora han giaciuto, assurde ed anche impossibili. [...] Quindi, se tutte le storie gentilesche han conservato i loro principi favolosi, e sopra tutte la greca (dalla quale abbiamo tutto ciò che abbiamo dell'antichità de' gentili) devono le favole unicamente contenere narrazioni storiche degli antichissimi costumi, ordini, leggi delle prime gentili nazioni. Che sarà la condotta principale di tutta quest'opera.¹⁶¹³

La nuova arte critica proposta da Vico passa per la comprensione del nesso che lega il fatto storico, l'evento vissuto dai primi uomini ancora nella selva, e la modalità corporale, favolosa ed ingegnosa che essi stessi soltanto potevano creare. Il rovesciamento delle interpretazioni dotte è palese: il mito

¹⁶⁰⁸ GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo, linguaggio*, cit., p. 16

¹⁶⁰⁹ BENEDETTO CROCE, *La filosofia di Vico*, cit., p. 50

¹⁶¹⁰ GILLO DORFLES, *L'estetica del mito. Da Vico a Wittgenstein*, Milano, Mursia, 1990, p. 7

¹⁶¹¹ Ivi, p. 22. Dorfles ritorna sulla questione della possibilità di conferire una caratterizzazione artistica a tutte le prime forme di comunicazione vichiana

¹⁶¹² *Ibidem*

¹⁶¹³ S.N. I, p. 104

non è un'espressione di valori morali adombrati di favole poetiche, bensì una favola poetica che narra determinati fatti ed eventi in un linguaggio dei primordi che non poteva essere, per le caratteristiche umane di quel momento, nient'altro che poetico. Risiedono in questo passaggio le ragioni per le quali Vico ha potuto affidare ai poeti l'appellativo di "primi storici delle nazioni"¹⁶¹⁴ o alle leggi delle XII tavole quello di "serioso poema".¹⁶¹⁵ Essendo un linguaggio poetico delle origini, ed essendo i loro autori poeti, i miti, le leggi, le favole e tutte le espressioni dell'antichità sono dei poemi. Il senso etimologico del termine "poema" è, chiaramente, quello di "cosa fatta", oltre che di produzione di un poeta. Pertanto, un poema è considerato da Vico come un *factum* e, come tale, come un elemento dotato di una verità che, seppure umana, è l'unica verità conoscibile dalla filosofia. Per questa ragione, il mito è una storia che può essere considerata vera, un evento che si è realmente verificato.¹⁶¹⁶

Le riflessioni vichiane sulla natura storica della favola sembrano provenire, contemporaneamente, dalla filosofica baconiana e dalla teoria degli idoli del foro e del mercato e, in ambito napoletano, dalle tesi del Gravina, allievo del Caloprese in giovane età e autore dei fondamentali libri. *Della ragion poetica*. La consonanza vichiana con il fondatore dell'*Arcadia*¹⁶¹⁷ risiede proprio nella comprensione del mito come espressione di un fatto storico che, per ragioni poetiche e favolistiche, viene ricoperto di un velo simbolico. Per Gravina, infatti, "la favola è l'essere delle cose trasformato in genj umani, ed è la verità travestita in sembianza popolare; perché il poeta dà corpo ai concetti, e con animar l'insensato, ed avvolger di corpo lo spirito, converte in immagini visibili le contemplazioni eccitate in filosofia".¹⁶¹⁸ La nozione di poesia e di poeta è, in questo passo come in altri,¹⁶¹⁹ vicina a quella etimologica utilizzata da Vico, e sia il filosofo napoletano che il Gravina

¹⁶¹⁴ S.N. III, § 395, p. 1151

¹⁶¹⁵ S.N. III, § 482, p. 1220

¹⁶¹⁶ ANGUS NICHOLLS, *Myth and the Human Sciences. Hand Blumenberg's Theory of Myth*, London, Routledge, 2015, p. 46: "In what sense is this account of the origin of myth 'scientific'? Certainly not in the Cartesian sense of empirical objects being understood in terms of geometrical method and deductive logic. Such an approach is, thinks Vico, of limited use in relation to human subject matter—such as the development of laws and institutions—that are not to be explained by recourse to 'clear and distinct ideas' in the manner of Descartes. Vico replaced Descartes's notion of *a priori* deductive reasoning with a quasi-Newtonian model adapted to human subject matter, in which human (as opposed to natural) principles or laws are derived from inductive historical observation."

¹⁶¹⁷ Vico era arcade dal 1710 nella Colonia Sebezia di Napoli con il nome di Laufilio Teri (ANDREA BATTISTINI, *Vico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2020, vol. 99, p. 179)

¹⁶¹⁸ GIANVINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica*, Lanciano, Carabba, 2010, p. 68

¹⁶¹⁹ "Queste immagini e favole, create per forza della poetica invenzione, o che si rappresentassero colle parole, o che si delineassero co' colori, o che s'incidessero su' marmi, o che s'esprimessero con gesti ed azioni mute, riconoscono sempre per madre e nutrice la poesia, che trasfonde lo spirito suo per vari strumenti, e cangiando strumenti, non cangia natura, poichè tanto con le parole, quanto co' marmi intagliati, quanto co' colori, quanto con gesti muti, si vesta la sentenza d'abito sensibile." (Ivi, p. 65). Delle riflessioni attigue possono rintracciarsi nella monumentale opera di Francesco Saverio Quadrio, in particolare nel libro primo ("dove la natura della poesia si spiega"), alla distinzione prima ("dove la Natura della poesia si spiega"), al capitolo primo ("dove si diffinisce la Poesia per la scienza delle umane e divine cose al popolo fatta in immagine fatta con parole misurate e legate") alla particella quarta ("esser la poesia imitazione") (FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro*, in Bologna, per Ferdinando

riconoscono nell'assioma aristotelico della poesia come animatrice di cose inanimate la prima causa della poesia. Tuttavia, le somiglianze tra i due autori sembrano concludersi in relazione al ruolo della contemplazione filosofica nelle immagini favolistiche e poetiche. Altri passaggi del *Della ragion poetica* sono particolarmente utili, in ottica vichiana, a marcare la comprensione del rovesciamento effettuato da Vico delle teorie letterarie del mito e della poesia.

Importante, ad esempio, è il ruolo centrale che nel trattato graviniano viene ad occupare la figura di Omero. Da una parte egli è definito “il mago più potente o l'incantatore più sagace, poiché si serve delle parole, non tanto a compiacenza degli orecchi, quanto ad uso dell'immaginazione e della cosa”,¹⁶²⁰ dall'altro la sua “magia” sembra finalizzata ad un adombramento di fini morali e costanti della natura umana. Chi “fisserà gli occhi nell'Iliade”, afferma il Gravina, “scorgerà tutti i costumi degli uomini, tutte le leggi della natura, tutti gli ordigni del governo civile, ed universalmente tutto l'essere delle cose comparire in maschera sotto la rappresentazione della guerra trojana”,¹⁶²¹ in una sovrapposizione di vero e falso che è l'essenza della poesia. Questo velame favolistico, a differenza di quello vichiano, sembra essere però una chiara volontà dei primi poeti, che, come in Vico, sono Omero, Orfeo, Lino e Anfione. La stessa poesia, definita dapprima “una maga, ma salutare, ed un delirio che sgombra le pazzie”,¹⁶²² si rivela essere non tanto la prima maniera di produrre un senso e un linguaggio da parte degli uomini, bensì una determinata scelta o vocazione di alcuni uomini dotati di sapienza che deliberatamente ricoprono i fatti e gli episodi moralmente utili di favole semplici e corporali:

Nelle menti volgari, che sono quasi d'ogni parte involte tra le caligini della fantasia, è chiusa l'entrata agli eccitamenti del vero e delle cognizioni universali. Perché dunque possano ivi penetrare, convien disporre in sembianza proporzionata alle facoltà dell'immaginazione, ed in figura atta a capire adeguatamente in quei casi; onde bisogna vestirle di abito materiale, e convertirle in aspetto sensibile, disciogliendo l'assioma universale ne' suoi individui, in modo che in essi, come fonte per li suoi rivi, si diffonda, e per intro di loro s'asconda come nel corpo lo spirito. Quando le contemplazioni avranno assunto sembianza corporea, allora troveranno l'entrata nelle menti volgari, potendo incamminarsi per le vie segnate dalle cose sensibili.¹⁶²³

La magia della poesia, il suo aspetto delirante, si risolve in un atto intellettuale di significazione simbolica. Come ricorda giustamente Valentina Gallo, “Tra Bruno e Gravina c'è di mezzo Descartes”,¹⁶²⁴ e le potenzialità neoplatoniche e magiche delle prime affermazioni sulla magia poetica

Pisarrì, 1739, p. 13). Anche la distinzione quarta (“dove delle cagioni materiali si parla o sia di quelle cose che sono dalla poesia imitate”), capitolo primo (“dove si prende a ragionare della favola”) propone una lettura simile a quella graviniana.

¹⁶²⁰ GIANVINCENZO GRAVINA, *Della ragion poetica*, cit., p. 55

¹⁶²¹ Ivi, p. 70

¹⁶²² Ivi, p. 61

¹⁶²³ Ivi, p. 62 Sul passo si vedano anche le analisi in relazione alla funzione civile della poesia di MICHAEL MOONEY, *Vico e la tradizione della retorica*, cit., p. 199

¹⁶²⁴ VALENTINA GALLO, *Introduzione*, in GIANVINCENZO GRAVINA, *Delle antiche favole*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012, p. LXXII. Valentina Gallo continua, alla nota 98: “La distinzione di due processi conoscitivi, uno per via sensibile, l'altro per via logico-universale, informa gran parte della riflessione che tra Quattrocento e Cinquecento procede all'assimilazione e alla riformulazione del neoplatonismo. Tradizione che andrà certamente tenuta presente

sono ricondotte nel novero delle teorie del vincolo sociale e della funzione civile della favola. In Vico, come si è avuto modo di comprendere, il mito non è atto intellettuale e consapevole che volontariamente trasforma l'astrazione filosofica, morale o religiosa in caratteri sensibili per rendere quelle astrazioni comprensibili a chi non ha una mente adeguata alla concettualizzazione. Il mito, semmai, è atto sommamente corporale e rozzo, non astratto e non filosofico, che rappresenta con le poche capacità di cui erano forniti i bestioni le loro esperienze. È possibile intendere il mito come una maschera della verità solo a partire da una prospettiva razionale, ma l'intenzione originaria dello stesso si deve ricercare in un atto di angoscia, più che in un atto di civilizzazione consapevole e razionale. Un apporto utile alla comprensione dell'intuizione mitologica vichiana proviene da uno studioso dell'Ottocento soltanto recentemente tornato al centro delle riflessioni sulle questioni antropologiche e scientifiche del mito, ovvero Tito Vignoli.

La teoria dello scienziato, antropologo, medico e intellettuale toscano è concepibile come un'evoluzione della filosofia vichiana del mito in direzione evoluzionista e psicologica, e d'altronde le corrispondenze con Vico sono messe in evidenza dal Vignoli stesso in parecchi punti della sua opera maggiore, *Mito e Scienza*, del 1879. In particolare, la definizione di mito che l'antropologo fornisce definisce la persistenza della scoperta vichiana: "Il mito è la spontanea e fantastica forma nella quale, l'umana intelligenza, e le umane emozioni raffigurano e sentono sé, e le cose tutte: è l'oggettivazione psico-fisica dell'uomo nei fenomeni tutti, che egli può apprendere e percepire".¹⁶²⁵ La nozione di oggettivazione psico-fisica deriva, per dichiarazione vignoliana, dall'episodio del primo mito vichiano, quel fulmine in cui i primi uomini riconoscono al contempo se stessi e un'alterità ridotta, per tramite metaforico e mitico, a una somiglianza rappacificante.

Vignoli, nel suo testo, insiste molto sulla connessione tra fenomeni (esterni ed interni) e oggettivazione del corpo umano e della sua psiche, delle sue azioni, facendo di questo legame tra dimensione corporea e riduzione a questa dimensione della varietà fenomenica esterna la chiave di comprensione dell'atto mitico. Il sottofondo è vichiano, ed è ancora più palese in alcuni degli esempi che Vignoli porta a supporto della sua visione del mito:

Modi di esprimerci che mentre testimoniano l'antichissima origine della generale personificazione degli oggetti della natura, provano che anche adesso la nostra intelligenza per abito non se ne disvincola: e parlando noi continuiamo inconsciamente il vetusto costume, e l'antica necessità. Così diciamo tempo *buono* e *cattivo*, vento *pazzo*, *furioso* [...]. E non solo concediamo sentimenti nostri alle cose, ma sì la forma e le parti del nostro

approssimandosi al testo del *Delle antiche favole*, anche se l'originalità del Gravina credo risieda piuttosto nella traduzione di quel bagaglio culturale nei termini di una riflessione scientifica sulla conoscenza e sulla psico-fisiologia umana, che non poteva non fare i conti con gli scritti di Descartes"

¹⁶²⁵ TITO VIGNOLI, *Mito e scienza e Saggio di una dottrina razionale del progresso*, a cura di Elena Canadelli e Lorenzo Steardo, Pisa, ETS, 2010 p. 33 [p.1 nella versione originale del testo del 1879]

corpo. *Capo, spalla, groppa, piedi* ai monti. *Braccio, seno, lingua* di mare, di terra; *bocca* del porto, o delle caverne, o dei vulcani¹⁶²⁶

Un rapido confronto di questo passaggio con i *Corollari* sui tropi e sulle trasformazioni poetiche del libro della *Logica poetica* conferma la fonte vichiana delle riflessioni di Vignoli.¹⁶²⁷ La comparazione con lo studio di oltre un secolo successivo alla *Scienza Nuova*, lungi da risolvere la ricostruzione dei rapporti tra Vico e la mitologia come scienza,¹⁶²⁸ permette meglio di alcuni passaggi vichiani, poco disposti alla compartimentazione analitica, di porre in miglior luce il ruolo della metafora nell'apparato mitologico preposto da Vico. Momento iniziale della lingua e della coscienza dei bestioni, nonché della religione e della civiltà, la metafora è l'atto di conferimento di senso al mondo esterno sulla base di comparazioni corporee e organiche. Nella famosa conflagrazione del fulmine, la metafora che permette di interpretare come un corpo il cielo e come un suo grido il tuono è metafora mitica. Nelle parole di Gillo Dorfles, essa è "il corrispettivo linguistico del mito"¹⁶²⁹ o, spostando l'attenzione sull'aspetto retorico dello stesso, esso è, con Danesi, il primo elemento prodotto dalla logica metaforica delle origini.¹⁶³⁰ Il rapporto tra metafora e mito è insito nella definizione della prima che dà Vico nella *Scienza Nuova seconda e terza*, nei *Corollari* sul tema dei tropi: essa è, secondo un'enunciazione famosa, una "piccola favoletta",¹⁶³¹ ovvero una condensazione in una "parola reale" della storia mitologica (una favola) che ha permesso alla metafora di sorgere. Questa oscillazione tra metafora e mito, tra storia e comunicazione gestuale, materiale, simbolica, è confermata anche dall'affermazione vichiana sulla nascita della prima favola. In essa, l'espressione metaforica crea la storia, e quest'ultima permette al linguaggio di esistere. Il fulmine che tuona – che altrove Vico ha spiegato per il tramite metaforico – è indicato come "la *prima Favola Divina, la più grande* di quante mai se ne finsero appresso",¹⁶³² mostrando l'equivalenza effettuale tra mito e metafora. È questo legame tra espressione retorica (che, come visto nel capitolo precedente, struttura più che una teoria dell'espressione una teoria della conoscenza) e narrazione del mito che chiama, nella filosofia vichiana, la necessità di arrivare alla concettualizzazione di un medium in grado di unire le due

¹⁶²⁶ Ivi, p. 140 [p.108 nella versione originale]

¹⁶²⁷ S.N. III, §§ 156-157, pp. 932-933: "Quello è degno d'osservazione, che 'n tutte le Lingue la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano, e delle sue parti, e degli umani sensi, e dell'umane passioni: come *capo*, per cima, o principio; *fronte spalle*, avanti e dietro; *occhi* delle viti, e quelli che si dicono lumi ingredienti delle case; *bocca*, ogni apertura; *labro*, orlo di vaso, o d'altro; *dente* d'aratro, di rastello, di serra, di pettine; *barbe*, le radici; *lingua* di mare; *fauce*, o foce di fiumi, o monti; *collo* di terra; *braccio* di fiume; *mano* per picciol numero; *seno* di mare, il *golfo*; *fianchi*, e *lati* i canti; *costiera* di mare; *cuore* /157/ per lo mezzo, ch'*umbilicus* dicesi da' Latini; *gamba*, o *piede* di paesi, e *piede* per fine; *pianta* per base, o sia fondamento; *carne*, *ossa* di frutte; *vena* d'acqua, pie tra, miniera; *sangue della vite*, il vino; *viscere* della Terra; *ride* il Cielo, il Mare; *fischia* il vento; *mormora* l'onda; *geme* un corpo sotto un gran peso"

¹⁶²⁸ ENRICO FLORES, *L'invenzione della mitologia e l'ombra di Vico*, «Quaderni di Storia», XXI, 1985, pp. 137-140

¹⁶²⁹ GILLO DORFLES, *L'estetica del mito*, cit. p. 19

¹⁶³⁰ MARCEL DANESI, *Metaphors, Riddles and the Origins of Language*, cit., p. 15

¹⁶³¹ S.N. III, § 156 p. 932. Nella versione del 1730 (S.N. II, § 205, p. 516), l'aggettivo riferito a "favoletta" è "accorciata"

¹⁶³² S.N. III, § 142, p. 919

dimensioni linguistiche della prima lingua dei bestioni. Questo medium è la principale “discoverta” della ricerca di Vico, ovvero l’universale fantastico.

b. “L’essenza delle favole”: metafora e universali fantastici

L’universale fantastico è stato descritto nel primo capitolo di questo studio. In quella sede, se ne erano accennate le ascendenze vossianiche e sineddotiche, nonché la genesi non perfettamente chiara alla mente vichiana nel 1725 (da cui l’oscillazione tra il termine “carattere poetico” per il linguaggio degli eroi e invece l’“universale fantastico” per l’età degli dèi) e le principali caratteristiche espressive e comunicative. In questa sede, riflettendo sul concetto di mito, le nozioni presentate verranno utilizzate come punto di partenza per la comprensione della natura retorica e metaforica degli stessi. Gli universali fantastici o i caratteri poetici sono termini utilizzati da Vico per indicare il linguaggio tutto corporeo della prima umanità, che riduceva intorno ad una figura reale tutte le caratteristiche ad essa conferibili. Giove, ad esempio, era il carattere universale per indicare tutte le azioni divine provenienti dal cielo, tra cui tuoni, fulmini, vento, le aquile che ivi volavano e che permettevano di trarre gli auspici. Ercole, sul versante eroico, era invece il carattere poetico destinato a raccogliere tutte quelle azioni umane che indicavano fatica, sforzo, vittoria dell’uomo sulla natura incontrastata. Per questo motivo, sia Giove che Ercole sono nomi che rappresentano delle funzioni o, più generalmente, degli ambiti di afferenza di determinate realtà. Ogni popolo, secondo la sua geografia e la sua natura, chiama il carattere poetico erculeo secondo la propria lingua, in un rapporto tra entità linguistico-concreta e generalità pseudo-concettuale che spiega la molteplicità dei nomi divini nella storia dei popoli.

Quello che in questa sede interessa mostrare è la natura metaforica di questi caratteri poetici e degli universali fantastici. La loro connessione con il mito è evidente, in quanto ogni personaggio di ogni mito viene interpretato da Vico come un carattere poetico, una favola che ha dei rapporti di qualche tipo con l’evento o con gli eventi realmente accaduti. La correlazione con la metafora si spiega invece intendendo quest’ultima come un traslato, come la creazione di un legame tra cosa e l’altra. L’universale fantastico rientra nella definizione di tropo e, anche se più assimilabile alla metonimia o alla prosopopea, esso è riferibile alla primitiva concezione di metafora. Metafora e mito sono pertanto i campi in cui l’universale fantastico può essere concepito: esso ha allo stesso tempo una natura retorica e una natura gnoseologica, oltre che una natura narrativa e rimemorativa. L’universale fantastico di Giove, ad esempio, si basa sull’azione fondamentale della memoria, poiché ad ogni evenienza di un fulmine o di un moto celeste, essa riporta alla causa originaria la presenza del dio del

cielo.¹⁶³³ La memoria, componente fondamentale della psicologia dei primi uomini, è così la forza che permette di confrontare con il modello poetico e teologico il fatto presente, in una sorta di riverbero tra dimensione originaria e dimensione particolare che si interromperà soltanto nella terza età dell'umanità. Oltre alla memoria, nella composizione dell'universale fantastico entrano in attività sia l'ingegno che la fantasia. Il primo viene ad essere manifesto nel tratto metaforico che lega la creazione dell'universale fantastico al momento vissuto. Esso, come nota Battistini, non è soltanto un atto di legame tra cose diverse (il cielo e il corpo), ma un atto al contempo metonimico e sinestetico:

In che modo intervengono i tre tropi maestri? Con la *metafora* abbiamo visto che Giove, essere animato, viene identificato con il cielo, di cui è la personificazione. Con la *metonimia* la divinità è creduta esprimersi attraverso il tuono, in modo che dall'effetto si possa risalire alla causa. Infine, con la *sineddoche*, nella veste particolare dell'*antonomasia*, un individuo (che, tra l'altro, non necessariamente è esistito [...]) viene a ricevere tutti gli attributi di una specie intera [...]. In questa operazione gnoseologica i predicati che venivano usati nel linguaggio figurato non si limitavano a stabilire delle analogie, ma fissavano delle identità.¹⁶³⁴

La natura essenzialmente retorica dell'universale fantastico lo rende “pura intensità, non estensione, è il segno di una forza che costringe a sé, rendendolo identico, ciò che è diverso”.¹⁶³⁵ Oltre a questa intensità, però, è da considerare l'aspetto propriamente diacronico e temporale dell'universale fantastico. A differenza della metafora e del mito, che nascono puntualmente nell'atto della connessione tra cose note e ignote, l'universale fantastico è da intendersi come *memoria* nel doppio senso della reminiscenza che della conservazione del ricordo. Il carattere poetico di Ercole, ad esempio, si forma sia nella connessione tra soggetti che compiono le stesse azioni e il primo soggetto, ipotetico o reale che sia, che abbia compiuto quelle azioni, che, contemporaneamente, nel riconoscere diacronicamente a più individui le caratteristiche erculee. Esiste, in qualche maniera, un consolidamento del carattere poetico nella mente degli individui, il quale permette, col passare delle ere, di poter interpretare diversamente i miti e le favole, che diventano dei ricettacoli di imprese raccolte intorno a questi caratteri poetici. Le dodici fatiche di Ercole non sono, infatti, imprese compiute dal “soggetto-Ercole”, ma dal “carattere-Ercole”, ovvero da moltissimi individui che vengono chiamati con il nome di Ercole perché aventi le caratteristiche della forza e della civilizzazione. Un altro esempio, contenuto nei *Riepilogamenti della Storia Poetica* che chiudono il secondo libro della *Scienza nuova terza* è estremamente eloquente, ed è quello del carattere poetico

¹⁶³³ ANDREA BATTISTINI, *L'ermeneutica genetica di metafora, mito ed etimologia nel pensiero antropologico di Vico*, cit., p. 140

¹⁶³⁴ Ivi, pp. 142-143

¹⁶³⁵ GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo, linguaggio*, cit., p. 57

di Cadmo.¹⁶³⁶ Tutta la storia civile viene ridotta alla formulazione mitologica di questa favola e la spiegazione vichiana necessita di essere citata per esteso:

Tutta quest'*Istoria Divina, et Eroica de' Poeti Teologi* con troppo d'infelicità ci fu nella *Favola di Cadmo* descritta. Egli *uccide la gran Serpe*; sbosca la gran Selva antica della Terra: *ne semina i denti*; con bella metafora, come sopra si è detto, con curvi legni duri, ch'innanzi di trovarsi l'uso del ferro dovettero servire per denti de' primi aratri, che *denti* ne restarono detti, egli ara i primi campi del Mondo: *gitta una gran pietra*, ch'è la terra dura, che volevano per sè arare i clienti, ovvero famoli, come si è sopra spiegato: *nascono da' solchi uomini armati*; per la contesa eroica della prima Agraria, ch'abbiamo detto, gli Eroi escono da' loro fondi, per dire, ch'essi sono signori de' fondi, e si uniscono armati contro le plebi: e *combattono* non già tra di loro, ma co' clienti ammutinati contro essoloro: e co' *solchi* sono significati essi *ordini*, ne' quali s'uniscono, e co' quali formano, e fermano le prime città sulla pianta dell'armi, come tutto si è detto sopra: e *Cadmo si cangia in serpe*; e ne nasce l'autorità de' Senati Aristocratici; che gli antichissimi Latini arebbono detto, *Cadmus fundus factus est*; e i Greci dissero *Cadmo cangiato in Dragone*, che scrive le leggi col sangue: lo che tutto è quello, che noi sopra promettemmo di far vedere, che la *Favola di Cadmo conteneva più secoli d'Istoria Poetica*; et è un grand'*esempio dell'Infanzia*, onde la *Fanciullezza* del Mondo travagliava a spiegarsi; che degli *Sette*, ch'appresso novereremo, è un gran *Fonte della difficoltà delle Favole*. Tanto felice mente seppe *Cadmo* lasciare scritta cotal'Istoria con le sue *lettere volgari*, ch'esso aveva a' Greci dalla *Fenicia* portato! E *Desiderio Erasmo* con mille inezie indegne del l'Uomo Eruditissimo, che fu detto il *Varron Cristiano*, vuol, che contenga la *Storia delle Lettere ritrovate da Cadmo*. Così la *chiarissima Istoria* d'un tanto beneficio d'aver ritrovato le lettere alle Nazioni, che per se stessa doveva esser *romorosissima*, *Cadmo* nasconde al Gener'Umano di Grecia dentro l'inviluppo di cotal Favola.¹⁶³⁷

Il procedimento vichiano di presentazione delle varie componenti del mito, ovvero dei vari momenti in cui esso è organizzato, risponde a un'esigenza di glossa diretta della partizione mitica. Ogni tappa della storia di Cadmo è presa per un periodo storico diverso e lo stesso Cadmo si fa carattere poetico di varie e diverse singolarità. Dapprima egli rappresenta l'umanità tutta che esce dalle selve, in un momento successivo egli simboleggia gli aristocratici in lotta con le plebi, poi i Senati e le legislazioni cittadine. La stratificazione diacronica del carattere poetico di Cadmo è il motivo della complessa identificazione del significato della favola, il motivo della sua "infelicità" e sconcezza.

Cadmo è solo uno dei molteplici universali fantastici presenti nelle favole, e Vico attua nella *Scienza Nuova* un approfondito esercizio di ricomposizione di molteplici funzioni comuni a tutti i popoli sotto nomi diversi in caratteri poetici della tradizione greco-romana. Solone, ad esempio, è l'uomo sapiente di tutti i popoli, non solo della Grecia. Romolo è il nome designato dai Romani per indicare il momento di istituzione delle leggi, Numa quello per indicare l'istituzione delle cerimonie sacre, Tullio Ostilio quello per la legiferazione sul diritto militare e via proseguendo.¹⁶³⁸ Questi caratteri poetici sono la conclusione di un lungo e complesso lavoro di sedimentazione di significati storici: ad un singolo nome può, nello sviluppo dell'umanità, affibbiarsi un significato divino, poi uno eroico e, ancora, un significato umano. L'esempio di Cadmo ha esplicitato bene questo passaggio, ma la

¹⁶³⁶ VINCENZO VITIELLO, *La favola di Cadmo*, cit. p. 103 per l'interpretazione della figura di Cadmo come inizio della storia e – con un paragone hegeliano – con l'inizio dell'autocoscienza

¹⁶³⁷ S.N. III, §§ 327-328, pp. 1090-1091

¹⁶³⁸ S.N. II, §§ 161-163, pp. 637-939

Scienza Nuova propone altre figure per chiarire la stratificazione semantica della favola, tra cui importante è quello dell'Ercole Gallico. Ercole è il carattere poetico della coltivazione dei campi nel momento della prima umanità, avendo egli rubato il pomo d'oro dal giardino delle Esperidi e significando esso nient'altro che il frumento. La connotazione dell'eloquenza dell'Ercole Gallico, secondo cui egli legava le persone con delle catene che gli uscivano dalla bocca, significherebbe in questo momento dell'umanità il primo raccordo clientelare, la prima manifestazione di un potere basato sul possesso dei campi.¹⁶³⁹ In un momento diverso, la stessa figura è invece depositaria del legame tra madrepatria e colonie: “Delle quali *due spezie di Colonie* son'Istorie quelle due *Favole*, cioè delle *mediterranee* è'l famoso *Ercole Gallico*, il quale con *catene d'oro poetico*, cioè del *frumento*, che gli escon di *bocca*, incatena per gli *orecchi* moltitudine d'uomini, e gli si mena, dove vuol' dietro; il quale è stato finora preso per *simbolo d'eloquenza*; la qual Favola nacque ne' tempi, che non sapevano ancora gli Eroi articolare la favella”.¹⁶⁴⁰ Lo stesso carattere poetico, pertanto, prende dei significati diversi a seconda della sua contestualizzazione storica, come una sorta di relitto intertestuale della storia del cui ipotesto, mano a mano, si viene a perdere traccia. Un altro esempio, ancora più eloquente, è quello della favola di Apollo e Dafne. Apollo, nella prima fase dell'umanità, è “il carattere poetico degli indovini”,¹⁶⁴¹ e va perseguitando per i campi Dafne, che è a sua volta il carattere poetico “delle donne, che per le selve vagabonde usano nefariamente co' loro padri”.¹⁶⁴² La trasformazione della ninfa in pianta, a questa altezza dell'evoluzione umana, è simbolo della sedentarizzazione delle famiglie e dell'istituzione di un primo nucleo familiare. La metafora della pianta è, ovviamente, l'origine della convenzione assai diffusa che vede nell'albero la riproposizione diagrammatica della successione genealogica della famiglia e Apollo, nel cantare le virtù dell'alloro, è il simbolo poetico dell'attività dei poeti eroici che cantarono le stirpi. Le favole, pertanto, sono considerate dai sapienti corrotte per via della scomparsa di questo codice interpretativo originario, e la prima *Scienza Nuova* propone un *Principio della corruzione delle favole* per esplicitare le dinamiche che portano i sapienti a credere che le antiche favole, invece che essere la verità vissuta dai primi bestioni e interpretata con le loro rozze chiavi di lettura, fossero barbare e sconce ideazioni poetiche:

Sopra questi principi delle favole si fonda quello della corruzione delle medesime. Perché la mutazione de' costumi, che naturalmente in ogni Stato vanno a cangiarsi in peggio ed a corrompersi, congiunta con l'ignoranza de' significati propi delle favole, che erano le storie delle greche religioni e dell'eroiche virtù e

¹⁶³⁹ S.N. III, § 240, p. 1010

¹⁶⁴⁰ S.N. III, § 253, p. 1022

¹⁶⁴¹ S.N. I, p. 213

¹⁶⁴² *Ibidem*

fatti de' fondatori della loro nazione, le fece andare in corruttissimi sensi e tutti contrari alle religioni ed alle buone leggi e buone costumanze primiere.¹⁶⁴³

È per questo motivo che il Vico intravede già nell'esegesi platonica del mito un primo grado di distacco dalla verità: "Platone omerizzò, Omero fu creduto platonizzare".¹⁶⁴⁴ Come visto negli esempi riportati, l'universale fantastico e il carattere poetico non sono degli atti immanenti del pensiero, ma dei processi patetici e intellettivi allo stesso tempo che permettono all'uomo di sconfiggere l'angoscia e la paura dell'origine. La verticalità dell'intensità metaforica è soltanto un asse di questo processo, che si sviluppa anche sull'asse orizzontale del tempo e della storia. L'utilizzo di schemi cartesiani risponde, più che a un'interpretazione analitica del pensiero vichiano, all'evocazione delle teorie di Vignoli che, ancora una volta, offrono una chiave di lettura inedita del testo della *Scienza Nuova*. Il mito, in Vignoli, è il responsabile di quel processo di oggettivazione del singolo e dei fenomeni esterni che rende la realtà conoscibile e organizzabile. In particolare, all'origine del pensiero mitico vi è la "personificazione e l'animazione dei fenomeni estrinseci"¹⁶⁴⁵ che permette di fare delle categorie proprie dell'uomo il maggiore volano per la lettura dei fenomeni esterni. Questa personificazione, e qui il legame con il Vico si fa evidente, è frutto di una consuetudine con la causa dell'angoscia e della paura che apre le possibilità ermeneutiche del mito. Riconosciuta la causa principale di un evento angosciante, come dimostrato da Vignoli a seguito di esperimenti condotti su alcuni animali come uccelli o cavalli,¹⁶⁴⁶ l'animale-uomo riesce a creare delle figure animate e a gerarchizzarle in maniera tale da costruire una griglia di lettura della realtà circostante. Quelli che Vignoli appella *universali mitici*, definiti come "nozioni esplicite, cioè razionali, singolari e specifiche" mescolate a "singolari apprensioni animate" sono una "solenne verità intraveduta dal grandissimo Vico, che in fatto di psicologia primitiva è il più innanzi di tutti i psicologi e i mitografi moderni".¹⁶⁴⁷ Il legame che Vignoli intesse tra universale e singolare, tra razionale e percettivo, si basa sull'atto gerarchizzante primordiale alla base del quale esiste un atto di personificazione non dissimile a quello definito "universale fantastico" da Vico. La definizione già citata di questo universale fantastico o carattere poetico è infatti alla base del processo descritto da Vignoli: "Tali *Caratteri* si trovano essere stati certi *Generi Fantastici*, ovvero *Immagini* per lo più di *sostanze animate* o di *Dei*, o d'*Eroi*, formate dalla lor *fantasia*; a i quali riducevano tutte le *spezie*, o tutti i *particolari* a ciascun *Genere* appartenenti".¹⁶⁴⁸ Ancora in termini vignoliani, questo processo di appercezione del sensibile ad una figura allo stesso tempo particolare ma anche generale (da cui l'aspetto paradossale dell'universale

¹⁶⁴³ S.N. I, p. 212

¹⁶⁴⁴ S.N. I, p. 220

¹⁶⁴⁵ TITO VIGNOLI, *Mito e Scienza*, cit., p. 23 [p. 55 nell'originale]

¹⁶⁴⁶ Ivi, pp. 45-56

¹⁶⁴⁷ Ivi, p. 118 [p. 150 nell'originale] nota 1

¹⁶⁴⁸ S.N. III, § 29, p. 809

fantastico messo in risalto da Croce) è definibile come “*entificazione*”,¹⁶⁴⁹ ovvero come la pratica di rendere figura plastica e antropomorfa tutto quello che avviene con costanza altrimenti generalizzabile in schemi universali.

Intendere l’universale fantastico come un processo e come una pratica, piuttosto che un esercizio puntuale della mente primitiva, permette di rendere più evidente la dinamica tra universale e particolare. Considerati come il frutto di un atto metaforizzante gerarchizzato in categorie mitiche, essi partecipano ambigualmente alle categorie aristoteliche della poesia.¹⁶⁵⁰ Nella *Poetica*, in particolare, lo Stagirita aveva infatti definito la distinzione tra racconto storico ed elocuzione poetica in passi divenuti celebri:

Per questo la poesia è affare più filosofico e più serio della storia: giacché la poesia dice piuttosto le cose universali, mentre la storia quelle individuali. È universale che a una persona di una certa qualità capiti di dire o di fare secondo il verisimile o il necessario determinate cose di una certa qualità; al che mira la poesia imponendo dei nomi; è invece un individuale che cosa fece o che cosa subì Alcibiade.¹⁶⁵¹

Il rapporto tra generale e particolare negli universali fantastici appartiene sia all’ambito di quella che Aristotele chiama poesia che all’ambito della storia. Da un lato, infatti, il carattere poetico “Ercole” è il nome, generale, che si dona alle persone che dimostrano di avere una forza e un coraggio fuori dal comune, e dai cui atti provengono eventi civilizzatrici; dall’altro, il nome Ercole viene affibbiato a una persona che realmente e storicamente, e non verisimilmente, compie quelle azioni. L’universale fantastico è pertanto allo stesso tempo un resoconto storico e una finzione poetica di un atto verisimile. La fantasia che crea l’universale fantastico è ben distinta dall’intelletto che è capace di astrarre in concetti. La prima, infatti “è un processo di unificazione sostanziale, che attribuisce a un dato soggetto una molteplicità di proprietà, di attributi, di modi di agire e di patire”, mentre l’intelletto

¹⁶⁴⁹ TITO VIGNOLI, *Mito e Scienza*, cit., p. 134 [166]

¹⁶⁵⁰ Questa tesi, si vedrà, contrasta quella di Bordogna (ALBERTO BORDOGNA, *Gli idoli del foro. Retorica e mito nel pensiero di Giambattista Vico*, Roma, Arcane, 2007, p. 89), che vede nell’universale fantastico una mediazione tra universalità e singolarità nella mentalità primitiva. L’universale fantastico, inteso come processo in continua formazione (“La Favella Poetica, com’ abbiamo in forza di questa *Logica Poetica* meditato, scorse per così lungo tratto dentro il *Tempo Storico*, come i grandi rapidi Fiumi si sporgono molto dentro il mare, e serbano dolci l’acque portatevi con la violenza del corso; per quello, che *Giamblico* ci disse sopra nelle *Degnità*, che gli *Egizj tutti i loro ritruovati utili alla vita umana riferirono a Mercurio Trimegisto*; il cui detto confermammo con quell’altra *Degnità*, ch’i *fanciulli* con l’*idee*, e *nomi* d’uomini, femmine, cose, c’ hanno la *prima volta* vedute, apprendono, ed appellano tutti gli uomini, femmine, cose *appresso*, c’ hanno con le *prime* alcuna *simiglianza*, o *rapporto*: e che questo era il naturale gran *Fonte de’ Caratteri Poetici*; co’ quali natu ralmente pensarono, e parlarono i primi popoli”: S.N. III, §§160-161, p. 936) e come pratica di una tensione tra storia e poesia non può essere inteso come tramite di una congiunzione tra singolare e generale. Anche la nozione di “idea” come risultato dell’attività mediatrice degli universali fantastici sembra andare contro la mancata capacità di astrazione dei primi uomini, bestioni o eroi che fossero. La tesi di Bordogna è la seguente: “L’universale fantastico assume quindi una funzione chiaramente mediatrice, essendo il suo compito principale quello di far sentire la connessione esistente tra la sensibilità e l’universalità, tra la particolarità e la generalità, stando negli uomini il sentimento di un nesso che informa la realtà connettendola all’idealità. È grazie a questo sentire comune che gli uomini, partendo da una dispersione originaria, possono convenire ed accordarsi intorno ad alcune idee essenziali per la fondazione dell’umana società”

¹⁶⁵¹ Aristotele, *Poetica*, 1451 b 9 (edizione di riferimento ARISTOELE, *Retorica e poetica*, cit., p. 607)

“è un processo di scomposizione che distingue”.¹⁶⁵² La favola, allora, viene ad essere la commistione di finzione e di verità, di senso e di intelletto: “e *non potendo* quelli per la *loro troppo sensuale natura* esercitare la *facoltà*, ch’era sotto i loro troppo *vigorosi sensi seppolta*, di *astrarre da’ subbjetti le proprietà*, e le *forme*, alle quali le *particolari cose*, che essi *sentivano*, e *immaginavano*, si *conformassero*; per ridurle alle loro *unità* si finsero le *favole*: e naturalmente appresero per *generali verità* quelle”.¹⁶⁵³

A livello mediale e materiale, è importante sottolineare come l’universale fantastico venga concepito da Vico con le caratteristiche di un’immagine, in particolare come “ritratto ideale” di una determinata serie e sequenza di situazioni ed eventi. Questa dimensione iconica o, meglio, figurativa dei caratteri divini o poetici, è suggerita da alcune evidenze testuali della *Scienza Nuova*: “e furono certi *universali fantastici* dettati naturalmente da quell’innata proprietà della mente umana di *dilettarsi dell’uniforme*, di che proponemmo una *Degnità*: lo che non potendo fare con l’*astrazione per generi*, il fecero con la *fantasia per ritratti*”.¹⁶⁵⁴ Anche i frequenti richiami ai tipi della commedia per indicare l’essenza di “maschera” degli stessi permette di ipotizzare una conformazione visiva e visuale di questi caratteri. D’altronde, la natura iconica e figurativa dei primi due linguaggi umani si accorda bene all’ipotesi di conferire all’universale fantastico una connotazione visuale.

Le analisi del Dorflès, che vanno nella stessa direzione, hanno insistito, su basi antropologiche ed estetiche, su una maggior connotazione visuale del pensiero primitivo, in cui il “*visual thinking*”¹⁶⁵⁵ è più sviluppato del pensiero razionale. Altre somiglianze con il pensiero di Edmund Leach, come dimostra Emma Nanetti,¹⁶⁵⁶ vanno verso la messa in evidenza di una funzione anti-logocentrica dell’utilizzo iconico e figurale nel linguaggio del mito. L’universale fantastico e il carattere poetico sarebbero concepibili come immagini principalmente a partire dalla base percettiva dei bestioni e degli eroi: non avendo essi la possibilità di astrarre e di concettualizzare, l’unica porta verso la comprensione del mondo è fornita dal senso della vista. Le metafore e le metonimie, oltre alle sineddoci, che guidano le prime due età linguistiche della civiltà, agiscono secondo un tramite iconico e gestuale, non verbale. Il linguaggio dei primi uomini è infatti agito per gesti, per sculture, per mostrazione indessicale di oggetti investiti semioticamente e semanticamente di significati divini o eroici (come nel caso di Idantura), o per figurazione pittorica. I caratteri poetici, verosimilmente, devono avere le stesse caratteristiche di questi mezzi linguistici, essendo partoriti dalla stessa mente, e pertanto la medializzazione della loro universalità passa per un tramite iconico o figurale. Giove

¹⁶⁵² GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo e linguaggio*, cit., p. 55

¹⁶⁵³ S.N. II, § 193, p. 504

¹⁶⁵⁴ S.N. III, § 418, p. 1172

¹⁶⁵⁵ GILLO DORFLES, *L’estetica del mito*, cit., p. 17

¹⁶⁵⁶ EMMA NANETTI, *La modernità di G. B. Vico*, cit., pp. 17, 45

può essere ogni fulmine, ogni aquila, ogni nuvola, Ercole ogni uomo che ara o, per sineddoche, ogni campo arato:

Nel linguaggio mitico degli dèi e degli eroi, l'antonomasia non è soltanto un modo di dire, non è trasformare ciò che si è pensato (sia pure implicitamente, sia pure inconsapevolmente) come concetto in una immagine; ma è un modo per dire con un'immagine ciò che si è originariamente pensato come un'immagine; è un modo di dire che corrisponde esattamente a ciò che si pensa. Ciò che dal punto di vista di un linguaggio articolato è semplicemente un modello, è pensato e vissuto nel linguaggio dei miti come effettiva realtà.¹⁶⁵⁷

Il legame costituito tra immagine e universale fantastico sembra essere quello che guida il processo di creazione delle imprese eroiche e delle insegne militari. Nella seconda età degli uomini, la distinzione tra le due forme non era acuita, e la sostanziale sovrapposizione dei termini lascia intendere il ruolo che la teoria delle imprese (nonché il sottofondo retorico e gnoseologico che le sostiene) ha nella concezione semiotica del linguaggio vichiano. Se si intende l'impresa come una metafora sotto la quale si intravede la trasformazione in oggetto o animale di un determinato personaggio e l'insegna militare come il vessillo che organizza i ranghi dell'esercito, è possibile pensare a una sovrapposizione tra la funzione metaforica dell'impresa e al principio unificativo dell'insegna nell'universale fantastico. Il parlare mitico delle prime età si struttura intorno alla metafora, per cui qualcuno è trasformato in qualcos'altro o in qualcun altro. Tutti quelli che appartengono a una determinata classe di uomini compienti determinate azioni si trasformano, nella fantasia dei primi uomini, nel carattere poetico "Ercole". Secondo queste direttive è possibile vedere l'universale fantastico come un'impresa, ossia come un carattere della seconda lingua dell'umanità. Idantura, ad esempio, si trasforma nel topo che abita la Scizia, e questo topo si fa vessillo e insegna di tutti gli abitanti della stessa terra di cui Idantura è il re; lo stesso arco, che rappresenta la volontà e l'intenzione di scacciare Dario, è sia metafora del proposito del re che sineddoche dell'armata scita. Altri paragoni di questo tipo sono presenti nella *Scienza Nuova*:

Si portarono in piazza tante *maschere*, quante son le *persone*, che *persona* non altro propriamente vuol dire, che *maschera*; e quanti sono i *nomi*; i quali ne' tempi de' *parlari mutoli*, che si faceva con *parole reali*, dovetter'essere l'*Insegne delle Famiglie*; con le quali furono ritrovati distinguere le Famiglie loro gli *Americani*, come sopra si è detto; e sotto la *persona*, o *maschera d'un Padre d'una famiglia* si nascondevano tutti i *figliuoli*, e tutti i *servi* di quella; sotto un *nome reale*, ovvero *Insegna di casa* si nascondevano tutti gli *agnati*, e tutti i *gentili* della medesima; onde vedemmo et *Ajace torre de' Greci*, ed *Orazio solo sostenere sul ponte tutta Toscana*; ed a' *tempi barbari ritornati* rincontrammo, *quaranta Normanni Eroi* cacciare da Salerno un'esercito intiero di *Saraceni*; e quindi furono credute le *stupende forze de' Paladini di Francia*, ch'erano *Sovrani Principi*, come restarono così detti nella *Germania*, e sopra tutti del *Conte Rolando*, poi detto *Orlando*.¹⁶⁵⁸

La torre di Aiace, tornando su un esempio già commentato, è in questo caso sia una trasformazione poetica di stampo impresistico che una sineddoche per "l'esercito di Aiace", e rientra pertanto nei

¹⁶⁵⁷ GIANFRANCO CANTELLI, *Mente, corpo e linguaggio*, cit., p. 56

¹⁶⁵⁸ S.N. III, § 473, p. 1214

binari di una connotazione delle imprese e delle insegne sotto il concetto di carattere poetico. A questo dato si aggiunge, vista la grande riflessione sulle imprese e sulla stemmatica araldica che attraversa l'opera vichiana, la comprensione da parte di Vico della dimensione diacronica della stessa. Se infatti in un primo momento la trasformazione poetica veniva ad attuarsi per mezzo di una sovrapposizione tra senso metaforico e senso percepito dai sensi (ovvero nel considerare, tornando all'esempio di Idantura, il topo sia come topo che come impresa del re), nei momenti più evoluti dell'umanità si apre una dimensione astratta che inficia anche l'integrità delle immagini e dei corpi. Le imprese riguardanti la presa del territorio, che indicano al contempo l'atto eroico del disboscamento dei campi e la sottomissione dei famoli, passano da essere corpi reali, come ceppi di albero o rappresentazioni di campi, a delle schematizzazioni figurali di cui gli stemmi araldici sono il risultato estremo. Il mito, pertanto, viene ad essere formato da caratteri che ricordano le imprese rinascimentali e che, come fa notare il Conte nel dialogo del Tasso, continuano l'equivocità di un segno che è allo stesso tempo espressione di un evento puntuale e narrazione dello stesso. Le imprese vichiane sono, così come la *Scienza Nuova* tutta, al crocevia tra mito e storia.

c. “Un'allegoria perpetua di tutta la storia favolosa”: la *Scienza Nuova* al bivio tra *historia rerum gestarum* e *res gestae*.

I caratteri poetici, le imprese, le insegne e le armi di famiglia sono tutti segni che si aprono ad una plurima interpretazione e che comprimono al loro interno la duplicità della rappresentazione. Se da un lato, infatti, essi sono la ri-presentazione di qualcosa di avvenuto in un passato primordiale o eroico nell'evocazione di un carattere poetico e nell'incapacità di rendere singolare un evento ricondotto al piano generale, dall'altro essi sono il racconto metaforico e implicito di quell'evento antico. Il fatto che le imprese di Rolando siano multiple e condensate nella figura del paladino di Francia unisce il doppio senso della *memoria* – che è ripresentazione e ricordo del fatto accaduto – alla carica metaforica che dirige le operazioni mentali dei primi uomini. La *Scienza Nuova*, scienza dei caratteri poetici,¹⁶⁵⁹ partecipa all'equivocità di questo atto rappresentativo, essendo sia la narrazione delle imprese (piano storico-narrativo) che l'interpretazione di esse (piano filosofico-ermeneutico). In qualche maniera, la *Scienza Nuova* si configura, lo si vedrà nei prossimi capitoli, come un'impresa del tutto particolare, in cui la dimensione ermeneutica fonda la narrazione e si fonda sulla narrazione stessa. La connessione tra piano ermeneutico e piano interpretativo si esplica a più livelli nell'opera vichiana. Se tutta la teoria dei caratteri poetici e delle favole sembra esaurire il discorso a riguardo, in realtà anche la pratica etimologica messa in atto da Vico contribuisce allo scopo.

¹⁶⁵⁹ JÜRGEN TRABANT, *Vico's New Science of Ancient Signs*, cit., p. 49

L'etimologia, almeno dal *De antiquissima Italorum sapientia*, è una delle costanti del testo vichiano ed è uno strumento utilizzato dal filosofo in maniera del tutto originale. Il particolare scopo della *Scienza Nuova*, ovvero la ricostruzione dei principi generanti l'evoluzione del genere umano, è una ricerca delle origini del *factum*, delle produzioni umane. Esse sono le istituzioni, le leggi, le favole e le lingue. Ricostruire pertanto l'etimo di una parola non è allora soltanto "risalire alle parole originarie, ma diviene strumento ermeneutico della storia, potendo ricostruire attraverso le ricostruzioni semantiche di un termine le fasi di una civiltà".¹⁶⁶⁰ L'etimologia è, utilizzando il criterio che aveva guidato la composizione della prima *Scienza Nuova*, il lato filologico ("Principi della scienza nuova per le lingue") della ricostruzione metafisica operata dalla filosofia ("Principi della scienza nuova per le idee"), il versante grammaticale e linguistico della ricostruzione dei caratteri poetici e delle metafore. Se questi, infatti, permettevano al filosofo di rintracciare le linee generali del pensiero della primitività, le mutazioni tropiche che reggevano la particolare mente dei Giganti, la ricerca etimologica svolge il ruolo di conferma e di valutazione delle ipotesi filosofiche. Come, pertanto, i caratteri poetici, anche l'etimologia e i nomi vichiani ambiscono a entrare nella dinamica tra racconto e storia, tra narrazione delle imprese e imprese in quanto tali. Stefani Sini ha dato grande importanza alla pratica etimologica vichiana, promuovendola come uno dei motori che guidano l'andamento del testo:

Gli etimi vichiani non sono mai macchie isolate nel testo; al contrario, mostrano di essere tutti saldati in un indissolubile reciproco intrico: ciascuno racconta una storia, e insieme raccontano la storia della *Scienza Nuova*. Anche qui la proiezione e lo scatto analogico formano il tessuto connettivo: da un etimo si diparte una narrazione, la quale contiene un altro etimo, che a sua volta è nucleo di una differente storia...¹⁶⁶¹

La centralità dell'etimologia è riconosciuta da Vico in parecchi luoghi, così come la funzione narrativa della stessa. Nella prima edizione del suo capolavoro, un paragrafo è dedicato ai *Nuovi principi di etimologia e mitologia*,¹⁶⁶² in una prossimità tra origine delle parole e origine del mito che rispecchia l'idea centrale della *Scienza Nuova*, ovvero che la filosofia e la filologia sono nate contemporaneamente. Nella seconda edizione dell'opera, invece, un paragrafo dedicato all'etimologia è presente nella *Spiegazione alla Dipintura*:

E qui si danno altri *Principj d'Etimologia*, e se ne fanno spessissimi *saggi* per tutta l'*Opera*; per gli quali si distinguono l'*origini delle voci natie* da quelle, che sono d'*origini indubitate straniere*, con tal'importante diversità; che l'*Etimologie delle Lingue natie* sieno *istorie di cose* significate da esse voci su quest'*ordine naturale d'idee*; che prima furono le *selve*, poi i *campi colti*, e i *tugurj*, appresso le *picciole case*, e le *ville*, quindi le *Città*, finalmente l'*Accademie*, e i *Filosofi*; sopra il qual'*Ordine* ne devono dalle prime lor'*origini* camminar' i *progressi*: e l'*Etimologie delle Lingue straniere* sieno mere *storie di voci* le quali una *Lingua* abbia ricevute da un'altra.¹⁶⁶³

¹⁶⁶⁰ ANDREA BATTISTINI, *La degnità della retorica*, cit., p. 110

¹⁶⁶¹ STEFANIA SINI, *Figure vichiane*, cit., p. 129

¹⁶⁶² S.N. I, p. 191

¹⁶⁶³ S.N. III, § 19, p. 800

Acquisizione fondamentale di questo paragrafo è la condensazione di storia e lingua nell'etimologia, definita come una storia delle cose (degli eventi) significata dalle voci della lingua. In qualche maniera, la storia aderisce alla sua narrazione linguistica, si imprime nel tessuto vocale dei suoi parlanti e, così, può essere ricostruita a ritroso. Le etimologie del Vico, come già accennato durante la presentazione del *De antiquissima*, non rispettano un metodo scientifico, che non era fra l'altro ancora stato messo a punto a quell'altezza cronologica. Andrea Battistini, in uno studio famoso, ha utilizzato le categorie di Pisani¹⁶⁶⁴ per distinguere tra etimologia "descrittiva" e etimologia "denominativa". Nella prima, i legami tra parole vengono ricostruiti sulla base di una radice verbale da cui derivano tutti gli altri deverbali; la seconda, invece, mira "all'individuazione di un etimo originario da cui la voce seriore ha perso il contatto semantico".¹⁶⁶⁵ Quest'ultima categoria è spesso utilizzata da Vico, che nelle sue ricostruzioni è molto libero nell'ipotesi della discendenza semantica delle parole. Sia nel *De antiquissima* che nella *Scienza Nuova* il filosofo crea delle connessioni apparentemente guidate dalla somiglianza semantica di due parole foneticamente distinte. L'esempio seguente è forse il caso più famoso, e spiega la discendenza del verbo *sum* da *mangiare*:

Or' i Poeti Teologi con aspetto di *rozzissima Fisica* guardarono nell'*Uomo* queste due metafisiche idee d'essere, e di *sossistere*. Certamente gli *Eroi Latini* sentirono l'essere assai grossolanamente con esso *mangiare*; che dovet'esser il primo significato di *sum*, che poi significò l'uno, e l'altro; conforme anc'oggi i nostri *contadini* per dire, che *l'ammalato vive*, dicono, ch'ancor *mangia*: perchè *sum* in significato d'essere egli è *astrattissimo*; che trascende tutti gli esseri; *scorrevolissimo*, che per tutti gli esseri penetra; *purissimo*, che da niun'essere è circoscritto. Sentirono la *sostanza*, che vuol dire *cosa*, che *sta sotto*, e *sostiene*, star ne' *talloni*; perocchè sulle *piante* de' piedi l'*uomo sussiste*: ond' *Achille* portava i suoi *fati* sotto il *tallone*; perchè ivi stasse il *suo fato*, o sia la sorte del vivere, e del morire.¹⁶⁶⁶

È da notare come il legame tra "essere" e "mangiare", una vicinanza quasi entimematica, è creata tramite l'avvicinamento del significato delle parole e non tramite i loro suoni. Il testo vichiano non riporta, infatti, alcuna forma latina del verbo *edo*, limitandosi alla sua traduzione in italiano e prescindendo da ogni tipo di discendenza fonetica.¹⁶⁶⁷ Questo principio è adottato per gran parte delle etimologie proposte da Vico, siano esse provenienti dall'ingegno del filosofo che dal grande *Etymologicon linguae latinae* del Vossius. "Fonte primaria, se proprio non esclusiva di tutte le ricostruzioni vichiane",¹⁶⁶⁸ l'opera del Vossius consente al filosofo di avere e di scegliere un'immensa quantità di etimologie, sia che esse siano accettate dallo studioso, sia che esse non accolgano il suo favore. Anche in questo dizionario etimologico, uno dei canoni portanti della ricostruzione della storia

¹⁶⁶⁴ Battistini cita il testo di VITTORE PISANI, *L'etimologia*, Bolzano, Renon, 1947

¹⁶⁶⁵ ANDREA BATTISTINI, *La dignità della retorica*, cit., p. 105

¹⁶⁶⁶ S.N. III, § 333, p.1095

¹⁶⁶⁷ ANDREA BATTISTINI, *La dignità della retorica*, cit., pp. 117-118 "Quello che più interessa al Vico è ritrovare appunto delle connessioni che con semplice inerità risultino coerenti con la propria ricostruzione storica, alla quale subordina senza scrupolo ogni criterio di ordine fonetico; paradossalmente, egli non esita ad accettare persino due etimologie diametralmente opposte, solo che entrambe possano spiegare un mito cui egli crede."

¹⁶⁶⁸ Ivi, p. 125

delle parole è quello dell'onomatopea, che Vico accetta¹⁶⁶⁹ e che innesta nella struttura diacronica della *Scienza Nuova* per un tramite metaforico. Un esempio altamente significativo di questa lettura diacronica della ricostruzione etimologica è l'origine del nome Giove:

In seguito del già detto nello *stesso tempo*, che si formò il carattere Divino di *Giove*, che fu il *primo di tutt' i pensieri umani* della Gentilità, incominciò parimente a formarsi la *lingua articolata* con l'*onomatopea*, con la quale tuttavia osserviamo spiegarsi felicemente i *fanciulli*: et esso *Giove* fu da' *Latini* dal *fragor del tuono* detto dapprima *Jous*; dal *fischio del fulmine* da' *Greci* fu detto Ζεύς; dal *suono*, che dà il *fuoco*, ove *brucia*, dagli *Orientali* dovet'essere detto *Ur*; onde venne *Urim*, la *Potenza del fuoco*: dalla quale stessa origine dovet' a' *Greci* venir detto Οὐρανός, il *Cielo*, ed a' *Latini* il verbo *uro*, bruciare: a' quali, dallo stesso fischio del fulmine dovette venire.¹⁶⁷⁰

Il nome di Giove è, in questo passo, congiunto alla sua emergenza in ambito mitico, e rispecchia sia la sua origine metaforica che la sua contestualizzazione diacronica. La metafora del fulmine che fa apparire Giove ai primi uomini in varie civiltà viene traslata grazie all'onomatopea nei vari nomi della divinità. La ricostruzione vichiana (e l'ordine sintattico sta a dimostrarlo), parte da un presupposto filosofico (Giove è l'universale fantastico che governa il cielo e i fenomeni celesti) per poi trovare nel linguaggio una conferma a livello fonetico. La varietà di questa operazione è dimostrata dalla diversità della causa di attribuzione del nome di Giove; se per i Latini è il rumore del fulmine a creare l'onomatopea originaria, nelle regioni orientali e in Grecia è invece il suono del fuoco creato dal fulmine la causa principale. Non è chiarito il legame tra *Urim* in lingua orientale e l'*uro* latino; in questo caso sembra che il testo vichiano sia composto per una serie di sovrapposizioni e stratificazioni etimologiche che non necessitano di una dimostrazione filologica. Quello che più importa, qui come in altri casi, è che la voce si ricongiunga alla *res*, all'evento reale che ha iniziato la possibilità di enunciare e di nominare, se pur metaforicamente, il reale. La storia della voce è la storia della cosa, e la spiegazione etimologica è al contempo il percorso a ritroso nella lingua e il percorso storico che ha permesso agli uomini di arrivare a pronunciare quelle parole. Con Stefania Sini è possibile affermare che “sono dunque i «trasporti» a governare la diacronia così come la sincronia sia della *langue* che della *parole*”.¹⁶⁷¹ L'etimologia, insieme alla ricerca sui caratteri poetici e agli universali fantastici, è l'esempio del procedere vichiano alla ricerca dell'origine, un procedere che mette in evidenza la frattura esistente, nella *Scienza Nuova* in particolare, tra *res gestae* e *historia rerum gestarum*.

¹⁶⁶⁹ “Seguitarono a formarsi le voci umane con l'Interjezioni; che sono voci articolate all'empito di passioni violente, che 'n tutte le lingue son *monosillabe*. Onde non è fuori del verisimile, che da' primi fulmini incominciata a destarsi negli uomini la *maraviglia*, nascesse la *prima Interjezione* da quella di *Giove*, formata con la voce, *pa*, e che poi restò raddoppiata *pape*; Interjezione di *maraviglia*; onde poi nacque a *Giove* il titolo di *Padre degli uomini, e degli Dei*; e quindi appresso, che tutti gli *Dei* se ne dicessero *Padri*, e *Madri* tutte le *Dee*: di che restaron a' *Latini* le voci *Jupiter, Diespiter, Marspiter, Juno genitrix*; la quale certamente le Favole narranci essere stata *sterile*” S.N. III §185, p. 959. ANDREA BATTISTINI, *La dignità della retorica*, cit., p. 132 mostra come l'onomatopea sia centrale anche per il Vossius

¹⁶⁷⁰ S.N. III, §184, p. 958

¹⁶⁷¹ STEFANIA SINI, *Figure vichiane*, cit., p. 130

Come tutte le opere che trattano di storia e di origine della storia, il capolavoro vichiano è attraversato dalla costitutiva bipartizione tra storia come sequenza di avvenimenti e storia come racconto di questi avvenimenti. Allo stesso tempo, come ricorda Cacciatore nel citare le *Notae al Diritto universale*, lo stesso nodo problematico è offerto dallo statuto della poesia epica, che si fa narratrice di fatti storici ma con una tendenza generalizzante propria della poesia.¹⁶⁷² L'opera vichiana, organizzandosi intorno alla ricerca dei principi che regolano lo sviluppo dell'umanità e basandosi sulla ricostruzione dei frammenti linguistici e istituzionali dell'antichità, si offre come un curioso coacervo in cui la cronaca mette in fibrillazione il piano della ricostruzione poetica di questa. La *Tavola cronologica* che, dopo la *Dipintura allegorica* e la sua spiegazione apre la *Scienza nuova*, offre una sinossi degli avvenimenti che compongono il corpo dell'opera, ma essa non è utilizzabile, né dagli interpreti né da Vico, come una guida alla lettura dell'opera. Semmai, è la *Dipintura* a mostrare queste potenzialità, evidenziando come la concezione storica vichiana sia meno una cronologia che una iconologia diacronica. Questo equivoco è rintracciabile in alcune dichiarazioni della prima *Scienza Nuova*, in cui il filosofo afferma che “uno de' continovi lavori di questa Scienza” è “dimostrare fil filo come, con lo spiegarsi più delle idee umane, i diritti e le ragioni si andarono dirozzando prima dalla scrupolosità delle superstizioni [...] finalmente da ogni corpulenza, stimata prima sostanza dell'affare, e siensi condotte al loro puro e primo principio [...] che si chiama coscienza”.¹⁶⁷³ Una lettura, anche superficiale, dell'opera mostrerà come la narrazione “fil filo” (locuzione già trovata nelle pagine della *Vita*) sia in realtà molto complessa a realizzarsi.

Ci si trova, in essa, di fronte a una storia “senza nomi propri”¹⁶⁷⁴ ovvero, come nota acutamente Alain Pons, di fronte a un'abbondanza di figure mitologiche, di dei, di eroi e una carenza, invece, di nomi di *homines illustri* che tradizionalmente organizzano le pagine delle opere storiografiche *tout court*. Inoltre, come sempre afferma lo studioso francese, è di particolare rilevanza l'interpretazione vichiana dei “nomi propri” che, a una lettura attenta, propri non sono: “I nomi di questi ultimi [gli imperatori romani e i grandi condottieri] non sono frutto di immaginazione, né tanto meno semplici «esempi», bensì sono utilizzati in maniera specificatamente antonomastica”.¹⁶⁷⁵ Come per i paladini di Francia raccolti sotto il simbolo delle insegne militari, anche i nomi degli imperatori stanno, sineddoticamente, per il momento storico che li vede regnare, per la fase morale e storica che li ha visti sul trono. Se si prescinde dalla tavola cronologica, la *Scienza Nuova* non propone delle liste di

¹⁶⁷² GIUSEPPE CACCIATORE, *Vico: narrazione storica e narrazione fantastica*, in *Il sapere poetico e gli universali fantastici: la presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea: atti del Convegno internazionale, Napoli, 23-25 maggio 2002*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo e Manuela Sanna, Napoli, Guida, 2004, p. 119

¹⁶⁷³ S.N. I, p. 76

¹⁶⁷⁴ ALAIN PONS, *Una storia senza “nomi propri”*, in *Il sapere poetico e gli universali fantastici: la presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea*, cit., p. 275

¹⁶⁷⁵ Ivi, p. 181

anni e di eventi, problematizzando la nozione di “fil filo” sopra annunciata. Esistono, d’altro canto, molti paragrafi dedicati agli eventi che portano fino alle soglie della repubblica romana: nella prima edizione dell’opera, ad esempio, i capi compresi dal XV (*Con una metafisica del genere umano si truova il gran principio della divisione de’campi e’l primo abbozzo de’regni*)¹⁶⁷⁶ al XXXVI (*Si scuopre il vero dintorno alla legge delle XII Tavole, sopra il quale regge la maggior parte del diritto, governo ed istoria romana*)¹⁶⁷⁷ raccontano un’incredibile quantità di vicende con una narrazione cronologicamente ascendente. Altre serie progressive incontrare nella *Scienza Nuova* sono quelle relative alla nascita delle dodici divinità maggiori, in cui la “cronologia divina”¹⁶⁷⁸ viene a manifestare una scansione storica non basata su caratteristiche annalistiche o cronachistiche. Semmai, la “cronologia ragionata” utilizzata da Vico riflette le potenzialità di “un’allegoria perpetua di tutta la storia favolosa, che, incominciando dagli dèi, continuandosi per gli eroi, si congiunga al tempo storico delle nazioni”.¹⁶⁷⁹

L’opera vichiana, con la sua incoerente e impossibile coincidenza di narrazione ed ermeneutica della narrazione, sembra domandare un altro tipo di approccio, in grado di comprendere sia la portata storicistica dell’evento che la sua singolarità, la sua non riducibilità al principio che lo regola. Utilizzando un’immagine vichiana, il raggio della Provvidenza non risolve in una luce totale i vari frammenti sparsi a terra, ma fa in modo che essi siano sempre più nitidi e meno sfocati; allo stesso tempo, le anse dello scorrere del raggio guidano la percezione del percorso interno della narrazione, organizzando l’osservazione in uno schema ben definito. Anche a fronte di un utilizzo contemporaneo delle categorie vichiane,¹⁶⁸⁰ le parole di Giuseppe Cacciatore sembrano bene sintetizzare la centralità del rapporto storia/narrazione nelle pagine vichiane:

si può osservare come quest’ultima [la narrazione storica contrapposta alla narrazione fantastica] costituisca il vero e cruciale punto a partire dal quale diviene sostenibile una interpretazione della storia – che trova in Vico il suo significativo momento inaugurale e che si ripropone, sia pur in forme nuove, nello stesso dibattito contemporaneo – che affida alla categoria della narrazione la possibilità di ripensare, al di là di obsolete distinzioni e separazioni tra storia filosofica e storia filologica, un concetto di storicità adeguato alla complessità del mondo contemporaneo. La crisi ormai irreversibile dei cosiddetti modelli forti della filosofia della storia [...] ha imposto ed impone la plausibilità di una visione critica e problematica della storia imperniata sulla dialettica aperta tra una inaggrabile ontologia dell’evento e il ruolo produttivo e creativo delle individualità.¹⁶⁸¹

¹⁶⁷⁶ S.N. I, p. 113

¹⁶⁷⁷ S.N. I, p. 140

¹⁶⁷⁸ S.N. I, p. 281

¹⁶⁷⁹ S.N. I, 199

¹⁶⁸⁰ Ci si riferisce a HAYDEN WHITE, *Metahistory. The Historical imagination in Nineteenth-Century Europe*, Ithaca and London, The Johns Hopkins University Press, 1973 e alle problematiche suscitate da quell’opera (ad esempio si veda CARLO GINZBURG, *Miti emblematici. Morfologie e storia*, Torino, Einaudi, 1989)

¹⁶⁸¹ GIUSEPPE CACCIATORE, *Vico: narrazione storica e narrazione fantastica*, cit., p. 130

L'individualità contrapposta alla fissità di un pensiero storico astratto e rigido che Cacciatore trova nella concezione filosofica vichiana trova nella funzione dell'universale fantastico la sua massima esplicitazione. Se "l'elemento creativo-fantastico e la storicità del mondo colta a partire dalle infinite storie degli infiniti Sé individuali costituiscono il vero punto di mediazione tra l'ontologia del pensiero e la vita storica, tra le strutture della mente e le realtà determinate contenute nelle biografie",¹⁶⁸² il carattere poetico, il "nome proprio" che non è realmente tale dell'universale fantastico si pone al centro di una rivalutazione storiografica e filosofica di una serie di esperienze la cui portata supera, nella proiezione fantastica, la mera individualità. Le materie della *Scienza Nuova*, come afferma il titolo dell'ultimo libro della prima edizione dell'opera, sono tali "onde si formino con un getto stesso la filosofia dell'umanità e la storia universale delle nazioni",¹⁶⁸³ in una connessione radicale tra atto evenemenziale e interpretazione dello stesso, tra uomo riconosciuto come Ercole ed Ercole come carattere poetico. Le imprese narrate da Vico nella *Scienza Nuova*, siano esse storiche e mitologiche, partecipano pertanto dell'aspetto poetico e di quello storico, del principio che le origina e della loro realtà materiale. Esse sono, allo stesso tempo, dei miti e delle storie, secondo la particolare etimologia che il Vico riconosce al mito, ovvero quello di *vera narratio*: "Logica vien detta dalla voce λόγος, che prima e propriamente significò favola, che si trasportò in Italiano favella; e la favola da' Greci si disse anco μῦθος, onde vien' a' Latini mutus; la quale ne' tempi mutoli nacque mentale; che in un luogo d'oro dice Strabone essere stata innanzi della vocale, o sia dell'articolata: onde λόγος significa et idea, e parola: [...] E pur μῦθος ci giunse diffinita vera narratio, o sia parlar vero [...]."¹⁶⁸⁴ Questo parlare vero del mito, parlare operato per caratteri poetici che sono allo stesso tempo degli eventi veramente accaduti e delle trasposizioni generali di una mente ancora tutta sensibile, si rivela essere il corrispettivo primordiale della logica che con così tanto fervore Vico tentò di tenere unita alla retorica nelle altre sue opere. Parola, mito e logica fanno parte della stessa origine e procedono dallo stesso corso, così come l'immagine è allo stesso tempo l'atto immobile della rappresentazione, l'atto rimemorativo e l'idea che essa incarna. La *Scienza Nuova*, sia nei suoi principi che nella sua struttura è una "narrazione logica, logica narrante. Mito interpretato ed insieme interpretazione mitica: fusione di ragione e narrazione. *Mytho-logia*: ricordo del logo al mito, nel riconoscimento della finitezza della ragione, dell'incapacità della ragione di fare ragione di sé, della sua nascita".¹⁶⁸⁵

In questa oscillazione, essa è anche il contrasto tra l'immobilità del principio e la mobilità dell'evento,

¹⁶⁸² Ivi, p.131

¹⁶⁸³ S.N. I, p. 275

¹⁶⁸⁴ S.N. III, § 153, p. 930. Per una approfondita analisi del passo, che ha il merito di mettere in dialogo Vico e le scienze sociali, si rimanda a JOSEPH MALI, *Vera Narratio. Vico's New Science of Mythology*, in *Interpretation and Allegory. Antiquity to the Modern Period*, edited by Jon Whitman, Boston-Leiden, Brill, 2003, pp. 423-436

¹⁶⁸⁵ VINCENZO VITIELLO, *La favola di Cadmo*, cit., p. 107

tra le parole che narrano le immagini e le immagini che richiedono le parole. Come la *Dipintura*, come le imprese in serie narrate nelle pagine dell'opera, il capolavoro vichiano connette e unisce due diverse tipologie di pensiero, la logica narrante e la logica speculativa, il discorso che spiega e quello che mostra in un'immagine. Dentro un'immagine, come dentro i caratteri poetici e dentro le imprese dei paladini e dei primi eroici signori delle terre, sono contenute molte storie di singoli individui. Allo stesso modo, nella *Scienza Nuova* la dinamica tra narrazione e speculazione rimanda continuamente da una dimensione universale ad una particolare. In termini vichiani, questa dinamica assume il termine di allegoria: "E quest'ultima Dignità in seguito dell'antecedenti è '1 *Principio delle vere Allegorie Poetiche*; che alle Favole davano *significati univoci, non analogi di diversi particolari compresi sotto i loro Generi Poetici*: le quali perciò si dissero *diversiloquia*, cioè *parlari comprendenti in un general concetto diverse spezie di uomini, o fatti, o cose.*"¹⁶⁸⁶ Le allegorie, considerate nelle *Institutiones oratoriae* "un traslato moltiplicato",¹⁶⁸⁷ rappresentano, nella loro etimologia, il principio dei caratteri poetici e degli universali fantastici. Esse sono intese come un racconto che rappresenta una cosa diversa e che rappresenta diverse cose diverse tra di loro, in una sorta di rimando tra una dimensione storica e una dimensione interpretativa. Come nell'*Iconologia* del Ripa, in cui le immagini venivano a prendere significati diversi a seconda degli attributi delle figure, così nella *Scienza Nuova* le figure dei caratteri poetici vengono a significare diversamente a seconda dei contesti e delle movenze che il Vico immette nella pagina. La catena metaforica che guida la costruzione delle allegorie è mostrata dal filosofo nell'atto della narrazione delle interpretazioni che rendono possibili queste metafore. Con una "tecnica ventriloqua"¹⁶⁸⁸ che permea tutta l'opera, il Vico racconta i fatti accaduti e dona, per il tramite del carattere poetico o dell'etimologia del nome, la sua interpretazione allo stesso momento. È questo significare altro e altrimenti che rende la *Scienza Nuova*, a sua volta, un'allegoria, un rovello di interpretazione e narrazione, di immagine e parola, di storia e di poesia, che ambisce, più che alla risoluzione della tensione, al continuo tendere delle distanze e delle differenze.

¹⁶⁸⁶ S.N. III § 90, p. 873, *Dignità XLIX*

¹⁶⁸⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones oratoriae*, cit., p. 329

¹⁶⁸⁸ ANDREA BATTISTINI, *L'ermeneutica genetica di metafora, mito ed etimologia nel pensiero antropologico di Vico*, cit., p. 240

2. Dal museo al teatro e ritorno

Il paragrafo intende fornire una scelta di luoghi testuali appartenenti alla tradizione emblematica in grado di mostrare la potenzialità narrativa delle immagini simboliche. La riflessione avviene secondo due momenti distinti: il primo si basa sull'esame dei rapporti intertestuali e intermediali tra imprese e contesto letterario; il secondo esamina, invece, le caratteristiche grafiche e iconiche del processo di emblemizzazione, facendo leva sul concetto e sulla pratica dell'ekphrasi.

Seguendo quella che nell'introduzione al capitolo è stata chiamata "la vettorializzazione narrativa dell'immagine" compiuta dall'intervento didascalico di un interprete, il primo sottoparagrafo si concentra sulla contestualizzazione delle imprese di Giovio e di Rota (nel trattato di Ammirato) sulla base di rapporti con altri testi, in particolare gli *Elogia* per il primo e i *Sonetti in morte di Porzia Capece* per il secondo. Tramite un raffronto teso a rivelare i rapporti intermediali¹⁶⁸⁹ e i vari tipi di adattamento o trasposizione emblematica di una narrazione *per verba*, le imprese verranno caricate di un valore storiografico o, più latamente, narrativo. Il "museo" e il "teatro", gli elementi che danno il titolo al paragrafo, sono riconosciuti come i principi che guidano le istanze produttrici di narrativa nelle imprese. Il museo è la componente enunciativa, il dispositivo di esposizione che produce l'atto narrativo, mentre il teatro (nel senso camilliano di "teatro di memoria") è la componente sia memorativa che mnemotecnica, la produzione di discorso a partire dalla disposizione spaziale e temporale delle *images agentes*.

Il secondo capitolo è invece dedicato alle strategie ekphrastiche degli emblemi. Compiendo un esercizio di applicazione di categorie intermediali all'emblematica, i processi di accoppiamento tra immagine e testo negli emblemi (in particolare nel caso degli *Emblemata* di Alciato) verranno problematizzati in funzione della dimostrazione della complessità del rapporto tra testo, immagine e narrazione compiuta da questi. Queste strategie, importanti per la comprensione del rapporto tra verbale e iconico nel Rinascimento e nel Barocco, saranno il punto di partenza, nel paragrafo successivo, delle analisi degli iconotesti vichiani.

a. Il Museo di Giovio e la villa di Rota: teatri di memoria e di dolore

Le immagini che, in molti quadri dipinti con tanta arte che mostrano espressamente le vere effigie et i proprii lineamenti de'visi de gli huomini illustri, le quali ho fatto cercare quasi per tutto il mondo con un continoco

¹⁶⁸⁹ In particolare, si evidenzierà una relazione con lo spazio e con il luogo del testo e nel testo. Per una lettura di questo fenomeno in un periodo appena precedente si rimanda all'articolo di UBERTO MOTTA, *Spazi (e luoghi) nelle scritture letterarie del primo Rinascimento*, «Lettere Italiane», LXIV, 1, 2012, pp. 11-35

studio infaticabile di molti anni et con una curiosità poco meno che pazza et di spesa incredibile, si veggono dedicate nel mio Museo, sono in quatro ordini distinte. Il primo ordine è di quelli, li quali furono di nobile et eccellente ingegno et che, passati a miglior vita, hanno lasciato però in iscritto l'eterna memoria delle felici opere loro. Nelle iscrizioni di costoro, le quali si contengono in questo primo libro dedicato all'inclito nome Vostro, illustrissimo signor Ottavio, ho con molta diligenza osservato questo ordine: che havendo riguardo solo al tempo della morte d'essi, quelli che prima hanno finito il corso de gli anni loro, vadano inanzi a quelli che morirono dopo, imperochè e'mi è paruto così facendo, con pace di tutti, venire a levar di mezzo ogni contesa che tra loro havesse potuto nascere della dignità di luogo. [...] L'ordine secondo sarà di quelli ch'anchora hoggidi vivono et che, havendo manifestato al mondo le rare doti de gli alti ingegni loro, si godono in vita della chiara fama che per ciò s'hanno acquistata, come d'un certissimo frutto delle mote notti ne gli studi loro consumate. [...] Nell'ordine terzo saranno gli artefici delle opere più eccellenti, et oltre ch'in questo picciolo libretto si contenità l'ornamento della pittura et della scultura dimostrato per le opere istesse de i nobili maestri di sì belle arti professori, in esso anchora si rimuoverà la memoria d'alcuni huomini piacevoli e faceti [...]. Et il quarto ordine sarà de i sommi pontefici, de i re et de i duchi, i quali nella pace et nella guerra havendo conseguito gloria immortale, hanno lasciato a i successori essempli rari deè notabili gesti loro, così da imitare come da fuggire. Il meraviglioso numero delle imagini di costoro, con la stupenda sua varietà, apporterà un piacere incredibile a i riguardanti, massime perché da argute et sententiose iscrizioni brevemente saranno descritti.¹⁶⁹⁰

Nella descrizione al suo Museo presente nelle prime pagine degli *Elogia*, Paolo Giovio presenta una minuziosa descrizione dell'ordine in cui tutti i ritratti da lui collezionati nel corso della sua vita sono presentati nelle pagine della sua opera. Al contempo luogo fisico e luogo della memoria, architettura e testo scritto, l'invenzione dello storico comasco presenta alcuni punti di contatto con la teoria delle imprese e, più in generale, con l'importanza del tema dell'immagine nel Rinascimento. Da un punto di vista formale, le immagini e i ritratti del Museo presentano il connubio, già analizzato in precedenza, tra tratto somatico e aspirazione morale, tra reale e ideale. Nella trattatistica delle imprese il paragone fra l'iconotesto e il ritratto è quasi un luogo comune, e si basa sulla concezione dell'impresa come la trasposizione metaforica dell'animo del suo portatore. A questo fatto, però, si aggiunge la possibilità di legare al ritratto, ideale o reale che sia, la fondamentale dimensione storica del personaggio. Come una specificazione o un cartiglio, i ritratti, le immagini e le imprese dei grandi personaggi possono essere corredati da indicazioni contestuali che permettono, sia grazie al commento che grazie a peculiari caratteristiche del medium iconico, l'inserimento di essi all'interno di un discorso narrativo, di un'aneddotica allo stesso tempo encomiastica e collettiva.

Questi tratti fanno dell'immagine e dell'impresa un fondamentale strumento storico: il simbolo o l'icona vengono ad evocare un discorso, una narrazione dei fatti, più che una descrizione di queste stesse. L'aspetto più propriamente iconico delle imprese, il lato dell'immagine, viene così a richiamare la parte verbale. Non, però, in una relazione intermediale in cui l'immagine viene descritta ekphrasticamente (Rajewsky, con un vocabolario dei giorni presenti, parla di "intermedial reference"),¹⁶⁹¹ ma nel senso dell'evocazione memoriale per cui, come nel *Theatro* di Camillo, ad

¹⁶⁹⁰ PAOLO GIOVIO, *Scritti d'arte. Lessico ed ekphrasi*, a cura di Sonia Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 124-125

¹⁶⁹¹ IRINA O. RAJEWSKY, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation*, cit., p. 48

ogni immagine corrisponde un concetto, un evento. Nel caso di Giovio, l'impresa viene concepita come l'equivalente di una mnemotecnica *imago agens*.¹⁶⁹²

La struttura del dialogo, continuando con il parallelismo con il Museo e con gli *Elogia*, segue una configurazione formale ben definita. Rovesciando infatti i quattro ordini in cui lo storico aveva presentato le opere ritrattistiche presenti nella sua villa, il primo trattato della storia delle imprese si articola intorno alla gerarchia nobiliare dei portatori delle imprese a mano a mano descritte dal Giovio e dal Domenichi. Non vi è quasi alcuno spazio per i grandi del passato (l'impresa, d'altronde, è riconosciuta da Giovio come una moda non eccessivamente remota), mentre vi è una grande presenza di nobili ed ecclesiastici divisi per grado, per provenienza geografica o familiare e per gerarchia ecclesiastica. Gli artisti, come gli amici del Giovio e i suoi contemporanei, fanno capolino fra le maglie del discorso.

Un ultimo paragone con il Museo è dato dal motto, più volte da Giovio chiamato "anima" dell'impresa. Esso, infatti, serve a vivificare le imprese, a renderle "attive" (anche mnemonicamente) e a concedere un ulteriore indizio verso la risoluzione dell'enigma semiotico costituente l'impresa. Come per il ritratto ideale, anche l'impresa ha la sua iscrizione, in una sovrapposibilità tra piano fisiognomico e di spirito, tra Museo e *Dialogo delle imprese* in grado di mostrare la peculiare visione unitaria del pensiero visivo e storico del Giovio.

L'impresa di Carlo V con le colonne d'Ercole col motto *PLUS ULTRA* sono il primo esempio di impresa storica presente nella trattatistica. Anche se questa ha più del rovescio di medaglia e il motto proviene da una manipolazione latineggiante del borgognone *Plus outre* – tutte caratteristiche che Giovio, ovviamente, non richiama all'attenzione – il Giovio la presenta per via della sua capacità di ricordare, a chi osserva questa impresa, due cose allo stesso momento: la prima è sicuramente il dominio di Carlo V sul continente europeo e su quello americano (da cui l'ammissione, tramite la composizione iconotestuale, di aver passato le colonne d'Ercole); dall'altro l'ambizione infinita dell'imperatore, che trova sul piano morale le sue opere storiche. Un'altra impresa che resterà famosa nella trattatistica è quella di Luigi XII con il suo istrice che, come il re, colpisce sia da vicino che da lontano, col motto *COMINUS ET EMINUS* [Figura 38]. La correlazione morale, più evidente rispetto a quella delle due colonne d'Ercole, non toglie la possibilità di interpretare questo simbolo anche in ottica propriamente storica, dando a Giovio l'abbrivio per parlare delle contese intere del re francese.

¹⁶⁹² LINA BOLZONI, *Emblemi e arte della memoria*, cit.



Figura 38 – Impresa di Luigi XII, l’istric con il motto COMINVS ET EMINVS nell’edizione Roviglio del Dialogo delle imprese militari e amoroze del Giovio, p. 20

Le imprese che permettono al Giovio di focalizzarsi su singoli episodi storici sono molte e varie nel suo trattato, e testimoniano un utilizzo dell’impresa che, nel corso dei decenni, verrà sempre più limitato (anche in relazione al già accennato spostamento sociale e politico di questa forma simbolica, alla rimodellizzazione della propaganda barocca che preferisce una meno enigmatica ed esclusiva forma di comunicazione). Cesare Borgia usò un’impresa senza corpo, ovvero il motto *AUT CAESAR AUT NIHIL*.¹⁶⁹³ La mancanza dell’immagine (intesa, come già accennato, in maniera letterale come “organismo biologico”) dona allo storico la possibilità di narrare la storia del Borgia. Egli, infatti, non essendo investito del titolo regale, non poté portare a compimento il destino del suo nome di battesimo e, morendo in una battaglia per tentare di raggiungerlo, fu costretto a un totale annichilimento. Charles Chouque de la Motte, invece, prese la sua impresa da un momento ben preciso delle guerre d’Italia: dopo la battaglia di Pavia, sconfitto da Francesco I, egli voleva dirigersi in Borgogna ma fu costretto a rimanere a Roma presso papa Clemente. L’impresa scelta, un cervo con le ali e il motto *CURSUM INTENDIMUS ALIS*¹⁶⁹⁴ significava l’impossibilità di tornare in Francia, in quanto, senza avere le ali, quel viaggio sarebbe stato impossibile.

Sotto le imprese dei grandi principi vengono descritte parecchie invenzioni degne di nota e pregne di storia. Quella di Enrico I di Francia, ad esempio, rappresenta un quarto di luna con il motto *DONEC TOTUM IMPLEAT ORBUM*, a simboleggiare la sua futura incoronazione a re. Il quarto di luna, non ancora

¹⁶⁹³ PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militari e amoroze*, cit., p. 39

¹⁶⁹⁴ *Ibidem*

raggiunta la pienezza, rappresentava l'attesa di Enrico, che con la sua impresa si dichiarava certo della sua incoronazione. Quando effettivamente fu fatto re decise di cambiare la sua vecchia impresa (il proposito politico era infatti stato raggiunto) con lo stesso soggetto lunare ma, questa volta, scegliendo una luna completa con il motto CUM PLENA EST FIT AEMULA SOLIS.¹⁶⁹⁵ Tra gli altri esempi degni di nota vi è poi quello di Marcantonio Colonna, nipote di Prospero Colonna. Durante l'assedio di Ravenna, infatti, egli portò un'impresa raffigurante un ramo di palma che intrecciava un ramo di cipresso, col motto ERIT ALTERA MERCES; lo stesso ne portò un'altra alla battaglia della Mirandola e di Bologna dove, essendo sotto il comando del lunatico Cardinale di Pavia Alidosi, e non volendo essere comandato da un tale personaggio, fece un airone che volava tra il sole e le nubi (all'asciutto dunque) col motto NATURA DICTANTE FEROR.¹⁶⁹⁶

Tutte queste imprese, oltre a concentrare l'attenzione sul lato personale delle grandi figure storiche, gettano uno sguardo al contesto in cui essi si muovono. In una sorta di riproposizione simbolica dei fatti evenemenziali, il Giovio utilizza le *imagines agentes* delle imprese per rievocare un tempo ormai passato. Le immagini delle imprese, in questo caso, narrano una storia di vari singoli, si fanno racconti e aneddoti che, se legati insieme, compongono una rimemorazione altamente suggestiva di tutto il periodo.

L'ultimo esempio riportato, che offre una buona visione sulle possibilità di concepire l'impresa come un meccanismo narrativo, oltre che di descrizione del proprio animo, si trova in fondo al dialogo. Il Domenichi è invitato dal vescovo di Nocera a formare una sua impresa, e l'autore propone un pesco con il motto TRANSLATA PROFICIT ARBOS:¹⁶⁹⁷ quest'albero, infatti, fruttifica e perde la sua velenosità quando viene trapiantato dalla Persia, terra originaria dello stesso, e già Alciato ne aveva tratto un emblema (emblema XXX, *Albucij' ad D. Alciatum suadens, ut de tumultibus Italicis se subducatur et in Gallia profiteatur*).¹⁶⁹⁸ Il pesco è, nella maschera dell'impresa, Domenichi stesso, che da Piacenza venne a Firenze ed iniziò lì la sua carriera letteraria, mentre il motto serve per chiarire l'essenza dell'albero, non riconoscibile solamente dalla pittura dell'impresa. Giovio però fa notare come la metafora non sia genuina, in quanto il letterato, pur avendo trovato terreno fertile a Firenze, non fosse nocivo a Piacenza. Propone allora, visto che Domenichi stava traducendo le sue *Storie* dal latino al

¹⁶⁹⁵ Ivi, p. 50

¹⁶⁹⁶ Ivi, p. 80

¹⁶⁹⁷ Ivi, p. 143

¹⁶⁹⁸ ANDREA ALCIATO, *Il libro degli emblemi*, cit., p. 183: "L'albero che diede questi frutti, straniero al nostro cielo, / venne un tempo dalla regione orientale di Persia. / Trasportato qui è diventato migliore. Prima, in patria, / era nocivo, ora ci dona dolci frutti: / porta foglie simili a una lingua e frutti simili a cuori. / Impara, o Alciato, a passare via da qui la tua vita. / Lontano dalla patria godrai di maggiore considerazione: / sei molto saggio nel cuore e non meno nel parlare." Il testo latino è il seguente: "Quae dedit hos fructus arbor, coelo advena nostro, / Venit ab Eoo Persidis axe prius. / Translatu facta est melior, quae noxia quondam / In patria, hic nobis dulcia poma gerit. / Fert folium linguae, fert poma simillima cordi, / Alciate hinc vitam degere disce tuam. / Tu procul a patria in pretio es maiore futurus, / Multum corde sapis, nec minus ore vales."

volgare, l'impresa di un rostro d'aratro col motto LONGO SPLENDESCIT IN USO, per simboleggiare la sua perizia sempre crescente col passare del tempo nel campo della traduzione [Figura 39].

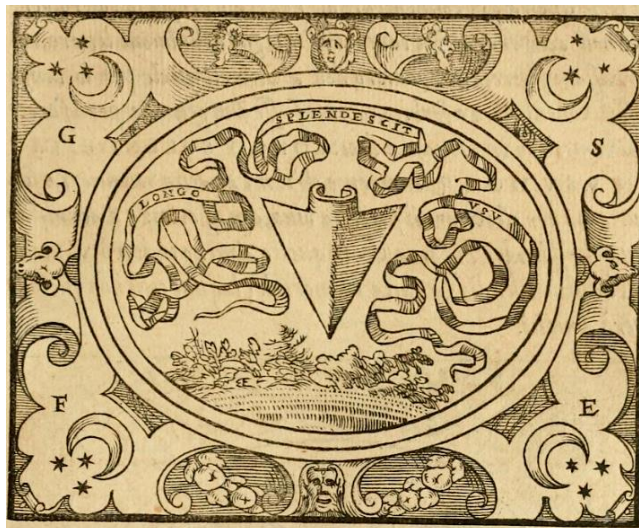


Figura 39 – Impresa di Ludovico Domenichi, il rostro con il motto LONGO SPLENDESCIT IN USO, nell'edizione Roviglio del *Dialogo delle imprese militari e amoroze* del Giovio, p. 141

L'utilizzo che Giovio e Domenichi fanno delle potenzialità narrative dell'impresa non è un caso isolato nella trattazione. Sia che essa sia presa come *nota memoriae*, come motivo di evocazione dei particolari della sua ideazione e, dunque, degli aneddoti legati al contesto, o che essa sia interpretata come momento di rottura all'interno della storia del singolo, come snodo narrativo di un personale *Bildungsroman*, l'impresa si configura come un meccanismo di produzione di racconti. Il caso del trattato di Ammirato è forse il caso più eclatante di questa caratteristica.

L'ideale del Museo di Giovio trova in esso la sua riproposizione funebre, in cui l'impresa non serve come *nota* memoriale che rimandi alla vita e alle opere di uomini importanti ma come atto meditativo sulla sorte nefasta della vedovanza. La disposizione architettuale del mausoleo, inoltre, permette l'attraversamento della galleria del dolore del Rota, il passaggio corporale attraverso le sale e le camere della villa. Tutto il dialogo, a prescindere dalla parte centrale della descrizione della casa del poeta, è a ben vedere un itinerario *mentis et corporis in Rotam*; la compagnia di amici si muove continuamente, prima verso la villa, poi all'interno di essa, infine verso Napoli. Il dialogo è allo stesso tempo la descrizione della teoria delle imprese e la narrazione del percorso mentale e fisico che i personaggi compiono per arrivare alla comprensione delle stesse. Descrivere l'impresa, in questo particolare caso, è compiere un percorso di iniziazione alla stessa, la narrazione delle tappe che servono per arrivare alla perfetta espressione del sé. Descrivere l'impresa è compiere l'impresa della

sua ideazione, la cui narrazione è la condizione di possibilità per la sua ideazione. L'impresa di Ammirato è un dispositivo sicuramente mnemotecnico, ma tutto il trattato insiste con forza sulla compresenza di questa caratteristica e del lato iniziatico dell'ideazione del simbolo. La mappa della villa del Rota è al contempo la pianta architettonica della memoria del poeta e il cammino che il trattato racconta, il disegno in cui collassano il ritratto del singolo (l'impresa è anche il ritratto dell'animo del suo portatore) e la storia personale che lo ha portato alla sua identità.

La precisione con cui Rota descrive la disposizione delle camere sembra sottendere una strategia ben precisa di contemplazione patetica della propria sorte, di racconto della propria storia e di congiunzione con il proprio destino: “VESCOVO Questa camera esce alla loggia. ROTA Holla fatta con l'altra, ch'è dentro per comodità degli amici, e così quelle che sono dirimpetto. Tal che la sala può star con due camere per banda, e da ciascun lato della loggia si può entrare a due altre camere che sono due altri appartamenti”.¹⁶⁹⁹ Non esistono documenti diversi dal dialogo dell'Ammirato che descrivano con altrettanta precisione la struttura della villa di Pizzofalcone, di cui si conosce poco oltre alla pianta a croce greca.¹⁷⁰⁰ La disposizione architettonica delle imprese, fornite di colori e apposte alle pareti (non è specificato il tipo di supporto) non risulta seguire una separazione tematica precisa. Il tema del dolore è intrecciato a quello della disperazione per la fine precoce del matrimonio e della sofferta vita che il Rota, invocando la morte per ricongiungersi con Porzia, è costretto a continuare.

Le prime imprese che il Rota introduce agli amici sono quelle della loggia, che enucleano i temi presenti nelle altre otto stanze e nella sala. La prima è una spinalba (una pianta matrimoniale) con il motto ARIDITATE VIRET, ed indica la fine del matrimonio per via della morte della moglie; la seconda è un cumulo di frecce e un arco spezzato che rappresenta la fine dell'Amore con il motto FRACTA MAGIS FERIUNT, a significare che i colpi di Eros sono ancora più dolorosi quando le sue armi sono spezzate dalla morte; la terza introduce invece un animale che è geroglifico della morte, ossia la nottola con il motto VITA FORET, ad indicare che, se morisse, Rota potrebbe finalmente vivere fuori dal dolore; la quarta raffigura un lupo cerviero, animale dalla memoria fievolissima, con il quale il Rota vorrebbe identificarsi e per il quale ha coniato il motto O UTINAM SIC IPSE FOREM; la quinta invece un coccodrillo con il motto nostri SIMULACRA DOLORIS, indicando che come il coccodrillo – secondo le fonti – non smette mai di crescere, così il dolore del poeta non cesserà mai; l'ultima impresa rappresenta una corona intorno a un'urna funeraria dalla quale si sprigionano delle fiamme accompagnata dal motto QUIS PUTET E CINERIS? a simboleggiare che il dolore per la perdita di Porzia

¹⁶⁹⁹ SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit., p. 113

¹⁷⁰⁰ HARALD HENDRIX, *Le dimore dei letterati e il loro corredo epigrafico fra Quattro e Cinquecento*, «Opus Incertum», 2022, pp. 60-69

è ancora vivo dopo molto tempo.¹⁷⁰¹

Dalla lamentazione per la fine precoce dell'unione con la moglie nascono sia il desiderio di morte che quello dell'oblio della sorte avversa, in un cortocircuito tra quest'ultima volontà (evidente nell'impresa con il lupo cerviero) e il luogo in cui essa viene a esprimersi, ossia un mausoleo costruito per rimemorare l'assenza della coniuge scomparsa. A questa assenza sembra effettivamente corrispondere una zona intermedia della coscienza dell'autore delle imprese, l'impossibilità di ritrovare la propria identità così compromessa dal lutto. Alcune imprese sono dedicate a questo aspetto, in particolare una presente nella prima camera. Il fatto che l'identità incerta (l'impresa, si era ricordato, "sta in vece dell'uomo") del Rota sia così tematizzata può spiegare la conformazione contemplativa della villa, una sorta di ruminazione visuale sul passato e sullo stato presente del poeta che, però, non è limitata alla conformazione architettonica della sua memoria.

Le camere del mausoleo di Porzia agiscono come degli alambicchi alchemici, come dei momenti di necessaria combustione verso un raffinamento progressivo che porta alla coincidenza, nell'esperienza personale del poeta, di vita e morte. L'ultima impresa descritta nella villa è, non a caso, un cane che si getta nelle fiamme, espressione figurale di questa erosione iniziatica. Le parole del Rota a suggello di questa interpretazione, che rovescia la fine con l'inizio e chiude la struttura circolare del percorso tramite cui, partendo da se stessi, si arriva a un'altra dimensione della propria identità tipica del viaggio iniziatico,¹⁷⁰² sono abbastanza eloquenti: "VESCOVO Quel cane che si butta in quel rogo ardente fa bel vedere ROTA Imitation di que due fedelissimi cani de quali l'uno nel rogo del Re Lisimaco, et l'altro del Re Hierone lor padroni per disperation si gittarono. Et però dico HOC QUOQUE FECISSEM, SI MIHI VITA FORET chiamando io questo mio vivere morte, com'ho detto più volte, e non vita".¹⁷⁰³ Dietro queste parole, quasi come un sigillo mnemotecnico o un *leitmotif* narrativo, è possibile intravedere la sentenza, il "motto senza corpo" che aveva fatto iniziare la conversazione sulle imprese, quel MORS UNA DUOBUS che nella paradossalità della sua enunciazione afferma una negazione identitaria di cui il dialogo cerca di tracciare i nebulosi confini.¹⁷⁰⁴

Il dialogo dell'Ammirato è sicuramente un *unicum* nella trattatistica delle imprese, ma altre opere insistono sulla possibilità di rendere l'impresa un supporto narrativo e iniziatico. Un esempio di qualche anno successivo, che non ha tuttavia ambizioni teoriche, è sicuramente la *Virginia* di Ercole Tasso, sulla valenza mistica e narrativo-iniziatica della quale ha con perizia riflettuto Armando

¹⁷⁰¹ SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit., pp. 96-99

¹⁷⁰² Considerazioni affini si possono leggere in ADONE BRANDALISE, *Oltranze. Simboli e concetti in letteratura*, Unipress, Padova 2002

¹⁷⁰³ SCIPIONE AMMIRATO, *Il Rota*, cit., pp. 137-138

¹⁷⁰⁴ ARMANDO MAGGI, *Identità e impresa rinascimentale*, cit., p. 143: "Tuttavia, è necessario comprendere il senso ultimo de *Il Rota*. Il dolore [...], la passione che distrugge il sé del soggetto trova un suo sollievo non solo e non tanto nella sua traduzione in immagine, nella sua visione, ma anche nel suo compartirsi umanamente, poiché il dolore, concordano i quattro personaggi, è la lingua che ogni essere umano parla"

Maggi.¹⁷⁰⁵ Altri due esempi sono quelli riconducibili all'Accademia degli Affidati di Pavia. Se nel Farra la caratterizzazione mistica è molto evidente, è altrettanto vero che la questione della narrazione storica non è messa in luce dal punto di vista atemporale della concezione impresistica dell'Affidato. Il suo compagno accademico Contile, invece, nel suo trattato dona, anche per motivi formali, ampio spazio alle vicende storiche dei suoi compagni. La seconda parte del *Ragionamento* è infatti, come si è visto, la descrizione delle imprese degli accademici pavesi. Oltre però all'esplicazione di queste, il Contile ha raccolto nelle pagine della sua opera una miriade di informazioni relative alla biografia degli stessi. L'impresa, in questo modo, è il punto di ingresso di un discorso elogiativo ed epidittico che ricopre molte delle pagine dell'opera. Uno dei moltissimi esempi possibili è l'impresa di Giovan Battista Girardi, il Cinzio, che rappresenta un albero con le radici al posto dei rami e il motto INDE [Figura 40].



Figura 40 – Impresa di Giovan Battista Giraldi Cinzio, l'albero rovesciato con il motto INDE, in LUCA CONTILE, *Ragionamento*, in Pavia, l'anno 1572, c. 125v

Il Cinzio, secondo Contile, prese questa impresa per dimostrare che i frutti dell'uomo provengono non dalla vile e bassa terra, quanto direttamente dalla perfezione del cielo. Dal cielo viene anche la salute, motivo per cui il nome accademico, rimandando al monte dell'isola di Delo, indica la promessa “di affaticarsi per torre i frutti della salute”¹⁷⁰⁶ da parte dello scrittore. La narrazione della vita del Cinzio fatta da Contile è infatti costellata di episodi di malattia, chiudendosi addirittura con l'espressione “constantemente soffrendo le infirmità del corpo, le molte avversità della sorte et gl'infiniti travagli della mente”.¹⁷⁰⁷ L'impresa raccontata da Contile collega la devozione spirituale e

¹⁷⁰⁵ Si rimanda al capitolo *Il sé e la doppia alterità: imprese e versi ne La Virginia di Ercole Tasso e in Délie di Maurice Sceve*, Ivi, pp. 47-78

¹⁷⁰⁶ LUCA CONTILE, *Ragionamento*, cit., c. 125v

¹⁷⁰⁷ Ivi, p. 126 r

intellettuale dell'accademico ma anche la dura vita corporea dello stesso, unendo il lato morale a quello fisico.

Un ultimo esempio della promiscuità tra descrizione delle imprese e narrazione storica è presente nell'opera del Tasso *Il Conte*. In questo dialogo, come si ricorderà, il tema delle imprese viene evocato tramite l'ambiguità terminologica che fa del nome "imprese" sia l'apparato iconotestuale rinascimentale che le grandi azioni famose dei condottieri. Questa vicinanza, risolta da Tasso in qualche battuta, riconosce in realtà alle imprese la dignità del racconto storico, oltre che il pregio della manifestazione figurale della stessa vicenda. Con riflessioni simili a quelle evocate nel rapporto tra storia e poesia nei *Discorsi sull'arte poetica* e nel *Discorso del poema eroico*, l'equivoco terminologico presenta la complessità dell'impresa, al bivio tra memoria, rievocazione storica e valenza poetica e figurale dell'evenemenziale. Inoltre, con uno sguardo a un'altra opera tassiana pressoché contemporanea alla scrittura del dialogo delle imprese, il *Mondo Creato*,¹⁷⁰⁸ è possibile evidenziare come il connubio tra impresa ed avvenimento rimandi, in quel caso, alla concezione inventiva e topica delle imprese fornita nell'ultima parte del trattato. Le somiglianze strutturali tra la proposta catalogatrice del *Conte* e l'effettiva narrazione della Creazione nel *Mondo Creato* possono far pensare a un intrinseco nucleo narrativo (le imprese, in quella sezione, sono d'altronde "imprese potenziali") della forma iconotestuale

A parte le fonti letterarie e naturalistiche del Tasso, questo dialogo può essere letto parallelamente al quinto e al sesto giorno della creazione perché nel caso di molti animali, oltre alla citazione delle fonti, possiamo trovare varie spiegazioni supplementari, descrizioni e aneddoti in rapporto agli animali, il che ci permette di studiare direttamente la vastità delle informazioni che poteva animare il lavoro del poeta. Dobbiamo attribuire un'importanza speciale a quel riassunto metodologico (e citarlo per intero) che nel dialogo delle imprese illumina lo sfondo scientifico (inteso in contesto cinquecentesco) di questo tema cosmogonico.¹⁷⁰⁹

b. Emblemi e imprese: ekphrasi e narrazione

L'impresa, come pure il rovescio di medaglia, si presta una narrazione di una storia del singolo a livello ideale. Anche l'emblematica, a partire dal primo testo di Alciato, è in grado di offrire spunti di riflessione sull'ambiguità dell'immagine, al contempo trasposizione figurale di valori morali ma anche, non raramente, figurazione aneddotica e favolistica. Nell'impresa il valore narrativo viene ad essere un corollario e una diramazione dell'intento primario del trattatista che, per contestualizzare la valenza eroica o amorosa della stessa, è solito fornire dei dati sulla condizione biografica del portatore o dell'autore. L'impresa, pertanto, viene ad essere un atto performativo, una soglia simbolica

¹⁷⁰⁸ Si veda *supra*, capitolo II, § 3, c, p. 245, nota 756

¹⁷⁰⁹ EVA VIGH, «Seguiamo a guisa di cacciatori le fere in questa selva dell'invenzione...». *Simbologia animale nel «Mondo creato» del Tasso*, «Studi Tassiani», LXVII, 67, 2019, pp. 167-190

condensata nell'immagine e nel motto che dal momento in cui viene creata modifica il corso della vita del singolo, ponendosi come una rottura della storia personale. Nell'emblema, la relazione con dell'iconotesto con la storia del singolo non avviene per via della destinazione non privata dello stesso. Gli emblemi, infatti, hanno un valore principalmente morale o educativo, spirituale o pedagogico, religioso o politico, e contengono riflessioni di carattere generale che ogni lettore può far propri. Il processo di creazione di emblemi ed imprese è guidato da dinamiche inverse. L'impresa è il momento dell'assunzione, da parte del singolo, di un proposito che, performativamente, crea una faglia all'interno della sua storia personale. D'altro canto l'emblema comporta l'esposizione di un principio morale tramite una serie di esemplificazioni iconiche che, come nella dinamica tra tema e variazioni, possono moltiplicarsi potenzialmente all'infinito. Se quindi l'immagine dell'impresa viene ad essere riconosciuta come la manifestazione simbolica del singolo, quella dell'emblema è invece una realizzazione e una rappresentazione del generale cui il singolo può, eventualmente, tendere per imitazione.

Anche a livello di operatività e di funzionamento semiotico, emblemi e imprese differiscono in maniera cospicua. Le imprese sono formate infatti attorno al nucleo centrale della metafora di proporzione che, tramite la combinazione di immagine e di motto permette l'espressione unica del pensiero personale. Motto e figura o, meglio, figura e motto che la specifica, approssimano il pensiero dell'autore per via di un principio di somiglianza, tramite una relazione logica e retorica che permette al portatore dell'impresa di esplicitare il suo volere. La dichiarazione di una somiglianza – cui segue la specificazione del soggetto di fronte al suo personale destino – è il cuore dell'impresa, il suo nucleo espressivo. Nel caso dell'emblema, invece, la somiglianza tra l'unione di testo e immagine e il lettore non è il fine dichiarato. Lo scopo dell'emblema è infatti quello di proporre un'esemplificazione morale o valoriale, da cui il lettore/osservatore può ricavare un insegnamento.

Sul piano della semiosi, pertanto, l'espressione impresistica non segue le stesse direttive dell'emblema. Essa si struttura intorno alla cooperazione di immagine e di motto nella presentazione della metafora, che è il messaggio che il singolo vuole esporre. L'immagine rappresenta la trasformazione metaforica del simbolo, e il motto si lega a questa iniziale traslazione per specificare e rendere puntuale la comparazione. L'emblema invece è utilizzato per veicolare un concetto generale e non specifico, una morale e non una metafora. Esso, pertanto, si basa sulla correlazione meditativa tra testo e immagine, sulla circolarità che lega il testo all'immagine, l'immagine al titolo, il titolo al testo e così seguendo.

Pur con le difficoltà che l'estensione della bibliografia degli emblemi comporta, è possibile quindi tracciare una prima ipotesi di struttura emblematica e di comprendere il funzionamento di questo dispositivo semiotico. A differenza dei carmi figurati che, con Pozzi, sono "entità compost[e] da un

messaggio linguistico e da una funzione iconica, non giustapposti [...] ma conviventi in una specie di ipostasi, nella quale la formazione iconica investe la sostanza linguistica”,¹⁷¹⁰ l’emblema si configura come una sequenza donata a colpo d’occhio nella pagina, di tre differenti elementi: *Inscriptio* (il motto/titolo) *Pictura* (l’immagine simbolica), *Subscriptio* (l’epigramma). Questa successione, che passa nella letteratura critica sotto il nome di *emblema triplex*, potrebbe essere definita la forma standard dell’emblema.

Il motto iniziale funge da istanza di pertinentizzazione, agendo come prima indicazione semantica da cui il lettore (o l’osservatore) viene indirizzato. L’immagine presenta un primo livello di esplicazione del motto (che può venire illustrato da essa in maniera più o meno diretta – come nell’emblema *In astrologus* dell’edizione augustana dell’opera alciatiana – o fare riferimento al testo), per poi arrivare al testo che, in forma poetica, fornisce dettagli ed esplicazioni metaforiche in grado di risaltare le potenzialità simboliche e mnemotecniche dell’immagine.¹⁷¹¹

La dinamica emblematica si sviluppa a partire dalla tensione fra le varie parti dell’emblema. Questa tensione rientra, in particolare nel caso alciatiano, sotto il dominio dell’ekphrasi, in quanto, come esplicato nella dedica a Peutinger, il fine degli epigrammi di Alciato è quello di fornire una descrizione di immagini, oggetti, situazioni, che in un secondo momento orafi, artisti, pittori, potranno rendere visibili in pittura. Molti degli emblemi di Alciato, in particolare quelli i cui modelli si possono rintracciare nell’*Antologia Planudea*, nascono come descrizioni di oggetti che, potenzialmente, il lettore avrebbe potuto vedere. Ne sono un esempio i molti emblemi che, già nell’*Inscriptio*, contengono un riferimento preciso a una singola statua (LXXVIII, *In simulacrum Spei*; XCVII, *In statuam Amoris*; LXVII, *In statuam Bacchi*) e che, nel testo, descrivono i particolari dell’effigie inscenando dialoghi fra lo spettatore e un passante, la statua, lo scultore. Il principio di questi epigrammi, così come quello di altri, è quello dell’ipotiposi, dell’*enargeia* e della visualizzazione di un’immagine che l’autore vede (ekphrasi mimetica) o che inventa (ekphrasi nozionale, come nel caso di figure animali che compiono particolari azioni).¹⁷¹²

La grammatica che organizza il testo rispecchia i principi del genere, ovvero “l’impiego di *verba videndi*, la correlazione di pronomi dimostrativi e di indicatori posizionali, il ritmato inserimento di avverbi temporali”.¹⁷¹³ Il genere emblematico è pertanto spinto verso una visualizzazione chiara e netta dell’oggetto che funge da simbolo morale, dell’immagine simbolica che si vuole porre al centro della riflessione, della meditazione o dell’attenzione per espungerne il concetto, la *sententia* morale. “Come un ventaglio istoriato che si apre e distendendo poco e poco la sua superficie semicircolare

¹⁷¹⁰ GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, p. 25

¹⁷¹¹ GIORGIO FORNI, *Forme brevi della poesia*, cit., p. 19

¹⁷¹² JOHN HOLLANDER, *The Poetic of Ekphrasis*, cit.

¹⁷¹³ GIANLUCA GENOVESE, ANDREA TORRE, *Introduzione*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, cit., p. 24

esibisce chiara la figurazione che lo trama”,¹⁷¹⁴ così la *machina* emblematica¹⁷¹⁵ dispiega le potenzialità immaginative per rendere evidenti le forme che il concetto prende nella simbolizzazione morale e per meglio imprimerlo nella memoria.

L’inserimento della *pictura*, in questa dinamica, crea un corto-circuito all’interno del meccanismo di creazione mentale dell’immagine. Se infatti lo scopo dell’epigramma di Alciato è quello di guidare il lettore nell’immaginazione ekphrastica, l’incisione iconica anticipa questo momento a una fase diversa rispetto a quello della lettura del testo. La *pictura* è la realizzazione sulla pagina dell’immagine mentale che il lettore avrebbe avuto soltanto alla fine della lettura del testo, l’interpretazione editoriale del processo immaginativo che il lettore avrebbe raggiunto in un momento successivo. L’emblema presenta, contemporaneamente, l’ideazione dell’immagine e la sua realizzazione, le “istruzioni per il pittore” e il dipinto stesso. Nell’emblema il visuale viene equiparato con il verbale, in una sostanziale confusione tra *imago* e *scriptura*, tra realizzazione di un segno iconico e possibilità di realizzazione dello stesso.¹⁷¹⁶ In termini moderni, l’emblema contiene allo stesso tempo un’*image* e la sua *picture*, ovvero l’immagine che “può essere pensata come entità immateriale, un’apparenza spettrale e fantasmatica” e l’immagine “che viene alla luce o nasce (il che può essere la stessa cosa) su un supporto materiale”,¹⁷¹⁷ ovvero la xilografia.

Prendendo dall’enorme *corpus* emblematico soltanto alcuni esempi, è possibile notare questo particolare meccanismo di interazione tra *image* e *picture*, tra testo poetico teso verso l’immaginazione e immagine che anticipa e ancora questo momento a una icasticità definita. In questi esempi, si cercherà di rintracciare la particolare relazione tra immagine e testo, relazione che Daniele Borgogni, sulla scorta di analisi semiotiche risalenti ai tentativi di Daly e Innocenti,¹⁷¹⁸ riconduce sotto il concetto di Hjelmslev di “traduzione intersemiotica”. Questo concetto è esplicito in questo modo: “si dà traduzione intersemiotica quando vi è la riproposizione, in una o più semiotiche, con diverse materie e sostanze dell’espressione, di una forma del contenuto intersoggettivamente riconosciuta come legata, ad uno o più livelli di pertinenza, alla forma del contenuto di un testo di partenza.”¹⁷¹⁹ Più che rintracciare, nella pratica emblematica, una forma di adattamento o di ridondanza tra *pictura* e *subscriptio* invalidante l’interesse semantico dei due *media* presenti nell’emblema,¹⁷²⁰ Borgogni accetta la possibilità di interpretare quest’ultimo come la riattivazione e

¹⁷¹⁴ MINO GABRIELE, *Introduzione*, in ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., p. XXXVII

¹⁷¹⁵ Ivi, XXXIX

¹⁷¹⁶ Spica 140

¹⁷¹⁷ WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, cit., p. 10

¹⁷¹⁸ PETER DALY, *Literature in the light of the emblem*, cit., p. 79 e GIANCARLO INNOCENTI, *L’immagine significativa*, cit., p. 93

¹⁷¹⁹ DANIELE BORGOGNI, *Oltre l’adattamento: l’emblematica come traduzione intersemiotica*, «Between», II, 4, 2012, p. 3

¹⁷²⁰ GUIDO ARBIZZONI, *Un nodo di parole e cose*, cit., p. 29

la selezione del sistema di relazioni di un primo testo (il modello dell'epigramma, ivi compreso il sistema culturale di partenza, i rapporti intertestuali della classicità) nel testo di arrivo (l'emblema). Questa riattivazione, però, avviene anche all'interno del singolo emblema: il testo di partenza è l'epigramma, quello di arrivo l'immagine.

Il primo esempio su cui verificare questa ipotesi è l'emblema XLIII di Alciato, *Auxilium nunquam deficiens*. Il testo recita: “Grazie a una sola arma e alla prontezza sono scampato / a due pericoli: quando ero incalzato per terra, quando per mare. / Dal combattimento mi trasse in salvo lo scudo, lo stesso, / aggrappatomi, fino alle spiagge mi portò naufrago”.¹⁷²¹ L'immagine [Figura 41a] rappresenta il soldato che, adagiato sullo scudo, galleggia sul fiume che si perde verso l'orizzonte dell'incisione. A sinistra si intravedono i nemici, fermi alla riva e incapaci di seguirlo. Il piano del contenuto del testo di partenza viene trasposto selezionando alcuni elementi nel testo di arrivo: sono presenti i nemici, l'elemento acquatico e lo scudo. Sul piano dell'espressione, invece, la doppia funzione dello scudo viene rispettata dalla bipartizione dell'immagine fra mare (*salvo*) e terra (*solo*). I livelli di pertinenza dell'epigramma vengono ri-funzionalizzati in un medium iconico che condensa una temporalità dilatata in un'immagine la quale, essendo divisa al suo interno, permette una sequenzialità cronologica e, in questo modo, una narrazione. Il piano della *fabula* viene pertanto sovrapposto a quello della presentazione iconica di un sintagma di simboli e la narrazione trova il modo di svilupparsi anche tramite la descrizione (o la riproposizione iconica) degli strumenti che le permettono di avanzare.

Questa traduzione intersemiotica è diversissima dalla prima soluzione adottata da Steyner, che vede la figura del soldato al centro dell'immagine con lo scudo adagiato a terra e, dietro, la lancia, metonimia della battaglia [Figura 41b]. Alla resa sinottica della temporalità della prima immagine, la seconda preferisce una (meno efficace) figurazione del soldato con i suoi epiteti. Fra le varie possibilità che il testo sembra suggerire (piano dell'*image*) le varie *pictures* selezionano alcuni aspetti singolari, rendendo più o meno chiara l'istanza morale dell'emblema – non bisogna mai abbandonare la fiducia nelle sorti avverse, ma bisogna fidare nelle proprie armi per difendersi – e riattivando il sostrato intertestuale che vede nello scudo la virtù, la Fede, Dio stesso.

¹⁷²¹ ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemi*, cit., p. 252. Segue il testo originale: “Bina pericla unis effugi sedulus armis, / cum premererque solo, cum premereque salo. / Incolumen ex acie clypeus me praestitit, idem / navifragum appensus littora adusque tulit”



Figura 41a – Emblema “Auxilium numquam deficiens” nell’edizione degli *Emblemata* del 1534, p. 47



Figura 41b – Emblema “Auxilium numquam deficiens” nell’edizione degli *Emblemata* del 1531, c. 2v

Un altro esempio è l’emblema XXIV, in cui nella resa iconografica Steyner e Wechel interpretano e traducono in maniera diversa l’epigramma: “Resiste al peso la palma incurvandosi ad arco, / e dove più è pressata tanto più regge il fardello. / Porta anche i datteri odorosi, dolciumi da dessert, / che sulle mense godono del posto d’onore. / Va’, fanciullo, e rampicandoti raccoglili dai rami: / chi si manterrà saldo otterrà ben meritati premi.”¹⁷²² L’edizione del 1534 presenta un fanciullo che, afferrando le mobili fronde della palma, si leva da terra verso i datteri che crescono sulla sommità della stessa [Figura 42a]: quella del 1531, invece, rappresenta una stilizzazione di una palma con un tronco depresso fra i suoi rami [Figura 42b]. Se la seconda edizione mantiene un parallelo con il piano dell’espressione e mostra, nel balzo del fanciullo coraggioso (terzo distico), la malleabilità della palma (primo distico) e la presenza dei datteri (secondo distico), la prima edizione si limita a mostrare in maniera approssimativa soltanto la prima caratteristica dell’albero, depotenziando la carica morale del motto dell’emblema “Obdurandum adversus urgentia”.

¹⁷²² ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemata*, cit., pp. 153-154. Il testo latino è il seguente: “Nititur in pondus palma, et consurgit in arcum, / quo magis et premitur hoc magis tollit onus. / Fert et odoratas bellaria dulcia glandes, / queis mensas inter primus habetur honos. / I puer, et reptans Emis hac collige, mentis / qui constantis erit, premia digna feret”

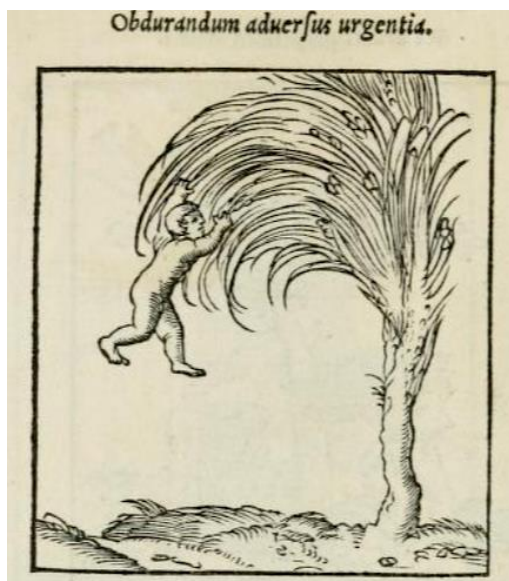


Figura 42a – Emblema “Obdurandum aduersus urgentia” nell’edizione degli *Emblemata* del 1534, p. 28



Figura 42b – Emblema “Obdurandum aduersus urgentia” nell’edizione degli *Emblemata* del 1531, c. 3r

Il terzo esempio proviene dall’opera di Giulio Cesare Capaccio, il trattato del 1592 *Delle imprese*: è tratto dal terzo libro del testo, quello dedicato agli emblemi, ed è intitolato *La virtù e nell’animo e nel corpo si richiede* [Figura 43]. Il testo recita: “Candido è fuora il Cigno, e nero in carne / onde luogo non ha tra i cibi illustri. / Ha larghe penne, e pur volato darne / non può fuor che limose onde palustri. / Non pote il predator cosa altra trarne / che nel morire pochi concerti industri. / Cigno è colui che dentro a’ vizi involto / Vive deforme in vizioso volto”.¹⁷²³



Figura 43 – Emblema “La virtù nell’animo e nel corpo si richiede” in GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, in Napoli, appresso Carlino e Pace, 1592, libro terzo, p. 544

Candido è fuora il Cigno, e nero in carne
 Onde luogo non ha trà cibi illustri.
 Hà larghe penne, e pur volato darne
 Non può fuor da limose onde palustri.
 Non pote il predator cosa altra trarne
 Che nel morir pochi concerti industri.
 Cigno è colui che dentro a’ vitij inuolto
 Viue deforme in virtuoso volto.

¹⁷²³ GIULIO CESARE CAPACCIO, *Delle imprese*, cit., terzo libro, p. 544

In questo caso l'immagine si limita a tradurre soltanto il piano del contenuto, in quanto la caratterizzazione morale del cigno (negativa, in quanto diventa simbolo di ipocrisia e di inganno nel testo di Capaccio) che nel testo viene dettagliatamente esemplificata non è ricavabile dall'immagine. Il testo, invece, dialoga con le fonti classiche che l'autore, nel commento all'emblema, indica in Plinio ed Eliano, ponendo l'emblema nella sua totalità a un livello ulteriore di significazione. Il connubio tra immagine e testo traduce le fonti classiche e dei bestiari in istanza morale, proponendo una visione alternativa del cigno rispetto a quella che lo vede come simbolo della poesia.

Questi esempi, tra i molti possibili, mettono in luce come anche negli emblemi esistano delle possibilità narrative dell'immagine. All'interno del dispositivo ekphrastico, la descrizione dell'immagine da parte del testo e la resa iconica di esso da parte dell'immagine fanno parte della necessità del trasferimento del messaggio morale su un piano non solo descrittivo ma anche narrativo. Incorporata in una narrazione o in un'immagine, stratificata attorno ad una progressione o ad una serie di attributi legati allo sviluppo di una storia, la trasmissione del messaggio morale si rinforza grazie al continuo scambio tra testo e immagini. La doppia dinamica narrativa e descrittiva, che potrebbe traslarsi sul piano espressivo nella dinamica tra parole e immagini, permette di riflettere sull'intrinseca persistenza dell'immagine nel medium testuale e verbale.

Sia inteso come momento ekphrastico che come narrazione di una storia, l'emblema – e ancora più a ragione l'impresa – si impone come l'esplicitazione formale di configurazione necessaria del pensiero e della sua espressione. Il ruolo dell'immagine nell'emblema non è quello di mera illustrazione del testo, ma è la creazione di possibilità di una traduzione semiotica in grado di riproporre e riadattare le parole dell'epigramma, di rendere allo stesso tempo più intuibile e più memorabile il messaggio veicolato dalle parole. In un'estetica manierista o barocca o, in ottica vichiana, primordiale e originaria, il pensiero figurale guida lo sviluppo delle forme e dell'espressione del pensiero. L'emblema e l'impresa, nella loro capacità di disporre i vari significati delle immagini in strutture mobili e variabili, si pongono come dispositivi teatrali, in cui dietro alla singolarità del segno si aprono le varie possibilità della significazione. Non solo, oltre a questa proliferazione semiotica, l'emblema e l'impresa sembrano ricondurre le varie modalità di espressione verso il loro punto di scaturigine, lo scarto tra il pensiero e la sua rappresentazione, tra la parola e l'immagine, tra la dimensione materiale e mediale delle modalità espressive e l'astrattezza del concetto.

3. L'immagine narrante / l'immagine narrata

Questo paragrafo, continuazione vichiana del precedente, intende portare l'attenzione sulle caratteristiche narrative delle immagini e degli iconotesti presenti nella stampa del 1744 della *Scienza Nuova*. La *Dipintura allegorica*, il ritratto vichiano e l'impresa del frontespizio con il motto IGNOTA LATEBAT verranno analizzate nel dettaglio, in particolare in riferimento al contesto e al testo dell'opera vichiana. La tesi di fondo di questo paragrafo risiede nella potenzialità iniziatica di queste immagini: analizzando le funzioni narrative della *Dipintura*, del ritratto e infine dell'impresa, si tenterà di dimostrare come la correlazione tra testo e immagine nella *Scienza Nuova* sia mirata a una sostanziale mutazione etica e morale del lettore.

Il primo sottoparagrafo è dedicato alla *Dipintura allegorica*, analizzata secondo i concetti, enunciati nell'introduzione al capitolo, di vettorializzazione narrativa svolta per il tramite dell'interpretazione intertestuale (in questo caso il legame intertestuale è con la *Spiegazione della Dipintura*) e di "camminamento programmatico" all'interno dell'immagine. Queste linee interpretative saranno poi corroborate da un'analisi iconologica delle componenti della *Dipintura* e, infine, confrontate con le modalità ekphrastiche presenti nella *Spiegazione* dell'allegoria del frontespizio. Una larga parte di questo sottoparagrafo verrà anche dedicata alle "ekphrasi nozionali" presenti nella *Scienza Nuova*, di cui si analizzeranno i significati filosofici e morali.

Il secondo e conclusivo sottoparagrafo è dedicato invece all'analisi congiunta del ritratto di Vico presente nell'antiporta della *Scienza Nuova* e all'impresa del frontespizio raffigurante la donna con lo specchio e le tempie alate. Proponendo un'interpretazione iniziatica di quest'ultima, si tenterà di collegare queste due immagini al testo dell'opera maggiore e, contemporaneamente, alla *Vita* scritta dal filosofo. Queste ipotesi si basano sulla caratterizzazione narrativa delle imprese, sulla potenzialità metaforica delle stesse e, infine, sulla possibilità di intendere queste come dei ritratti ideali dei loro portatori.

a. La Dipintura allegorica e l'Idea dell'opera

La *Dipintura* posta da Vico in apertura della sua opera in forza della sua estrema capacità sintetica può essere interpretato come un momento centrale della capacità dell'immagine di rendersi tramite di una narrazione. La peculiare compressione di narrazione e descrizione nel discorso vichiano, in cui la definizione allegorica delle figure richiama, per metonimia, metafora o similitudine, il momento storico (intendendo la storia come la "Storia Ideale Eterna") in cui i simboli hanno cominciato a

significare la diretta interpenetrazione tra uomo, linguaggio semiotico, divinità, e natura è un esempio di quello che potrebbe definirsi una “narrazione per immagini” o, contemporaneamente, una “descrizione iconica”. Il percorso seguito dal filosofo nella spiegazione di questa *Dipintura*, la direzione suggerita dall’*ekphrasis* della stessa è un vero e proprio per-corso, un metodo (in senso etimologico di “cammino”) tutto imperniato sulla potenza dell’immagine. La percorribilità della stessa, nonché quella della nuova scienza, rispecchia infatti il quarto libro dell’opera di Vico, intitolato *Del corso che fanno le Nazioni*. La paratassi iconica,¹⁷²⁴ la giustapposizione dei geroglifici del grande quadro allegorico e la linea zigzagante che suggerisce all’occhio il percorso discendente¹⁷²⁵ dallo sguardo divino fino ai geroglifici in terra trova nel medium scritturale la sua controparte verbale. Come nei geroglifici del Colonna, il Vico trasla i simboli in parole, affidando però ad essi un valore performativo. I geroglifici non sono infatti soltanto sintagmi di un messaggio, bensì una tappa del percorso evolutivo che ha permesso al Vico di ricomporre la storia umana e le sue dinamiche filogenetiche. I geroglifici vichiani, come le imprese rinascimentali, implicano un mutamento di stato, un’evoluzione dell’animo, un momento iniziatico.

L’immagine allegorica che Vico ha fatto incidere in principio della sua *Scienza Nuova* è, come dichiarato in apertura del testo, il fondamento teorico di tutta la sua opera, il concetto che ne ha informato la stesura: “la quale serve al *Leggitore*, per concepire l’IDEA DI QUEST’OPERA avanti di leggerla; e per ridurla più facilmente a memoria con tal’ajuto, che gli somministra la fantasia dopo di averla letta”.¹⁷²⁶ In questo caso, il termine “idea” nel sintagma “Idea dell’opera” viene a ricoprire tutto il suo potenziale etimologico, essendo allo stesso tempo immaginazione, immagine e concetto, nonché il suo valore prodromico per tutta la teoria del linguaggio dei primi uomini esposta nell’opera. Inoltre, viene qui evocato il potenziale mnemotecnico insito nelle immagini, che la lunga tradizione rinascimentale (che, come visto, interessa in maniera fondamentale anche la trattatistica delle imprese e degli emblemi) ipotizzava essere al cuore della possibilità umana del rimemorare. La *Scienza Nuova*, secondo Vico, può essere condensata nelle figure allegoriche che compongono la grande *Dipintura*, vere e proprie *imagines agentes* in grado di suscitare nel lettore ricordi ed emozioni legate alla lettura dell’opera e dunque di poter praticare, a contatto con la sola immagine, lo stesso esercizio di pensiero svolto durante la lettura.¹⁷²⁷

In qualche modo, l’immagine della *Dipintura* apre la *Scienza Nuova* e la chiude. La apre in quanto, a livello materiale, essa si trova in apertura del volume; la chiude in quanto il lettore, per fissare i

¹⁷²⁴ Il concetto proviene da MEYER SCHAPIRO, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 2002

¹⁷²⁵ Si veda, per un approccio operativo di questo tipo, RICCARDO FALCINELLI, *Figure. Come funzionano le immagini*, Torino, Einaudi, 2020

¹⁷²⁶ S.N. III, § 1, p. 785

¹⁷²⁷ Si rimanda, per una comparazione con le pratiche spirituali di meditazione sull’immagine, *Immagine, meditazione, visione*, a cura di Lauro Magnani, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016

contenuti della nuova scienza vichiana, dovrà tornare all'immagine a chiusura di libro per ripercorrere il percorso dell'opera comparandolo con quello dell'immagine. Questa operazione è chiara guardando nello specifico il particolare significato che Vico assegna a questi geroglifici.

Prima di analizzare però quest'ultimo dato, è necessario comprendere che l'uso del termine "geroglifico" fatto da Vico in questo passaggio fondamentale della sua opera rivela un certo grado di ambiguità. Se, da un parte, il termine "geroglifico" riveste, specie dalla seconda metà del Cinquecento in poi, il ruolo di "termine ombrello" sotto il quale riferire ogni tipo di manifestazione simbolica o segnica non allegoricamente canonizzata, dall'altra, con Frankel,¹⁷²⁸ non sembra essere del tutto chiara la posizione vichiana nei confronti di queste rappresentazioni così importanti per la filosofia ermetica che tanta parte ha nella ricostruzione (in negativo) della storia di queste forme iconiche di comunicazione. Se da un lato Vico si adegua – a livello terminologico – alle tendenze della sua epoca, dall'altro tutta la sua teoria riguardante i geroglifici vanno contro questa tendenza e, dunque, contro l'utilizzo di questi particolari geroglifici in sede incipitaria. L'apparente contraddizione di questi passaggi si risolve tenendo conto, con Papini, del punto di vista temporale della scrittura della *Scienza Nuova*, nonché del fatto che il supporto materiale, il libro a stampa, non può permettere l'effettiva riproduzione del linguaggio dei geroglifici della prima epoca dell'umanità: "l'età della ragione spiegata (e dunque la nostra mente) non avrebbe alcuna possibilità di entrare in sintonia con un tipo di linguaggio oramai assolutamente inafferrabile".¹⁷²⁹ Pertanto, il geroglifico vichiano, nell'impossibilità di rappresentare a fondo l'essenza del primo tipo del linguaggio umano, approssima soltanto le possibilità plastiche del secondo, in una postura che, allo stesso tempo, afferma e nega l'esistenza di una tradizione secolare che aveva fatto dei geroglifici sapienziali una delle maggiori fonti di sapienza e conoscenza.

Chiarito questo fondamentale aspetto terminologico, è ora possibile analizzare l'immagine seguendo il dettato vichiano. Il triangolo in alto a destra rappresenta Dio, nell'aspetto della sua "Provvidenza",¹⁷³⁰ ovvero la volontà divina di sorvegliare e guidare il corso delle umane nazioni verso il loro bene. Il raggio che parte dall'occhio della Provvidenza si riflette sul gioiello della donna dalle tempie alate, che rappresenta la "Metafisica [...] IN ATTO DI ESTASI CHE IL [Dio] CONTEMPLA".¹⁷³¹ Il modello di questa figura è da rintracciarsi nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, in particolare nella congiunzione delle figure della Scienza [Figura 44] e della Metafisica.¹⁷³² La

¹⁷²⁸ MARGHERITA FRANKEL, *The 'Dipintura' and the Structure of Vico's New Science as a Mirror of the World*, cit., p. 45

¹⁷²⁹ MARIO PAPINI, «*Ignota latebat*». *L'impresa negletta della Scienza Nuova*, cit., p. 65

¹⁷³⁰ S.N. III, § 1, p. 785

¹⁷³¹ *Ibidem*

¹⁷³² Le immagini sono tratte dall'edizione CESARE RIPA, *Iconologia*, in Padova, Per Pietro Paolo Tozzi 1625. La prima versione dell'*Iconologia*, come ricorda Sonia Maffei: "era infatti nata senza illustrazioni, ma proprio per la sua formula vincente ha finito per essere sconfitta e deformata dalla forza del suo stesso oggetto" (SONIA MAFFEI, *Introduzione*, in CESARE RIPA, *Iconologia*, cit., p. XIX)

Metafisica – che non trova illustrazioni nelle varie edizioni dell’opera del perugino prima di quella francese del 1644 [Figura 45] – è indicata dal Ripa in questo modo: “Donna che sotto al piede sinistro tenga un globo, con la destra mano appoggiata alla guancia, e che stia pensosa, e con la sinistra mano stia in atto di accennare. Per la palla considera il mondo tutto, e le cose corrutibili che soggiaciono come vili a questa scienza, la quale s’in alza sola alle cose celesti e divine”.¹⁷³³ La Scienza invece è così definita: “Donna con l’ali al capo, nella destra mano tenghi uno specchio, e con la sinistra una palla sopra della quale sia un triangolo. Scienza è abito dell’intelletto speculativo di conoscere e considerar le cose per le sue cause. Si dipinge con l’ali, perché non è scienza dove l’intelletto non s’alza alla contemplazione delle cose”.¹⁷³⁴

METAPHISYQVE .

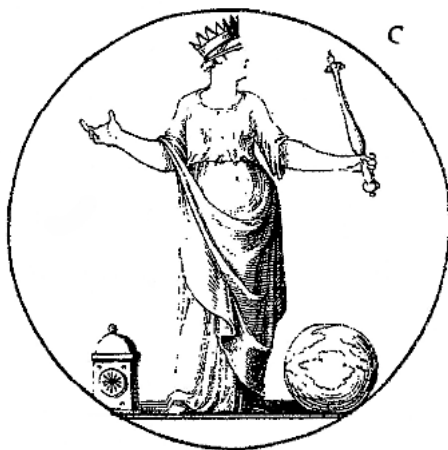


Figura 44 – Allegoria della Metafisica in CESARE RIPA, *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images*, à Paris, chez Matthieu Guillemot, 1644, vol. 1, p. 113



Figura 45 – Allegoria della Scienza in CESARE RIPA, *Iconologia*, in Padova, Per Pietro Paolo Tozzi 1625, p. 589

Se l’innalzarsi sopra il mondo della Metafisica di Ripa coincide a pieno con l’atteggiamento estatico della Metafisica vichiana, il modello della Scienza “con le ali al capo” viene mantenuto nell’incisione del Sesone e del Baldi prima di lui. Oltre infatti alle tempie alate, lo specchio viene a ritrovarsi nel gioiello incastonato nel cuore della Metafisica, mentre il triangolo viene traslato nell’occhio della Provvidenza divina. Essendo una fusione delle due immagini, la Metafisica di Vico sembra essere il simbolo della *Scienza Nuova*, ovvero la scienza metafisica che contempla la Provvidenza divina rispecchiando la sua luce sui geroglifici sottostanti, che sono parte del mondo degli uomini e della storia.

¹⁷³³ CESARE RIPA, *Iconologia*, cit., p. 389

¹⁷³⁴ Ivi, p. 524

Prima di soffermarsi su questi geroglifici però, quasi a indicare una sutura tra il mondo divino e quello umano, Vico descrive la direzione del raggio luminoso che, dal gioiello convesso nel petto della Metafisica, giunge alla statua di Omero, il primo poeta delle nazioni, il carattere poetico che, nel terzo libro della *Scienza Nuova*, viene ad essere descritto come l'universale fantastico indicante la potenza creatrice e divina della poesia. I principi della sapienza poetica, da Vico anteposti a quelli della sapienza metafisica e filosofica, sono gli unici in possesso dei primi uomini, le menti dei quali erano tutte piene di "robustissimi sensi, e vastissime fantasie".¹⁷³⁵ La poesia come raccordo fra la dimensione metafisica e quella corporale è rappresentata anche dalla posizione della statua di Omero, a metà tra la donna dalle tempie alate e il globo sul quale ella si regge. Omero stesso è innalzato su un piedistallo, la cui base è percorsa da una spaccatura. Vico afferma che questa base rovinosa simboleggia la difficile comprensione della storia di Omero, che nel terzo libro della *Scienza Nuova* delle ultime due edizioni viene finalmente riconosciuta come una creazione di un carattere poetico. È da questa scoperta che tutte le altre discendono, e il filosofo indica questo fatto mettendo in risalto la forza luminosa che la statua emana: "le DENSE TENEBRE, LE QUALI LA DIPINTURA SPIEGA NEL FONDO; DALLE QUALI AL LUME DEL RAGGIO DELLA PROVVIDENZA DIVINA DALLA METAFISICA RISPARSO IN OMERO ESCONO ALLA LUCE TUTTI I GEROGLIFICI".¹⁷³⁶

Il primo elemento rischiarato è il globo sul quale la Metafisica si innalza; questo è Mondo Fisico, cinto dalla cintura zodiacale nella quale si intravedono i due segni del leone e della vergine. La spiegazione di questa preferenza è data in questo modo:

questa *Scienza* ne' suoi *Principj* contempla primieramente *Ercole*; poiché si truova, *ogni nazione* gentile antica narrarne *uno, che la fondò*; e'l contempla dalla *maggior sua fatiga*, che fu quella con la qual'uccise il *Lione* [...]. E la *Vergine*, che da' *Poeti* venne descritta dagli *Astronomi* andar *coronata di spighe*, vuol dire, che la *Storia Greca* cominciò dall'*Età dell'oro*.¹⁷³⁷

I segni zodiacali evidenziati dalla *Dipintura* sono, per Vico, i caratteri poetici più importanti che permettono di introdurre l'età degli uomini nel disegno della Storia Ideale Eterna. Ercole e Venere, i principali miti poetici dell'era antica, sono le prime manifestazioni di una sapienza poetica ancora non sviluppata completamente, ma finalmente separata dal mondo fisico simboleggiato dal globo. L'altare sopra il quale il globo è poggiato solo parzialmente (poiché solo una parte del mondo fisico è conoscibile agli uomini) rappresenta la comunione degli uomini con la divinità, ovvero l'inizio della religione e della divinazione. I geroglifici poggiati sopra di esso, infatti, rappresentano le maggiori

¹⁷³⁵ S.N. III, § 5, p. 788

¹⁷³⁶ S.N. III, § 7, p. 790

¹⁷³⁷ S.N. III, § 3, p. 787

pratiche religiose che gli uomini svolgono. Un lettore attento del Vico, il Foscolo,¹⁷³⁸ sintetizzerà nell'endecasillabo dei *Sepolcri* "Dal dì che nozze e tribunali ed are",¹⁷³⁹ i principi del matrimonio, della giustizia e della sepoltura, oltre ai suoi strumenti: il lituo, il fuoco e l'acqua e una fiaccola. Il primo è la "verga, con la quale gli *Auguri* prendevan gli *auguri*",¹⁷⁴⁰ ovvero lo strumento con il quale la divinazione (e dunque la religione, e dunque l'inizio della storia umana) viene a essere praticata. La coppia del fuoco e dell'acqua (contenuta in un orciuolo) indica l'inizio dei sacrifici, con i quali gli uomini comunicano con le divinità. La fiaccola, infine, indica il matrimonio, ovvero la fine della bestialità e della copula irregolare che permette allo statuto della famiglia di instaurarsi. Questo geroglifico è appoggiato agli altri tre, mostrando come lo statuto familiare (e tutta l'umanità) nasca da una compartecipazione della sfera religiosa a quella civile, della Provvidenza alla storia degli uomini. Sotto l'altare, parzialmente in ombra e lambente la selva a destra dell'immagine, è presente un'urna cineraria, che rappresenta il principio dell'umazione dei corpi defunti, nonché la comprensione del legame familiare perpetuato nei tempi. Il passaggio è espresso con lucidità da Robert Pogue Harrison:

The establishment of belonging through burial has origins that go back into the night of time. Vico [...] speaks of *homo humani* and holds that our early ancestors first humanized themselves through burial of their dead. In his *New Science* he declares that these primitive "giants" would point to the wooden grave posts of their forefathers to indicate their ground of belonging, hence their ownership of the land: "Thus by the graves of their buried dead the giants showed dominion over their lands, and Roman law called for burial of the dead in a proper place to make it religious. With truth they could pronounce these heroic phrases: we are sons of this earth, we are born from these oaks"¹⁷⁴¹. The pronouns – "this earth," "these oaks" – demonstrate possession of the *hic* in and through their gesture of pointing. Such was the giants' natural language. Vico calls them giants in the sense that they were "sons of this earth" who descended from buried ancestors whose place in the ground they could point to as their own.¹⁷⁴²

Il riconoscimento di un antenato comune implica la creazione delle dinastie, delle stirpi e delle dominazioni sui campi; di conseguenza la creazione del linguaggio delle imprese e delle insegne eroiche. Non a caso, l'aratro che si propende verso il centro dell'immagine uscendo anche esso dalla selva, simboleggia "gli *Ercoli fondatori delle prime Nazioni gentili*",¹⁷⁴³ la conquista dei campi sottratti all'oscurità dei boschi e la fine del nomadismo. Questa è significata da Vico tramite

¹⁷³⁸ Per un rapido sguardo alla critica sui rapporti tra Foscolo e Vico si rimanda a VITILIO MASIELLO, *Foscolo e Vico. Le fondazioni foscoliane della coscienza tragica*, in *Atti dei Convegni foscoliani*, vol. 2, Roma, Edizione Nazionale, 1979, pp. 435-456, GIANCARLO MAZZACURATI, *Retaggi vichiani nella filologia e nella storiografia del Foscolo*, in *Foscolo e la cultura meridionale*, a cura di Marco Santoro, Napoli, Società editrice Napoletana, 1980, pp. 42-64 e GLAUCO CAMBON, *Vico e Foscolo*, in *Vico e Venezia*, a cura di Cesare De Michelis e Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 1982, pp. 337-349

¹⁷³⁹ UGO FOSCOLO, *I sepolcri*, v. 91, in IDEM, *Sepolcri, Odi, Sonetti*, Milano, Mondadori, 2020, p. 147

¹⁷⁴⁰ S.N. III, § 8, p. 791

¹⁷⁴¹ «Così con essi *sepolcri* de' loro seppelliti i *Giganti* dimostravano la signoria delle loro terre; lo che restò in *Ragion Romana* di seppellire il morto in un luogo proprio, per farlo *religioso*: e dicevano con verità queste frasi eroiche, *noi siamo figliuoli di questa Terra, siamo nati da questi roveri*», VICO, S.N. III, §§ 232, p. 1003

¹⁷⁴² ROBERT POGUE HARRISON, *Hic Jacet*, cit., p. 355

¹⁷⁴³ S.N. III, § 12, p. 794

il ricorso etimologico al latino *urbs*, la curvatura dell'aratro dal quale discende la *urbs*-città.¹⁷⁴⁴ Dal lato destro dell'altare compare un timone, che indica per metonimia la costruzione delle navi e la trasmigrazione dei popoli, la colonizzazione e la diffusione della religione in tutto il mondo. La descrizione dell'aratro e del timone, essendo l'uno parallelo all'altro e mostrando l'aratro la punta al timone, è strutturata per simboleggiare le opposizioni tra la classe agraria dominante e i primi coloni, espulsi per via delle lotte che essi stavano intraprendendo contro i padroni. Seguendo questa linea si arriva al geroglifico rappresentante una tavola alfabetica che "GIACE SOPRA UN ROTTAME DI COLONNA D'ORDINE CORINTIO",¹⁷⁴⁵ ovvero un ordine assai moderno e dunque molto lontano nel tempo rispetto a tutto quello che la storia umana aveva prodotto nel frattempo. La nascita dell'alfabeto indica una conquista tarda dell'umanità, ma che Vico – posizionando la tavola lontano dal timone – fa risalire ad un momento precedente la trasmigrazione dei popoli. La tavola alfabetica, infine, è lontana dalla statua di Omero, quasi dirimpetto, a significare il principio non verbale e non scritto della poesia della prima umanità. Questo elemento permette di rafforzare l'ipotesi vichiana della nascita simultanea di lingue e lettere, e non della precedenza della prima sulla seconda: le lettere, essendo la tavola alfabetica vicina all'aratro, nascono nel momento dell'inizio di una storia della nazione, ovvero della lingua, e non in un momento precedente simboleggiato dalla ben lontana statua omerica. Da questo momento in poi, ovvero nel pieno sviluppo della storia degli uomini, la luce dell'immagine si fa più intensa, e gli ultimi geroglifici "significanti le cose umane più conosciute"¹⁷⁴⁶ si stagliano sulla parte bassa della *Dipintura*.

Il primo di questi è il fascio, che indica la nascita dei primi imperi, costituiti dall'unione di più famiglie intorno a un unico regnante. Appoggiato al fascio vi è una spada, che rappresenta il diritto delle prime genti eroiche, ovvero il diritto della forza e della violenza, dei duelli e delle armi. La borsa con il denaro vicino a questo geroglifico simboleggia l'inizio dei commerci. Vico, implicitamente, stabilisce un legame tra imprese gentilizie e monete, in quanto le imprese vennero impresse sul retro delle medaglie e delle monete, come dimostrato nella prima edizione della *Scienza Nuova*. Dopo la borsa, si intravede una bilancia, che indica una nuova giustizia non più basata sulla forza ma sul diritto popolare delle genti, ovvero sull'equità. Questa nuova conformazione indica la formazione delle repubbliche. L'ultimo geroglifico che Vico esplica è il caduceo, che indica il diritto delle nazioni e le relazioni diplomatiche instauratesi tra i governi.

La dimensione progressiva di questa serie di geroglifici è, sempre grazie alle acute osservazioni di Papini, intuibile anche dalla possibile numerazione crescente osservabile a partire dalla fiamma

¹⁷⁴⁴ S.N. III, § 13, p. 795

¹⁷⁴⁵ S.N. III, § 18, p. 800

¹⁷⁴⁶ S.N. III, § 19 pp. 800-801

sacrificale (1), dalla fiaccola e dall'acqua (2), dalla somma di questi sopra l'altare (3), dall'urna cineraria, dall'aratro, dal timone e dalla tavola alfabetica (4), dal fascio, dalla spada, dalla borsa, dalla bilancia e dal caduceo (5). Il petaso sembra riaprire la serie, creando un movimento a spirale in grado di continuare in crescendo lo sviluppo dell'umanità sempre più prossima alla comprensione metafisica della sua natura.

Un capitolo che Vico tagliò dalle ultime due edizioni della *Scienza Nuova* intitolato *Pratica di questa Scienza*, in cui il filosofo ripercorre brevemente le fasi dello sviluppo della storia dell'umanità secondo le declinazioni dell'immagine, è altamente indicativo della coscienza ekphrastica vichiana e della centralità della dipintura all'interno del suo sistema di pensiero. Questa è, in particolare, chiamata direttamente in causa, in quanto Vico chiede al lettore di guardarla “a rovescio”¹⁷⁴⁷ per avere una comprensione chiara della nuova scienza e per riuscire ad immaginare lo sviluppo percorso dalle selve alle accademie contemporanee. Questo singolare passaggio – che, si ricorda, non è presente nelle edizioni finali dell'opera – può fornire anche alcune chiavi di lettura per un concetto vichiano spesso frainteso, quello di “ricorso”. Il quinto libro dell'edizione definitiva del 1744, infatti, è intitolato *Del ricorso che fanno le Nazioni* e contiene la famosa teoria dell'intervento della Provvidenza nel corso della storia. Quando la “barbarie della riflessione”¹⁷⁴⁸ viene a stabilirsi come l'unica possibilità per l'umanità, la Provvidenza impone la rotazione del quadrante delle ere, facendo ricorrere, ovvero ri-percorrere all'umanità dei sentieri già impiegati. È il caso, citato più volte, del Medioevo, età che, per Vico, vede un collasso delle raffinatissime società romane in favore di un tipo di civiltà più rozza, in cui tornano pratiche e linguaggi dell'era degli eroi (le imprese su tutte, nella loro valenza “agraria” più che nobiliare), in cui le immagini si fanno più grandi in proporzione alla grandezza ontologica del rappresentato (“e ne' tempi barbari ritornati le *dipinture* particolarmente del *Padre Eterno*, di *Gesu Cristo*, della *Vergine Maria*, si veggono d'una *eccedente grandezza*”)¹⁷⁴⁹ e in cui gli ordinamenti imperiali lasciano il corso a domini barbari di tipo militare. Non un “eterno ritorno” nietzschiano, ma una sorta di spirale delle ere che permette alla Provvidenza di rimettere sul giusto corso l'umanità quando essa svia dal percorso del bene e della religione. Giuseppe Mazzotta ha fornito, di questo concetto, una particolare interpretazione:

the word translates the Latin *recursus*, which comes from *recurro*, and etymologically suggests a re-running or a flowing back. The frontispiece of the *New Science* allows us to visualize the spiral, serpentine shape of the *ricorso* [...] Mercury's caduceus, with the intertwined snakes around the staff, is the geometric representation of a spiral. By its interweaving of circle and line, which produces the spiral, the *ricorso*, thus, is

¹⁷⁴⁷ GIAMBATTISTA VICO, *Scritti inediti di Giambattista Vico tratti da un autografo dell'autore e pubblicati da Giuseppe del Giudice*, a cura di Giuseppe del Giudice, Napoli, Biblioteca della Regia Università, pp.11-14. Il passo citato si trova a p. 11: “La *pratica* la quale ne possiam dar noi da *filosofi*, Ella si può chiudere dentro delle *accademie*; ed è che in questi *tempi umani*, nei quali siam nati d'*ingegni*, *scorti*, ed *intelligenti*, dee qui nel *fine* guardarsi a rovescio la *figura* posta nel *principio*, e che le *accademie* con le loro *sette* dei *filosofi* non secondino la *corruttela* della *setta* di questi *tempi*”

¹⁷⁴⁸ S.N. III, § 522, p. 1261

¹⁷⁴⁹ S.N. III, § 392, p. 1149

the simultaneous figuration of closure and openness of a circle that repeats itself with a difference, is always out of place and is eccentric to the other circles in the series.¹⁷⁵⁰

La possibilità di riapertura dei cerchi della storia, di dare una seconda opportunità a una visione deterministica che potrebbe, effettivamente, essere insita nell'idea della Storia Ideale Eterna del Vico, è per Mazzotta data da una pratica retorica, da uno stile letterario che amplia le possibilità della narrazione storica e che, per mezzo dell'utilizzo dei tropi, delle figure di suono e delle vere e proprie contorsioni sintattiche, rilancia la lettura in maniera mai definitiva. In sintesi, la possibilità di rompere la linearità e il destino insito nel logocentrico procedere logico-argomentativo del trattato scientifico è data dalla componente iconica del linguaggio poetico, creatore: "Tied as it is to Vico's style of writing, the *ricorso* comes through as a rhetorical contrivance, as a perspective rhetorically made or produced by the very New Science".¹⁷⁵¹ Sotto questa accezione, il "guardare a rovescio" la *Dipintura* suggerito dalla *Pratica della Scienza Nuova* è una pratica del ricorso, un guardare le cose civili dall'ultimo sviluppo (il caduceo di Mercurio e il suo petaso) fino alle origini metafisiche.

Questo sguardo retrospettivo, più che un'involuzione, è un'apertura del circolo ermeneutico¹⁷⁵² in grado di fornire una nuova visione della storia, non più solo discendente ma anche ascendente; un percorso a spirale, appunto. È da evidenziare, però, come questo ricorso sia possibile solo nel momento in cui la comprensione delle direttive della Provvidenza segue il percorso vichiano dei principi e degli assiomi della *Scienza Nuova*. La teoria vichiana dei ricorsi, così come quella del corso, che fanno le nazioni permette un'apertura e una liberazione dal carattere deterministico della storia solo quando l'immagine da percorrere "a rovescio" segue le tappe della Storia Ideale Eterna. Nel caso in cui il pensiero storico non abbia gli stessi principi, lo sguardo rovesciato all'immagine provoca solo orrore o paura.

Un tentativo di immaginare questo scenario virtuale in cui l'inversione iconica crei spavento ed angoscia è fornito da un passaggio della *Scienza Nuova* del 1730, non ripubblicato nell'edizione postuma, in cui il filosofo compie il tentativo di guardare in maniera cursoria un'immagine diversa da quella disegnata da Antonio Vaccaro sotto la sua direzione. Il brano è un magnifico esempio di quella che Hollander chiama *ekphrasis* "nozionale", ovvero una descrizione di un'immagine o di un'opera d'arte di cui non si hanno referenze precise. Un'immagine, pertanto, ipotetica, pensata – in questo caso – *per absurdum*, a partire dal rovesciamento dei principi vichiani e dall'adozione delle teorie epicuree, stoiche, spinoziane e lockiane:

¹⁷⁵⁰ GIUSEPPE MAZZOTTA, *The New Map of the World*, cit., p. 228

¹⁷⁵¹ Ivi, p. 229

¹⁷⁵² Il sintagma è stato scelto per via dell'influsso vichiano nell'ermeneutica gadameriana. Per uno studio sul rapporto tra i due pensatori i rimanda all'articolo di DANIELA PICCINI, *Il ruolo di Giambattista Vico nell'ermeneutica di Hans-Georg Gadamer*, «Annali di italianistica», VIII, 1-2, 2003, pp. 99-167

Potrai facilmente, o *Leggitore*, intendere la *bellezza* di questa divina *Dipintura* dall'orrore, che certamente dee farti la *bruttezza* di quest'*altra*, ch'ora ti dò a vedere tutta contraria. Il *TRIGONO* luminoso, e veggente *allumi il Globo Mondano*, che è la *Provvidenza Divina*, la quale il governa. La *falsa*, e quindi *rea Metafisica* abbia l'*ALE* delle tempie *inchiovate al Globo* dalla parte opposta *coverta d'ombre*; perchè non possa, e non può, perchè non voglia, nè sa, perchè non vuole alzarsi sopra il Mondo della Natura; onde dentro quelle sue tenebre insegni o 'l *cieco Caso d'Epicuro*, o 'l *Fato* pur cieco degli *Stoici*; ed empivamente oppini, che *esso Mondo* sia *Dio o operante per necessità*, quale con gli *Stoici* il vuole *Benedetto Spinoso*, ovvero *operante a caso*, che va di seguito alla *Metafisica*, che *Giovanni Locke* fa d'*Epicuro*: e con entrambi avendo *tolto* all'huomo ogni *e elezione*, e *consiglio*, avendo *tolta a Dio* ogni *Provvidenza*, insegni, che dappertutto debba *regnar'* il *Capriccio*, per *incontrare* o 'l *caso*, o 'l *fato*, che si desidera. Ella con la sinistra mano tenga la *BORSA*; perchè tali *venenose* dottrine non son'insegnate, che da huomini disperati; i quali o *vili* non ebbero mai parte allo stato, o *superbi*, tenuti bassi, o non promossi agli onori, de' quali per la lor boria si credon degni, sono *malcontenti dello stato*: siccome *Benedetto Spinoso*, il quale, perchè *Ebreo*, non aveva niuna Repubblica, trovò una *Metafisica* da rovinare tutte le Repubbliche del Mondo. Con la *destra* tenga la *BILANCIA*, poichè ella è la *Scienza*, che dà il *criterio del Vero*, ovvero l'*Arte di ben giudicare*; per la quale troppo *fastidiosa*, e *dilicata*, non acquetandosi a niuna verità, finalmente caduta nello *Scetticismo* estima d'*uguali pesi* il *giusto*, e l'*ingiusto*; ella, come gl'immanissimi *Galli Senoni* fecero co' Romani, caricando una *lance* con *LA SPADA*, la faccia *sbilanciare*, preponderando all'*altra*, dove sia il *CADUCEO DI MERCURIO*, ch'è *simbolo delle Leggi*; e così insegni, dover servire le leggi alla forza ingiusta dell'armi. L'*ALTARE* sia *rovinato*, *spezzato* il *LITUO*, *rovesciato* l'*URCIUOLO*, *spenta* la *FIACCOLA*: e così ad un *Dio sordo*, e *cieco* si *nieghino* tutti i *divini onori*, e sien *bandite* dappertutto le *cerimonie divine*; e'n conseguenza sien *tolti* tralle nazioni i *matrimonj solenni*, che appo tutte con divine cerimonie si contraggono; e si celebrino il *concubinato*, e 'l *puttanesimo*. Il *FASCIO ROMANO* sia *sciolto*, *dissipato*, e *disperso*; e spenta ogni *Moral comandata* dalle *Religioni*, con l'annientamento di esse; *spenta* ogni *Disciplina Iconomica*, col dissolvimento de' *matrimonj*; *perisca* affatto la *Dottrina Politica*, onde vadano a *dissolversi* tutti gl'*Imperj civili*. La *STATOVA D'OMERO* s'*atterri*; perchè i *Poeti* fondarono con la *Religione* a tutti i *Gentili* l'*Umanità*. La *TAVOLA DEGLI ALFABETI* giacciasi *infranta* nel suolo; perchè la *Scienza delle Lingue*, con le quali parlano le *religioni*, e le *leggi*, essa è quella, che le conserva. L'*URNA CENERARIA* dentro le *selve* porti iscritto *LEMURUM FABULA*: e 'l dente dell'*ARATRO* abbia *spuntata la punta*: e *tolta* l'universal *credenza* dell'*Immortalità dell'anima*, lasciandosi i *cadaveri insepolti* sopra la terra, s'*abbandoni* la *coltivazione de' campi*, non chè si *disabitino* le *città*: e 'l *TIMONE*, geroglifico degli huomini empj senza niun'umana lingua, e costume, si rinselvi *ne'boschi*; e ritorni la *ferina Comunione* delle *cose*, e delle *donne*; le quali si debbano gli huomini *appropriare* con la *violenza*, e col *sangue*.¹⁷⁵³

Il singolare ricorso presentato da questa immagine potenziale, che non si basa sul movimento zigzagante dell'originale *Dipintura*, mette in mostra una situazione di promiscuità tra il livello metafisico e quello civile (la *Metafisica* tiene in mano la borsa e la bilancia, elementi presentati alla fine della lista dei geroglifici nell'immagine originale) e lascia del tutto fuori dalla descrizione la poesia e la religione. Si può intravedere, nell'affastellamento dei nomi di filosofi presente in questa descrizione, il pericolo di quella "boria dei dotti" che tanta parte ricopre nell'universo di pensiero vichiano. L'immagine virtualmente assurda presentata da Vico potrebbe essere quella che gli uomini dell'era della barbarie della riflessione hanno in mente. Il ricorso, allora, della *Provvidenza* è la possibilità di percorrere visualmente in maniera diversa questa immagine, in modo da poter posizionare i geroglifici secondo un ordine chiaro e luminoso. In questo senso, l'opera di Vico sembra essere tutta un ricorso, un riposizionamento dei vari rottami dell'antichità secondo il giusto ordine,

¹⁷⁵³ S.N. II, §§ 86-90, pp. 395-397

seguendo una genealogia di idee, concetti, pensieri e linguaggi imperniata sulla funzione sapienziale della poesia.

b. Il ritratto di Vico e l'impresa come ritratto

Come presentato nella prima parte di questo testo, l'opera maggiore del Vico, nella sua edizione definitiva, presenta altre due immagini oltre alla *Dipintura allegorica*, ossia l'impresa con la donna che si specchia con il motto *IGNOTA LATEBAT* e il ritratto del Vico stesso. In questo paragrafo si proporrà un'ipotesi interpretativa del ruolo di questa immagine in relazione all'impresa, sottolineando la rete di richiami intertestuali che la presenza del volto dell'autore e del breve epigramma del Domenici ("Visus hic est: potuit vultum depingere Pictor; / O si quis mores posset, et ingenium") attivano e presentano nonché il valore narrativo e storico (questa volta il termine è da indicarsi nell'accezione – complementare a quella di "Storia Ideale Eterna" – di "storia personale dell'autore"). L'impresa del frontespizio guarda dentro lo specchio, nella superficie di vetro in cui le tre dimensioni dell'*anima*, dell'*animus* e della *mens* si riuniscono. Il motto *IGNOTA LATEBAT* sembra riferirsi alla donna che regge lo specchio e si equilibra sul plinto cubico, *hysteron proteron* della Metafisica che si alza verso lo sguardo divino nella *Dipintura* che anticipa il frontespizio.

L'impresa del frontespizio è il progetto della rivelazione della scienza, nonché – riferendosi essa alla natura dell'uomo – dell'essenza del suo lettore. Lo specchio che la donna dalle tempie alate ha in mano si rivolge a sinistra, ovvero – nell'ipotesi largamente plausibile di una lettura da sinistra a destra – a un momento precedente la lettura del frontespizio. Si è visto che, proprio nel foglio adiacente, campeggia la *Dipintura* che Vico concepisce come uno strumento mnemotecnico in grado di compendiare tutto lo sviluppo della sua opera e, al contempo, della storia dell'umanità. La donna dell'impresa, quindi, sembra guardare con lo specchio verso quella figura, verso quella verità che si nasconde ignota. Il motto dell'impresa – come esplica la lunga tradizione trattatistica analizzata – non si dovrebbe riferire al soggetto dell'immagine (ovvero alla figura femminile della Metafisica), ma a un terzo che, in questo caso, è ciò che la figura dalle tempie alate vede nello specchio, ovvero la sapienza stessa fornita dalla *Scienza Nuova*, la traduzione semiotica nell'immagine della *Dipintura*. Essendo poi questa nuova scienza anche il reperimento del principio dell'umanità, la sua conformazione esistenziale e la sua natura (nel senso greco di "divenire ciò che si è"), anche l'immagine del ritratto vichiano sembra rientrare nel riflesso dello specchio. Si potrebbe ipotizzare una sovrapposizione fra vita dell'uomo nelle sue fasi storiche con quella dell'autore della *Scienza Nuova* stessa. Si configurerebbe, pertanto, un'identificazione della vita del genere umano con quella del singolo, una sorta di microcosmo imperniato sulla figura di Giambattista Vico. L'impresa con il

motto *IGNOTA LATEBAT* potrebbe essere pertanto una sorta di performance del disvelamento, attuato nelle pagine della *Scienza Nuvoa*, della scoperta dell'autore che, scoprendo la natura umana e, con essa, anche sé stesso, assurge a ruolo di universale fantastico, di ritratto ideale.

Del filosofo il pittore che ha dipinto il suo volto ha potuto rendere soltanto il viso ed il semblante; l'ingegno ed il valore morale, invece, non possono essere portati sull'incisione. Il tema del ritratto ideale,¹⁷⁵⁴ e in particolare del ritratto accompagnato da brevi epigrammi tesi alla trasformazione morale del personaggio, può essere definito un *topos* dell'età moderna¹⁷⁵⁵ e, come si è visto, molta trattatistica sull'impresa non nasconde i legami tra la prassi ritrattistica e quella impresistica. In questo caso, oltre alla partecipazione vichiana a un *milieu* culturale ben definito,¹⁷⁵⁶ è utile notare come il ritratto si limiti – per esplicitazione del cartiglio – alla conformazione fisica dell'uomo Vico, e non alle sue qualità morali o intellettuali. Di Vico, in apertura di pagina, si hanno il corpo e i tratti somatici. Il pittore non è potuto andare oltre, perché il suo mezzo è limitato. L'età degli uomini, si potrebbe interpretare, non riesce più a rendere vive le immagini, ad innescare un circuito di fantasia e di passione intorno ad esse, a simboleggiare la giunzione di corpo e mente.

L'opposizione tra immagine e testo, in questo ritratto, sembra essere frontale, in quanto il testo, commentando l'immagine, la depriva di potenzialità e di efficacia. A differenza dell'impresa nel frontespizio e delle imprese in generale, il testo è un'unità aggiunta al ritratto del filosofo, non una componente essenziale dello stesso. Non esiste, quindi, nessun surplus cognitivo o metaforico in questa immagine. Il circuito, però, sembra rompersi quando si riflette sulla componente grafica della scrittura dell'epigramma. Le parole del testo di Domenici sono infatti incise due volte sulla pagina: la prima volta sul basamento del piedistallo, la seconda sul foglio che contiene il ritratto vichiano. Anche il testo si conforma come immagine. Immagine paradossale, indubbiamente, ma immagine che nega e al contempo afferma un distacco originario tra corpo e mente che si gioca sotto lo sguardo rovesciato di Vico e che, nelle pagine successive, lo stesso Vico tenterà di risolvere.

Se si prende la *Vita* che Vico scrisse come autobiografia per il progetto di Gianartico di Porcia nel 1728 e poi, con aggiunte, nel 1731, le fasi di sviluppo della sua vita, l'etica del *medium* corporeo e della poesia contro la montante astrazione filosofica e il sostanziale congiungimento di metafisica e fisica nello studio della giurisprudenza, il tentativo di riconfigurazione del sapere umano verso l'unificazione delle capacità intellettuali e fisiche dell'uomo viene ad essere compreso come il progetto che Vico aveva tentato di compiere sia nella scrittura della sua opera che nella pratica della

¹⁷⁵⁴ JEAN-LUC NANCY, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaello Cortina, 2002

¹⁷⁵⁵ LINA BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010

¹⁷⁵⁶ FRANCESCO BARBERI, *Frontespizio e antiporta nel libro nel libro italiano del Settecento*, Roma, Bulzoni, 1985. Si veda anche LINA BOLZONI, *Il "libro figurato" del Seicento: due esempi*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Roma, Salerno, 2002, pp. 479-508

sua vita quotidiana. I rapporti con l'opera maggiore sono lampanti, in un'oscillazione tra testo scritto e vita vissuta che le pagine dell'autobiografia rendono evidenti.

Un altro elemento che lega la *Vita* alla *Scienza Nuova* è anche la contrapposizione fra la dimensione della città, emblema della modernità e del solipsismo della terza epoca degli uomini, ormai in stato avanzato di “barbarie della riflessione”¹⁷⁵⁷ e quella delle selve e del paesaggio non colonizzato dal lavoro dell'uomo (le “tenebre” in fondo alla *Dipintura*). Il Vico stesso, nel presentare l'“esilio” dei nove anni come precettore nella dimora di Domenico della Rocca a Vatolla, in Cilento, tende a sottolineare la valenza positiva delle foreste e delle selve, legando a queste una sorta di regressione dal pensiero metafisico astratto verso la poesia e la filosofia platonica, l'unica in grado di equilibrare corpo e anima. Vico, addirittura, “ringraziò quelle selve”¹⁷⁵⁸ per aver conferito a lui stesso la coscienza di cosa fosse l'essenza della vita e della storia degli uomini.

Secondo questa lettura e questo schema, nello specchio della donna dalle tempie alate l'immagine che si nascondeva non è altro quella della vita dell'autore dell'opera, vita singola che si fa simbolo della vita di tutta l'umanità. Basti ipotizzare, con Malcom Bull, come a modello della *Dipintura* ci possa essere il *Trionfo dell'ordine domenicano* nella sacrestia della chiesa di San Domenico a Napoli di Antonio Solimena, amico di Vico¹⁷⁵⁹ e maggior pittore napoletano del suo tempo. Il raggio di luce che scende in maniera spezzata dalla sinistra dell'affresco e compie tre cambi di direzione si conclude, esattamente allo stesso punto dell'elmetto di Hermes nella *Dipintura*, con la caduta dei giganti, con il corpo puro e nudo della prima umanità che, non casualmente, ricorda la caduta di Vico, moderno Adamo, dalla scala. Il lettore, in questo modo, si specchia nell'opera vichiana e, nello specchio, non fa altro che vedere sé stesso, la storia della sua vita e quella del genere umano. L'umana conoscenza si trasforma in superiore ri-conoscenza:

Proprio come l'aria attende di essere fecondata dall'etere, così l'*anima* emergente dalla corporeità si affida alla forza dell'*animus*, per tradursi in *mens metaphysica*. Il destino del singolo essere umano viene così a coincidere, nel suo tragitto circolare, col destino dell'intera stirpe, con la rotazione della sua storia, e infine col giro di ogni naturale realtà.¹⁷⁶⁰

La storia umana viene simboleggiata dall'autore della scienza che ne ha disvelato i principi che, a mo' di carattere poetico, sta per tutto il genere umano dentro lo specchio della metafisica.¹⁷⁶¹ Anche

¹⁷⁵⁷ S.N. III, § 522, p. 1261: “che non era stata la prima barbarie del senso: perchè quella scuopriva una fierezza generosa; dalla quale altri poteva difendersi, o campare, o guardarsi: ma questa con una fierezza vile dentro le lusinghe, e gli abbracci insidia alla vita, e alle fortune de' suoi confidenti, ed amici”

¹⁷⁵⁸ GIAMBATTISTA VICO, *Vita di Giambattista Vico scritta da se medesimo*, cit., p. 51

¹⁷⁵⁹ MALCOM BULL, *Inventing Falsehood. Making Truth*, cit., pp. 94-100

¹⁷⁶⁰ MARIO PAPINI, «*Ignota latebat*», cit., p.198

¹⁷⁶¹ Si permetta il rimando a MICHELE BORDONI, *La Scienza Nuova della Vita. Il corpo e l'anima dell'impresa di Giambattista Vico*, in *Cantami qualcosa pari alla vita*, a cura di Paola Baioni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022. Per una prospettiva differente si veda il recente saggio di ANDREA BATTISTINI, “*Tale e non altra riuscita*”. *La prospettiva teleologica nella Vita di Giambattista Vico*, in *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, a cura di A. Cristiani e F. Ferretti, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 41-56 (si ringrazia il professor Roberto Puggioni per

il lettore, una volta terminata l'opera, potrà rispecchiarsi sia nello specchio della metafisica che nella *Dipintura*, trovando così spiegazione della presenza del ritratto vichiano in apertura di volume: "Il destino del singolo essere umano viene così a coincidere, nel suo tragitto circolare, col destino dell'intera stirpe, con la rotazione della sua storia, e infine col giro di ogni naturale realtà."¹⁷⁶²

Queste ipotesi di lettura, non essendo l'impresa filologicamente accertabile alla paternità vichiana, devono restare al livello di suggestioni interpretative. La questione più interessante che però viene richiamata da questa impresa è la forte valenza simbolica, teorica e filosofica dell'immagine significante, nonché la sua relazione con il testo dell'opera vichiana. Le immagini, siano esse geroglifici puri o iconotesti di tradizione rinascimentale, oppure *ekphrasis* in cui il testo si pone come interprete o interpretato della/dall'immagine, giocano un ruolo fondamentale nella teoria filosofica vichiana, e il ritrovamento dei tre tipi di linguaggio nelle primissime pagine della *Scienza Nuova* si impone come un fondamentale passaggio ermeneutico. Inoltre, tutte e tre le immagini confermano la valenza narrativa del medium iconico. La *Dipintura allegorica* è, infatti, la narrazione *per simbola* dello sviluppo dell'umanità, dei *corsi che fanno le Nazioni* verso la definitiva fioritura sotto lo sguardo amorevole della Provvidenza; il ritratto vichiano è, invece, la personale storia di Vico alla scoperta di se stesso e, specie per genere, di tutta l'umanità che lui ha indagato tramite la sua vita; l'impresa, infine, è sia il ricordo di come questa indagine è stata portata avanti (il rispecchiamento della donna che vede la *Dipintura* e il ritratto del filosofo) che, performativamente, il momento di disvelamento della sapienza che era rimasta celata e nascosta. Anche in questo caso, l'impresa si fa tramite di un racconto iniziatico, in cui la successione degli eventi porta a una ricalibrazione del presente e a una sua sostanziale e definitiva mutazione.

l'informazione bibliografica)

¹⁷⁶² MARIO PAPINI, «*Ignota latebat*», cit., p.198

CONCLUSIONE

**“OSSERVANDO NEI BRUCHI LO SVILUPPO DELLA
FARFALLA”**

Questo studio ha esaminato, confrontato e interpretato la presenza dell'emblematica nella filosofia vichiana al fine di stabilire l'esistenza o meno di una continuità tra la tradizione rinascimentale e barocca dell'emblema e dell'impresa nelle opere del Vico. Il corpus di riferimento, tripartito in opere vichiane e gravitanti intorno all'opera vichiana, in trattati sulle imprese e, infine, in trattati appartenenti all'area emblematica, geroglifica, è stato dapprima presentato approfonditamente, in un tentativo di mostrare, in sequenza, le occorrenze del tema emblematico nelle opere del Vico, il contesto culturale dell'emblematica e la storia dello sviluppo teorico delle imprese. In questa prima fase, sono state evidenziate le dirette tangenze tra emblematica e filosofia di Vico, nonché i principali motivi di una sostanziale alterità tra le due forme. A partire da questo inquadramento generale, nella seconda parte dello studio sono stati presentati tre temi particolarmente presenti nell'opera vichiana – quelli del corpo, della retorica e del pensiero metaforico e, infine, quello della narrazione– che hanno permesso una lettura approfondita di alcune caratteristiche in comune tra la letteratura emblematica e l'opera di Vico. Questi tre temi hanno fornito la possibilità di rendere permeabili i *corpora* emblematici (in particolare di emblemi e imprese) a letture di tipo diverso da quelli tradizionalmente compiute su di loro. Nello specifico, sono state evidenziati dei caratteri antropologici, metaforologici, intermediali e narratologici che, a partire dalla loro presenza in Vico fino alla loro teorizzazione nelle scienze contemporanee, sono stati ritrovati nelle imprese e negli emblemi.

La bipartizione dello studio e l'attraversamento storico-critico del materiale di ricerca hanno permesso di raggiungere due risultati principali. È infatti stato possibile non solo rispondere affermativamente alla questione della continuità tra la letteratura impresistica e la filosofica di Vico, ma di comprendere anche la qualità specifica di questa continuità.

Nello specifico, il primo risultato è relativo alla rispondenza della filosofia vichiana alla letteratura emblematica non tanto in relazione ad aspetti puntuali e isolati, quanto in una prospettiva più generale e sistematica. La possibilità di concepire le imprese rinascimentali e barocche quali fonti effettive del pensiero vichiano e, dunque, la somiglianza tra le prime e alcuni aspetti dell'ultimo è dimostrata dall'attivazione dello stesso novero di concetti, nozioni e modalità espressive nel momento della presentazione dell'impresa in entrambi i contesti. Fra le imprese della prima modernità e la filosofia vichiana è possibile dimostrare, in definitiva, una stessa matrice culturale ed epistemologica, da ritrovare nelle riflessioni sulla retorica e sulla poetica.

Il secondo risultato, che si inserisce più marcatamente in una prospettiva di studio delle relazioni tra parola e immagine, è relativo invece alla continuità tra imprese e filosofia del linguaggio vichiana sotto il versante dell'aspetto iconico di entrambe. Il trattamento operato da Vico nei confronti del repertorio emblematico risponde, in altri termini, a una selezione dell'aspetto iconico dello stesso: le

imprese, nella *Scienza Nuova*, vengono concepite come immagini, ma come immagini che operano secondo le stesse dinamiche degli iconotesti della prima modernità. In definitiva, la continuità tra imprese vichiane ed imprese cinque e seicentesche è relazionata alla comprensione delle potenzialità retoriche, mediali e antropologiche dell'immagine.

Queste due conclusioni sottendono una serie di elementi che possono considerarsi come risultati secondari, il primo dei quali riguarda la natura intersezionale delle imprese. L'analisi ha messo in luce come Vico abbia potuto concepire le imprese nella sua specifica modalità a partire dall'intensificazione del rapporto delle imprese con le strutture epistemologiche portanti del genere emblematico. La continuità tra le imprese vichiane e quelle rinascimentali e barocche è stata rintracciata, a livello esplicito, nella padronanza vichiana della terminologia emblematica (come, ad esempio, nell'utilizzo delle nozioni di "anima" e "corpo") e nella presenza nella *Scienza Nuova* di una sintomatica selezione di luoghi testuali ben presente nella letteratura delle imprese (si fa riferimento alle figure di Tarquinio il Superbo e di Idantura). A livello implicito, dove cioè non esiste o non è filologicamente dimostrabile un legame diretto tra Vico e le imprese, sono state riscontrate le maggiori somiglianze: l'aspetto narrativo delle imprese, la dimensione corporale delle stesse nella *Scienza Nuova* e nei trattati della prima modernità e, in maniera più evidente, la centralità della dimensione retorica nella loro fenomenologia e nella loro descrizione sono infatti gli aspetti al contempo più evidenti e meno collegabili ad evidenze testuali precise di questa relazione.

Vico, come è risultato dalle analisi qui compiute, ha perciò reinterpretato la letteratura delle imprese a partire dai nuclei fondativi delle stesse, ossia dalle componenti retoriche e semiotiche che, nella trattatistica emblematica, restano confinate in una discorsività limitata e relativa al genere delle imprese. Il merito dell'operazione vichiana è di portare allo scoperto le fondamenta teoriche delle imprese rinascimentali, mostrando, invece dell'aspetto culturale e storicamente determinato delle stesse, la loro operatività comunicativa. Questa conclusione ha come conseguenza diretta la comprensione della natura plurima delle imprese e degli emblemi, la loro essenza di crocevia culturale e la loro posizione particolarmente privilegiata all'interno del sistema culturale del Rinascimento e del Barocco. Nei limiti del genere emblematico, le imprese si rivelano come incapsulatrici delle maggiori modificazioni epistemologiche e culturali del periodo (come, ad esempio, la rilettura della filosofia aristotelica tardo cinquecentesca e poi barocca), modificazioni che Vico coglie e porta su un piano discorsivo diverso e meno costretto da limitazioni di genere.

La ri-funzionalizzazione vichiana, pertanto, agisce a livello sia terminologico che interpretativo, nella dialettica che nel paragrafo introduttivo di questa tesi era stata definita nei termini di *façade* e *intérieur*: lasciando invariato il termine "impresa", egli aumenta la valenza degli aspetti retorici, narrativi ed antropologico degli iconotesti rinascimentali e barocchi fino a rendere le imprese della

Scienza Nuova dei meccanismi semiotici apparentemente diversi ed estranei al clima culturale che delle imprese era stato origine e fondamento. Questa operazione, partendo dall'operatività dei nuclei fondativi delle imprese senza nominarli, ha il merito di mettere in risalto il ruolo culturale delle imprese all'interno dei secoli sedicesimo e diciassettesimo, ovvero quello di campo di prova dell'adattamento iconotestuale di teorie e riflessioni esterne al proprio ambito.

Questa conseguenza ha come ulteriore sviluppo la ricalibratura, suggerita da Alessandro Benassi, del giudizio di Daniel Russell sulla separazione tra emblematici del Cinquecento ed emblematici del Seicento. Seguendo infatti la distinzione di Levi-Strauss tra *bricoleurs* e *ingénieurs* e filtrata da Genette in *Figures I*, Russell aveva infatti riportato gli emblematici cinquecenteschi alla prima categoria, mentre quelli del Seicento alla seconda. I primi sono accostati a una tipologia che, come i critici per Genette,¹⁷⁶³ si muove all'interno di una cornice limitata di possibilità combinatorie e che crea un significato valido per quella base di partenza: "the emblematicist works with materials that have limited possibilities; indeed, if they did not, they would not be useful to him because the tension between the expectations produced by their earlier use and the present adaptation would never develop, and it is that the tension which generates the surprise that forms much of the emblem's appeal".¹⁷⁶⁴ Gli autori del Seicento, invece, sono accostati alla categoria dei creatori *ex nihilo*, agli autori: "The producer of emblems could become an 'ingenieur' only in the seventeenth century after the great iconographies of the second half of the sixteenth century had organized a body of material specifically designed for the production of emblems and similar compositions".¹⁷⁶⁵

Come già notato da Benassi, questa divisione così netta non permette di apprezzare la storia e lo sviluppo della tradizione emblematica e, soprattutto, la sua potenzialità, sia nel Rinascimento che nel Barocco, di esplicitare una funzione espressiva e relazionale con il lettore o osservatore dell'emblema e dell'impresa. La lettura tramite il filtro vichiano di questa letteratura ha permesso, infatti, di notare una sostanziale continuità tra le posizioni iniziali (almeno quelle teoricamente vigili di Ruscelli) e il culmine barocco di queste, e di concepire come fondamentale, e quindi non pertinente solo a un periodo della sua storia, la carica agentiva ed espressiva delle imprese.¹⁷⁶⁶

La seconda conclusione dello studio, ossia la dimostrazione della continuità tra imprese e Vico a

¹⁷⁶³ GÉRARD GENETTE, *Structuralisme et critique littéraire I*, in IDEM, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, pp. 145-170

¹⁷⁶⁴ DANIEL RUSSELL, *Emblematic Structures in Renaissance French Culture*, cit., p. 176

¹⁷⁶⁵ IDEM, *The Emblem and Authority*, «Word & Image», IV, 1, 1988, pp. 85-86

¹⁷⁶⁶ Significativo è il tentativo di Benassi di leggere la letteratura impresistica sotto il punto di vista della teoria sull'agentività di Alfred Gell (in ALFRED GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1998): "Come gli altri oggetti artistici, anche l'impresa si può considerare un indice dipendente dalla relazione fondamentale di agentività: chi osserva, cioè, inferisce una certa intenzionalità di chi crea, in un rapporto non rigido, fisso e univoco, ma fundamentalmente relazionale. L'impresa, tanto nel Cinque quanto nel Seicento, in quanto indizio, segno retorico e figurativo di un proposito, di un progetto, di un'idea che deve essere comunicata, espressa, decifrata, pare rispondere a questo modello, e divenire così paradigma fluido e adattabile all'interpretazione e della relazione tra autore/autrice e lettore/lettrice" (ALESSANDRO BENASSI, «La filosofia del cavaliere», cit., p. 11)

livello iconico e non, propriamente, iconotestuale, riflette in parte quest'ultimo dettaglio. Il focus vichiano sull'immagine dell'impresa, e la sua utilizzazione anche all'infuori del campo propriamente iconico (come, ad esempio, la collocazione di gesti e cenni sotto una categoria impresistica) mostra l'attenzione all'aspetto propriamente poetico dell'impresa, ossia alle dinamiche di creazione di senso che la informano. Seguendo infatti la storia delle relazioni tra "corpo" e "anima", si è vista la progressiva messa a fuoco di una intuizione già presente in Ruscelli, ovvero della necessità, per l'impresa, della sola relazione tra intenzione dell'autore e immagine. La prima enunciazione di questa possibilità è nel trattato del Bargagli, che però respinge la questione per via della non perfezione dell'impresa priva di motto. Gli altri trattatisti a seguire, e in particolare Tesauro, confermano le ipotesi del senese, mettendo in luce la dimensione sovra-semiotica (e sovra-poetica) della "perfezione". La ri-funzionalizzazione vichiana si attiene alla sola dimensione poetica e semiotica, e mette pertanto in luce le caratteristiche operative della sola immagine.

La comprensione di questo aspetto ha, per la filosofia vichiana, il merito di rinforzare l'appartenenza vichiana a un *milieu* culturale di forte ascendenza barocca. Anche se criticata e allontanata, essa agisce fortemente nella comprensione della letteratura emblematica, modulando significativamente l'intero quadro delle riflessioni vichiane. Inoltre, essa permette di avvicinare la questione etica del rapporto tra parola e immagine, tra "poesia" e "perfezione" e, in definitiva, di inquadrare l'operazione vichiana all'interno di un quadro epistemologico in cui Vico si oppone a Cartesio. Mettere in risalto la dimensione iconica delle imprese – e dimostrare così come la "perfezione" delle stesse sia un distacco dal primo manifestarsi di una coscienza linguistica per immagini – corrisponde ad affermare criticamente e polemicamente l'eredità barocca, accentuare il dato materiale della cultura e la sua dimensione corporale e non astratta. In secondo luogo, questo aspetto etico mette in evidenza come il posizionamento delle imprese e degli emblemi all'interno della storia della cultura sia tale non tanto in relazione a una modificazione formale e operativa, quanto in relazione a movimenti culturali ed epistemologici di più ampia portata. L'utilizzo delle imprese è, in breve, legato a fini non soltanto letterari, ma anche ideologici.

A livello metodologico, questo studio ha tentato di dimostrare l'adeguatezza degli strumenti della cultura visuale – quando integrati opportunamente a quelli dell'analisi storico-letteraria e filosofico-culturale – agli oggetti di studio, ovvero la filosofia vichiana del linguaggio e la letteratura emblematica. Inoltre, questo studio ha cercato di rimarcare la praticabilità di alcuni approcci epistemologici ibridi sullo stesso corpus o su *corpora* affini.

In particolare, gli ultimi paragrafi dei capitoli III e IV e parte del capitolo V hanno messo in risalto la potenziale utilità degli strumenti intermediali, degli studi narratologici e delle nozioni di antropologia delle immagini per l'interpretazione delle categorie emblematiche e la possibilità, complementare, di vedere in Vico una figura in grado di incapsulare ed enunciare sinteticamente un lungo lavoro di teorizzazione sul rapporto tra immagine e parola. Prendendo come base le affermazioni vichiane sulla natura iconica del primo linguaggio e sulla sua essenza poetica, ad esempio, si è arrivati alla maturazione della concezione intermediale della poesia, che trova una sua prima applicabilità proprio in termini impresistici ed emblematici. Anche la concezione delle imprese come "atto iconico", per il tramite vichiano e antropologico, è risultata chiara ed applicabile al repertorio emblematico. Per quanto riguarda la conferma dell'ipotesi di Trabandt di un "sematological turn" della filosofia vichiana, l'utilizzo di un concetto come quello di "pictorial turn" sembra aver fornito elementi di indubbio interesse, nonché un allargamento prospettico che si profila tanto utile quanto necessario per la figura di Vico.

La dimostrazione della continuità tra imprese rinascimentali e barocche e alcuni aspetti centrali della filosofia vichiana, dimostrazione che ha avuto esiti più sistematici che puntuali, è ritenuta essere un punto d'arrivo all'interno degli studi vichiani per quanto riguarda la questione singolare della letteratura emblematica, ma non può che considerarsi come una delle prime fasi di una ricerca più estesa, sia a livello del corpus da analizzare che a livello metodologico. Partendo dalla questione dell'estensione del corpus, le limitazioni imposte a questa tesi non hanno permesso una ricognizione estensiva sia della letteratura emblematica (è stato principalmente indagato il settore delle imprese, meno quello degli emblemi), che dei testi afferenti a quella cultura, in particolare retorici, letterari, artistici e filosofici. Per indagare sia le eventuali fonti vichiane, sia la complessità del ruolo degli iconotesti emblematici in materia di relazioni tra immagine e parola sembrano infatti necessarie delle quanto più complete ricognizioni delle interazioni tra le varie dimensioni culturali all'opera nella letteratura emblematica. Un esempio, che fornisce il volano per la presentazione di un'altra possibile pista di ricerca, è quello dei testi letterari.

In questo studio non si sono, tranne rare eccezioni, citati testi poetici o letterari per via del punto di vista teorico delle analisi. Anche se è stata più volte accennata e problematizzata, l'enunciazione di una dimensione poetica delle imprese e degli emblemi non può restare priva di un confronto ravvicinato con le opere tradizionalmente definite come poetiche. Inoltre, questi approfondimenti si rendono necessari per la messa a punto degli strumenti metodologici utilizzati nel corso di questo studio. L'esempio più evidente è quello delle teorie intermediali. Anche se il rapporto tra Vico e le imprese rende sufficientemente chiara la possibilità di pensare alla poesia come a una categoria transmediale, è solo tramite un quanto più esteso raffronto tra testi letterari e di teoria letteraria che

un tale concetto può essere utilizzato non solo come ipotesi di lavoro, ma come strumento di ricerca. Un altro esempio è fornito dal concetto di “pictorial turn”. Nelle enunciazioni di Mitchell, esso si presenta come “a complex interplay between visuality, apparatus, institutions, discourse, bodies and figurality”,¹⁷⁶⁷ e risulta evidente che la diagnosi o meno della presenza di una svolta pittorica o iconica all’interno del periodo preso in esame in questo studio non può che restare allo stato ipotetico. L’estrema complessità degli elementi chiamati in causa richiede degli studi generali di ampia portata, non limitabili a un corpus così ristretto come quello messo sotto analisi in questa tesi.

Infine, la questione metodologica chiama in causa un versante propriamente vichiano di un possibile sviluppo della ricerca. Si è menzionata, come conclusione secondaria di questa tesi, l’emergenza di un’esigenza etica della questione dell’immagine in Vico. In relazione al tema delle imprese, la selezione dell’aspetto iconico delle stesse nella *Scienza Nuova*, oltre che al tono derisorio ed ironico della ricerca della “perfezione” delle stesse nei trattati del secolo precedente, ottempera delle esigenze di carattere sociale. Inserito nella riflessione sulle conseguenze dell’astrazione e del raffinamento del costume, ossia sullo spettro della “barbarie della riflessione” dell’umanità giunta a uno stadio di sviluppo elevato e ormai corrotto, il richiamo a una forma di linguaggio prettamente iconica che si richiama a quella del Rinascimento e del Barocco agisce da contrappeso all’astrazione cartesiana e alla sua dimensione incorporea e atemporale. Al contempo, la problematica ri-funzionalizzazione vichiana delle imprese sembra andare nella direzione di un monito ai lettori (e, tra essi, anche a chi delle imprese aveva conoscenza e con esse aveva familiarità, come le Accademie dedicate della prima edizione della *Scienza Nuova*) sulla necessità, per usare una terminologia impresistica, di non scindere l’“anima” dal “corpo”, la dimensione razionale a quella patetica e corporale. Tutta la filosofia vichiana può essere, per alcuni aspetti, letta come un tentativo di operare questo ricongiungimento: già la proposta del *De nostri temporis studiorum ratione*, nella congiunzione di topica e critica, sembra andare in questa direzione. Questo aspetto etico e garbatamente reazionario di Vico, per essere verificato, avrebbe la necessità di una ben diversa prospettiva rispetto a quella qui utilizzata, oltre che di un corpus selezionato in maniera differente e aperto anche su un altro orizzonte.

Studi di questo tipo, per concludere, potrebbero proseguire sulla linea dell’unione del versante interpretativo e di quello filologico della critica vichiana. Da una parte la ricerca delle fonti legate al tema dell’etica e dell’immagine potrebbe continuare verso l’inserimento della figura del filosofo al centro di una conformazione diversa della cultura, dall’altra la storia delle idee potrebbe invece prospettare delle interpretazioni vichiane di portata non solo storica, ma anche avvicinare Vico ad altre esperienze di pensiero. Ad esempio, più volte in questo studio il nome di Aby Warburg ha fatto

¹⁷⁶⁷ WILLIAM JOHN TOM MITCHELL, *Picture Theory*, cit. p. 16

la sua comparsa, ma mai comparato a quello del filosofo napoletano.¹⁷⁶⁸ Prescindendo dal lato storico della questione (Warburg conosce Vico per il tramite di Tito Vignoli¹⁷⁶⁹ ma Vico, ovviamente, non può aver conosciuto Warburg) la vicinanza dei due pensatori rivela più di qualche lato interessante. In primo luogo, sia il tentativo vichiano di lettura *a rebours* della cultura tramite il riconoscimento di forme primitive in quelle raffinate e moderne della sua contemporaneità (come, tra le altre, le imprese) che quello dell'amburghese di leggere la storia delle immagini come una storia di permanenze e di sviluppi biologici, può essere riassumibile nella celebre frase di Warburg “osservando nei bruchi lo sviluppo della farfalla”.¹⁷⁷⁰ A livello più analitico, alcuni concetti dello storico dell'arte sembrano essere plausibilmente avvicinati ad alcune pietre d'angolo della teoria vichiana. Anche se non è stata enunciata in sede di discussione analitica delle fonti, la definizione warburghiana di *Pathosformel*¹⁷⁷¹ risulta, a livello superficiale, tangere quella di “universale fantastico” vichiano. Se questa è più volte stata descritta come una concretizzazione iconica e figurale di una determinata situazione patetica e operativa (da cui l'appellazione di “ritratto ideale”), le “formule di pathos” di Warburg ha invece le caratterizzazioni di un'immagine simbolica di cui “bisogna ricercare la matrice che imprime nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore, espressa nel linguaggio gestuale con una tale intensità che questi engrammi dell'esperienza emotiva sopravvivano come patrimonio ereditario della memoria”.¹⁷⁷² Senza entrare nel dettaglio della complicata questione della formula di pathos, basti qui apprezzare la concrezione mnestica e patetica che sia Vico che Warburg mettono al centro della loro concezione di immagine, la capacità di riportare un evento esterno a una formula matriciale costante. In Warburg, questa capacità dell'immagine di separare l'uomo dall'angoscia e dalla paura trova nella celebre conferenza del *Rituale del serpente*¹⁷⁷³ la sua

¹⁷⁶⁸ Lo studio dei rapporti tra Vico e Warburg, a conoscenza di chi scrive, non è stato ancora tentato. Anche gli studi di carattere sia ricettivo della figura di Vico che lo studio delle fonti warburghiane (si pensa, ad esempio, al testo *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenza e prospettive di ricerca*, a cura di Claudia Cieri Via e Micol Forti, Milano, Mondadori, 2009) non hanno infatti mai menzionato questa possibile pista di ricerca

¹⁷⁶⁹ La lettura del testo di Vignoli da parte di Warburg, mediata dalla traduzione in tedesco del testo pubblicata nel 1880 ad opera da Hermann Usener (maestro di Warburg), è provata da MICHELE COMETA, *Cultura visuale*, cit., pp. 73-75

¹⁷⁷⁰ La frase è contenuta in una lettera di Warburg ad André Jolles riportata da SALVATORE SETTIS, *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione*, «Moderna», IV, 2, 2004, p. 28 (la fonte di Settis è ERNST GOMBRICH, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, Phaidon, 1970, p. 110)

¹⁷⁷¹ Si veda, per un tentativo di definizione del concetto – presente in ABY WARBURG, *La rinascita del paganesimo antico*, cit., p. 249 – l'interessante enunciazione di Salvatore Settis: “La prima operazione da fare per spiegare le *Pathosformeln* è la più ovvia: sperare le due parole, *Pathos* e *formel*, prima di rimmetterle insieme. È chiaro che, se a *pathos* sono legate (come abbiamo visto) nozioni di instabilità, movimento e istantaneità, *Formel*, al contrario, comporta fissità, ripetizione e stereotipi. Questo contrasto è centrale, e segna la direzione interpretativa. Nella tradizione antica, come abbiamo visto, *pathos* è [...] “un'agitazione e un impeto dell'animo”. La *formula* che lo contiene e lo esprime è, al contrario, una convenzione espressiva destinata a perpetuarsi nel tempo, a passare di generazione in generazione. Disseccata e irrigidita, potrà essere riconosciuta e rivitalizzata mille anni dopo [...]. Il *pathos* è istantaneo, la *Formel* è durabile” (SALVATORE SETTIS, *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione*, cit., p.26)

¹⁷⁷² ABY WARBURG, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002, p. 3

¹⁷⁷³ Lo scritto, pubblicato nel 1939, è frutto di una conferenza tenutasi presso la clinica di Kreuzlingen (dove Warburg era in cura) nel 1923

enunciazione maggiore, che precede di qualche anno l'*Atlante Mnemosyne* in cui, nel paragrafo introduttivo, si leggono affermazioni come queste: “La creazione consapevole di una distanza tra sé e il mondo esterno è ciò che possiamo senza subbio designare come atto fondatore della civilizzazione umana”.¹⁷⁷⁴ In Warburg questo atto di distanza è creato dall'immagine. È difficile, dopo lo studio effettuato, non riconoscere in queste parole l'azione del tuono dei primi bestioni vichiani, così come è difficile non vedere nella chiusa etica del *Rituale del serpente* un richiamo alla teoria della barbarie della riflessione. Nelle pagine finali della conferenza del 1926, Warburg conclude con un paragone tra la pratica presso gli Indiani Pueblo di disegnare in forma serpentina il fulmine e una fotografia di un uomo vicino a dei tralicci elettrici. Se il disegno degli indiani da un lato crea la distanza con l'angoscia primordiale, e dall'altro non smaterializza completamente l'evento naturale, la fotografia mostra uno stato di completa de-simbolizzazione dell'atto naturale, tradotto in astrazione e privato di qualsiasi rapporto figurale con la paura primordiale:

Il fulmine imprigionato nel filo, l'elettricità catturata, ha creato una civiltà che si allontana dal paganesimo. Le forze della natura non sono concepite come unità biomorfiche o antropomorfiche, bensì come onde infinite che obbediscono alla pressione della mano umana. In questo modo la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza, scaturita dal mito, aveva faticosamente conquistato, la sfera della contemplazione che crea spazio al pensiero (*Denkraum*)¹⁷⁷⁵

Il tema del fulmine è quanto mai vichiano, e le riflessioni etiche warburghiane fanno eco a quelle del Vico che nasconde, nella *Dipintura*, una forma serpentina. Queste, più che ipotesi di futuri lavori, sono delle impressioni o delle suggestioni che confermano l'estrema duttilità della figura vichiana a interpretazioni vaste e generali.

Se questo paragrafo dedicato alla figura di Warburg ha una funzione, essa sembra risiedere nella convinzione che la filosofia di Vico possa fornire delle chiavi di lettura centrali per la storia della cultura. In questa tesi, la sua relazione con l'emblematica è stata dimostrata come valida per approcci metodologici e culturali, oltre che letterari e filologici. Un tentativo, quello qui proposto, di concepire la figura del filosofo all'incrocio di sguardi e prospettive diverse, dal punto di vista della contemporaneità e allo stesso tempo della tradizione, da vicino e da lontano, *cominus et eminus*.

¹⁷⁷⁴ Ivi, p. 3

¹⁷⁷⁵ IDEM, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998, p. 66

BIBLIOGRAFIA

Fonti

Opere di Giambattista Vico

Edizioni originali

- VICO, GIAMBATTISTA, *Cinque libri di Giambattista Vico de' principj d'una Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle genti*, Napoli, Mosca, 1730
- VICO, GIAMBATTISTA, *De antiquissima Italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*, Napoli, Ex typographia Felicis Mosca, 1710
- VICO, GIAMBATTISTA, *De mente heorica. Dissertatio habita in Regia Academia Neapolitana XII Kal. Novembris Anno 1732*, Napoli, Paci, 1732
- VICO, GIAMBATTISTA, *De nostri temporis studiorum ratione dissertatio a Ioh. Baptista a Vico neapolitano*, Napoli, typis Felicis Mosca, anno MDCCIX
- VICO, GIAMBATTISTA, *De universis juris uno principio et fine uno*, Napoli, excudebat Felix Musca, anno MDCCXX
- VICO, GIAMBATTISTA, *Giunone in danza*, in *Vari componimenti per le nozze degli eccellentissimi signori don Giambattista Filomarino prencipe della Rocca e Maria Vittoria Caracciolo dei marchesi Sant'Erasmus*, Napoli, Felice Mosca, 1721
- VICO, GIAMBATTISTA, *Principi di una Scienza Nuova intorno alla natura delle Nazioni per la quale si ritruovano i principj di un altro sistema del diritto naturale delle genti. All'Eminentissimo Principe Lorenzo Corsini amplissimo Cardinale dedicati*, Napoli, Mosca, 1725
- VICO, GIAMBATTISTA, *Principj di Scienza nuova di Giambattista Vico d'intorno alla comune natura delle genti*, Napoli, Muziana, 1744

Edizioni moderne

- VICO, GIAMBATTISTA, *De mente heorica*, a cura di Emma Nanetti, Pisa, ETS, 2014
- VICO, GIAMBATTISTA, *Delle cene sontuose de' romani*, a cura di Domenico Corradini Broussard, Pisa, ETS, 1993
- VICO, GIAMBATTISTA, *Epistole. Con aggiunte le epistole dei suoi corrispondenti*, a cura di Manuela Sanna, Napoli, Morano, 1994
- VICO, GIAMBATTISTA, *Institutiones Oratoriae*, testo critico, versione e commento di Giuliano Crifò, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989

- VICO, GIAMBATTISTA, *L'autobiografia, il carteggio e le poesie varie*, a cura di Benedetto Croce e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1929 (prima edizione 1911)
- VICO, GIAMBATTISTA, *La congiura dei principi napoletani (1701). Prima e seconda stesura*, a cura di Claudia Pandolfi, Napoli, Morano, 1992
- VICO, GIAMBATTISTA, *La Scienza Nuova 1730*, a cura di Paolo Cristofolini e Manuela Sanna, Napoli, Alfredo Guida, 2004
- VICO, GIAMBATTISTA, *La Scienza Nuova 1744*, a cura di Paolo Cristofolini e Manuela Sanna, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013
- VICO, GIAMBATTISTA, *La scienza nuova giusta l'edizione del 1744 con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite e corredata di note storiche*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1911
- VICO, GIAMBATTISTA, *La Scienza Nuova prima con la polemica contro di "Atti degli Eruditi" di Lipsia* in IDEM, *Opere*, vol. III, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1968
- VICO, GIAMBATTISTA, *La Scienza Nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di Manuela Sanna e Vincenzo Vitiello, Milano Bompiani, 2012
- VICO, GIAMBATTISTA, *Le iscrizioni e le composizioni latine*, a cura di Gian Galeazzo Visconti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013
- VICO, GIAMBATTISTA, *Metafisica e metodo*, a cura di Claudio Faschilli, Ciro Greco, Andrea Murari, Milano, Bompiani, 2008
- VICO, GIAMBATTISTA, *Opere filosofiche*, introduzione di Nicola Badaloni, testi, versioni e note a cura di Paolo Cristofolini, Firenze, Sansoni, 1971
- VICO, GIAMBATTISTA, *Opere giuridiche*, a cura di Paolo Cristofolini, Firenze, Sansoni, 1974
- VICO, GIAMBATTISTA, *Opere Minori. Passi scelti e curati dal prof. Leone Luzzatto*, Lanciano, Carabba, 2009 (ristampa dell'edizione 1911)
- VICO, GIAMBATTISTA, *Opere*, a cura di Andrea Battistini, 2 voll., Milano, Mondadori, 1999
- VICO, GIAMBATTISTA, *Opere*, a cura di Fausto Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953
- VICO, GIAMBATTISTA, *Opuscoli di Giambattista Vico raccolti e pubblicati da Carlantonio de Rosa marchese di Villarosa*, Napoli, Porcelli, 1819
- VICO, GIAMBATTISTA, *Principj di scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni. Concordanze e indici di frequenza dell'edizione Napoli 1744*, a cura di Marco Veneziani, Firenze, Olschki, 1997
- VICO, GIAMBATTISTA, *Principj di una Scienza Nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni (Napoli 1730). Con postille autografe (ms. XIII H 59)*, Napoli, Liguori, 2002
- VICO, GIAMBATTISTA, *Scritti inediti di Giambattista Vico tratti da un autografo dell'autore e*

pubblicati da Giuseppe del Giudice, a cura di Giuseppe del Giudice, Napoli, Biblioteca della Regia Università, 1862

VICO, GIAMBATTISTA, *Scritti vari e pagine sparse*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1940

VICO, GIAMBATTISTA, *Versi d'occasione e scritti di scuola*, in GIAMBATTISTA VICO, *Opere*, a cura di Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1941

VICO, GIAMBATTISTA, *Vita scritta da se medesimo*, introduzione e cura di Fabrizio Lomonaco, postfazione di Rosario Diana, contributo bibliografico di Salvatore Principe, Napoli, Diogene, 2012

Trattati di emblemi, geroglifici e imprese

Edizioni originali

ALCIATI, ANDREA, *Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Emblematum liber*, Augustae Vindelicorum, per Heynricum Steynerum, 1531

ALCIATI, ANDREA, *Emblemata cum commentariis Claudii Minois I.C. Francisci Sanctii Brocensis*, Patavii, apud Petrum Paulum Tozzium, 1621

ALCIATI, ANDREA, *Emblemata*, apud Gulielmum Rouillium, Lugduni, 1548

ALCIATI, ANDREA, *Emblematum libellus, vigilanter rcognitus, & ab ipso iam autore locupletatus*, Parisiis, Excudebat Christianus Wechelius, 1534

AMMIRATO, SCIPIONE, *Discorsi del signor Scipione Ammirato sopra Cornelio Tacito*, in Fiorenza, per Filippo Giunti, MDXCIII

AMMIRATO, SCIPIONE, *Il Rota, ovvero dell'imprese*, in Napoli, Carrafa, 1562

ARNIGIO, BARTOLOMEO, *Rime de gli Academici occulti con le loro imprese et discorsi*, in Brescia, appresso Vincenzo di Sabbio, 1568.

BARGAGLI, GIROLAMO, *Dialogo de'giuochi che nelle vegghe sanesi si usano di fare del Materiale Intronato*, in Venetia, presso Gio. Antonio Bertano, 1572

BARGAGLI, SCIPIONE, *Delle Imprese*, in Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1594

BARGAGLI, SCIPIONE, *La prima parte dell'imprese di Scipion Bargagli: dove, doppo tutte l'opere cosi a penna, come a stampa, chegli ha potuto vedere di coloro, che della materia dell'imprese hanno parlato, della vera natura di quelle si ragiona*, in Siena, appresso Luca Bonetti, 1578

BIRALLI, SIMONE, *Dell'imprese scelte dove trovansi tutte quelle, che da diversi autori stampate, si rendon conformi alle regole e alle principali qualità stimate da'buon giudizi*, in Venetia, appresso Giovan Battista Ciotti senese, 1610

- BOCCHI, ACHILLE, *Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, in aedibus novae academiae bocchianae, Bononiae, 1555
- BRUNO, GIORDANO, *De umbirs idearum*, Parisiis, Apud Aegiudium Gorbinum, MDLCCCII
- CAPACCIO, GIULIO CESARE, *Delle imprese*, in Napoli, appresso Carlino e Pace, 1592
- CAPACCIO, GIULIO CESARE, *Il principe*, in Venetia, appresso Barezzo Barezzi, 1590
- COLONNA, FRANCESCO, *Hypnerotomachia Poliphili, Venetiis*, In aedibus Aldi Manutii, accuratissime, 1499
- CONTILE, LUCA, *Ragionamento sopra la proprietà delle imprese con le particolari de gli Academici affidati et con le interpretationi et croniche*, in Pavia, appresso Girolamo Bartoli, 1572.
- DUPUY DEMPOTES, JEAN-BAPTISTE, *Traitè historique et moral du Blason*, Paris, Jombert, MDCCLIV
- FARRA, ALESSANDRO, *Il Settenario [...] di nuovo ricorretto e stampato*, in Venetia, appresso la Minima Compagnia, 1594
- GIOVIO, PAOLO, *Dialogo dell'Imprese Militari et Amoroze di Monsignor Paolo Giovio Vescovo di Nucera*, in Roma, appresso Antonio Barre, 1555
- GIOVIO, PAOLO, *Discorso dell'imprese militari e amoroze [...]. Con un ragionamento di Messer Ludovico Domenichi sullo stesso soggetto*, in Lione, appresso Guglielmo Roviglio, 1559
- GIOVIO, PAOLO, *Historiarum sui temporis*, Florentiae, in officina Laurentii Torrentini, 1550-1552
- GIOVIO, PAOLO, *Ragionamento sopra i motti e disegni d'amore che comunemente chiamiamo imprese. Con un discorso di Girolamo Ruscelli sullo stesso soggetto*, in Venetia, appresso Giordano Ziletti, 1556.
- GIRONDA, GIOVAN GIUSEPPE, *Compendiosa spiegazione dell'impresa, motto e nome accademico del serenissimo Cesare Michelangelo d'Avalos, d'Aquino, D'Aragona*, In Napoli, nelle stamperie di Felice Mosca, 1725
- HORI APOLLINIS NILIACI, *Hieroglyphica hoc est de sacris Aegyptiorum literis libelli duo de Graeco in Latinum sermonem*, a Philippo Phasianino Bononiensi nunc primum translate, Bologna, Girolamo Benedetti, 1517
- Imago primi saeculi societatis Jesu a provincia Flandro-Belgica ejusdem societatis representata*, Antverpiae, ex officina Plantiniana, MDCXL
- ORI APOLLINIS NILIACI, *De sacris notis & sculpturis libri duo*, Parisiis, apud Iacobum Kerver, MDLI
- PALAZZI, MARIA GIOVANNI ANDREA, *I discorsi sopra l'imprese recitati nell'Accademia d'Urbino*, in Bologna, appresso Alessandro Benacci, 1575
- PITTONI, BATTISTA, *Imprese di diversi prencipi, duchi, signori e d'altri personaggi et huomini letterati et illustri. Con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*, in Venetia, s.n., 1562

- RIPA, CESARE, *Iconologia*, in Padova, Per Pietro Paolo Tozzi 1625
- Rolo, ovvero Cento imprese de gl'illustrissimi signori huomini d'arme sanesi*, in Bologna, per Giovanni Rossi, 1591
- RUSCELLI, GIROLAMO, *Imprese illustri*, in Venetia, appresso Federico Rampazzetto, 1566
- RUSCELLI, GIROLAMO, *Imprese illustri. Con l'aggiunta di altre imprese tutto riordinato et corretto da Francesco Patrizio*, in Venetia, appresso Comin da Trino di Monferrato, 1572
- TAEGIO, BARTOLOMEO, *Il Liceo, dove si ragiona del'arte di fabbricare le imprese conformi a i concetti dell'animo*, in Melano, appresso Paolo Gottardo Pontio, 1571
- TASSO, ERCOLE, *La Virginia ovvero Della dea de' nostri tempi*, in Bergamo, appresso Comin Ventura, 1593
- TASSO, ERCOLE, *Realtà e perfetione delle Imprese*, in Bergamo, appresso Comin Ventura, 1614
- TASSO, TORQUATO, *Dialogo dell'imprese del Sig. Torquato Tasso all'illustrissimo e reverendissimo Sig. Cardinale San Giorgio*, in Napoli, nella stamperia dello Stigliola, 1594
- TESAURO, EMANUELE, *Il cannocchiale aristotelico. Quinta impressione*, Torino, Zavatta, 1670
- TRIVULZIO MOLES, CARLO FRANCESCO, *Discorso intorno alle imprese. Con cinquanta Imprese dal medesimo registrate, e spiegate a parte*, in Napoli, presso il Parrino, 1731
- VALERIANO, PIERIO, *Hieroglyphica sive de sacris aegyptorum literis commentarii*, Basileae, 1556
- ZINGREF, JULIUS WILHELM, *Sapientia picta*, Franckfurt, Marschall, 1624
- ZINGREF, JULIUS WILHELM, *Emblematum ethico-politicorum centuria*, apud Iohann. Theodor. de Brij, 1619

Edizioni moderne

- ALCIATO, ANDREA, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2015
- BARGAGLI, GIROLAMO, *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano fare*, a cura di Patrizia D'Incalci Ermini, introduzione di Riccardo Bruscaagli, Accademia senese degli Intronati, Siena 1982
- COLONNA, FRANCESCO, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, 2 voll., Milano, Adelphi, 2010
- GIOVIO, PAOLO, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978
- MERCATI, MICHELE, *De gli obelischi di Roma*, a cura di Gianfranco Cantelli, Bologna, Cappelli, 1981
- ORAPOLLO, *I geroglifici*, a cura di Mario Andrea Rigoni ed Elena Zanco, Milano, Rizzoli, 2018 (prima edizione nel 1996)

TASSO, TORQUATO, *Il conte, ovvero delle imprese*, Roma, Salerno, 1993

TESAURO, EMANUELE, *Idea delle perfette imprese*, Testo inedito a cura di Maria Luisa Doglio, Firenze, Olschki, 1975

TESAURO, EMANUELE, *Il cannocchiale aristotelico*, Savigliano (CN), Editrice artistica piemontese, 2000 (ristampa anastatica)

Altre fonti (edizioni moderne e contemporanee)

AMMIRATO, SCIPIONE, *I trasformati*, edizione critica a cura di Paola Andrioli Nemola, Galatina, Congedo, 2004

AMMIRATO, SCIPIONE, *Una commedia inedita di Scipione Ammirato: I trasformati*, edizione critica a cura di Clemente Valacca, Trani, Vecchi, 1900

ARESI, PAOLO, *Imprese Sacre*, in Venetia, presso Giacomo Sarzina, 1625

ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, a cura di Marcello Zanatta, Milano, Rizzoli, 2009

ARISTOTELE, *Organon*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET, 1996

ARISTOTELE, *Retorica e poetica*, a cura di Marcello Zanatta, Torino, UTET, 2006

BACONE, FRANCESCO, *La dignità e il progresso del sapere divino e umano*, in IDEM, *Scritti filosofici*, a cura di Paolo Rossi, Torino, UTET, 1975, pp. 129-361

BARBARO, DANIELE, *Della Eloquenza. Nuovamente mandato in luce da Girolamo Ruscelli*, In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1557

BARGAGLI, SCIPIONE, *I trattenimenti*, a cura di Laura Riccò, Roma, Salerno, 1989

BARGAGLI, SCIPIONE, *I trattenimenti*, in Venetia, per Bernardo Giunti, 1587

BELLORI, PIETRO, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni co' loro ritratti al naturale scritte da Gio. Pietro Bellori in questa Seconda Edizione accresciute colla Vita, e Ritratto del Cavaliere D. Luca Giordano*, in Roma, per il successore al Mascardi, MDCCXXVIII

BONIFACIO, GIOVANNI, *L'arte de' cenni*, in Vicenza, presso Francesco Grossi, 1616

BONIFACIO, GIOVANNI, *L'arte de' cenni*, a cura di Silvia Gazzola, Ponzano Veneto (TV), Zel Edizioni, 2018

BONNER, ANTHONY (edizione critica a cura di), *Raimundus Lullus opera. Strasbourg 1651. Clavis Pansophiae. Eine Bibliothek der Universalwissenschaften in Renaissance und Barock*, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1996

BORZELLI, ANGELO MARIA, *Il cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Napoli, Priore, 1898, pp. 327-359

- BRAMBILLA, POMPEO, *Relazione delle feste, torneo e giostra ecc. fatte nella corte del Serenissimo di Savoia*, Torino, Fratelli de Cavaleris, 1608
- BROWNE, THOMAS, *Hydriotaphia, Urne-buriall, or A discourse of the sepulchrall urnes lately found in Norfolk; together with The garden of Cyrus, or The quincunciall, lozenge, or net-work plantations of the ancients, artificially, naturally, mystically considered*, Hen. Brome, London 1658
- BROWNE, THOMAS, *Il giardino di Ciro*, a cura di Daniele Savino, Aragno, Torino 2022
- BRUNO, GIORDANO, *De Magia, De vinculis*, a cura di Albano Biondi, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1986
- BRUNO, GIORDANO, *Il sigillo dei sigilli, I Diagrammi ermetici*, a cura di Ubaldo Nicola, Milano-Udine, Mimesis, 1995
- BRUNO, GIORDANO, *Il triplice minimo, La Monade, L'immenso e gli innumerevoli* in IDEM, *Opere latine*, a cura di Carlo Monti, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1980
- BRUNO, GIORDANO, *Le ombre delle idee*, a cura di Antonio Caiazza, Milano, Spirali, 1988
- BURTON, ROBERT, *Anatomia della melancolia*, a cura di Stefania d'Agata d'Ottavi, Milano, Bompiani, 2023
- BURTON, ROBERT, *The anatomy of melancholy*, Oxford, Henry Cripps, 1621
- CALMET, AUGUSTIN, *Tresòr d'antiquitez sacrées et profane*, à Strasbourg, chez Jean Renauld Doulssecker, 1723
- CAMILLO, GIULIO, *L'idea del theatro con l'«Idea dell'eloquenza», il «De transumtatione» e altri testi inediti*, Milano, Adelphi, 2015
- CAMILLO, GIULIO, *L'idea del theatro*, a cura di Lina Bolzoni, Sellerio, Palermo, 1991
- CAMPANILE, FILIBERTO, *Dell'armi ove insegne de' nobili*, in Napoli, nella stamperia di Tarquinio Longo, 1618
- CARTESIO, RENATO, *Opere (1637-1649)*, a cura di Giulia Belgioioso, Milano, Bompiani, 2012
- CASAUBON, ISAAC, *De rebus sacris et ecclesiasticis exercitationes XVI*, Ex Office Nortoniana, apud J. Billium, 1614
- CAVALLINO, SIMONE, *Raccolta di tutte le solennissime feste nel Sposalitio della serenissima Gran Duchessa di Toscana fatte in Fiorenza il Mese di Maggio 1589 Con brevità raccolte da Simone Cavallino da Viterbo*, in Roma, appresso Paolo Blando Stampatore camerale, 1589
- CHAMPOLLION, JEAN-FRANÇOIS, *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens pu Recherche sur les éléments premiers de cette écriture sacrée*, Trauttel en Würtz, Paris, 1824
- CITOLINI, ALESSANDRO, *La tipocosmia*, in Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1561

- CLEMENTE ALESSANDRINO, *Gli Stromati. Note di vera filosofia*, introduzione, traduzione e note di Giovanni Pini, Torino, Edizioni Paoline, 1985
- Corpus Hermeticum*, edizione e commento di A.D. Nock e A. J. Festugière, edizione dei testi ermetici copti e commento di Ilaria Ramelli, Milano, Bompiani, 2005
- CORTESE, GIULIO, *Avvertimenti del poetare*, in IDEM, *Rime e prose*, in Napoli, appresso Giuseppe Cacchi, 1592
- DE DOMINICI, BERNARDO, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti napoletani*, in Napoli, nella stamperia del Ricciardi, MDCCXLII
- DE' ANGELIS, GHERARDO, *Angiola Cimini marchesana della Petrella defunta nel 1726*, Firenze, s.n., 1728
- DE' ANGELIS, GHERARDO, *Delle giovanili rime*, in Bologna, s.n., 1728
- DE' ANGELIS, GHERARDO, *Rime scelte*, in Firenze, s.n. 1730
- DELLA CASA, GIOVANNI, *Le Rime*, a cura di Roberto Fedi, Roma, Salerno, 1978
- DELLA CASA, GIOVANNI, *Opere di monsignor Giovanni della Casa [...] Tomo secondo, contenente le Sposizioni di Sertorio Quattromanni sopra tutte le rime; e quelle di Aurelio Severino e di Gregorio Caloprese sopra i XXI primi Sonetti*, in Venetia, appresso Angiolo Pasinello, 1694
- DELLA MIRANDOLA, GIOVANNI PICO, *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno, e scritti varii*, a cura di Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi, 1942
- DESCARTES, RENÉ, *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences, plus La dioptrique, Les météores et La géométrie qui sont des essais de cette méthode*, à Leyde, De l'Imprimerie de Jan Maire, 1637
- Descrizione dell'apparato e degl'intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle Nozze de' Serenissimi don Ferdinando Medici, e madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana*, in Firenze, per Anton Padovani, 1589
- DI PORCIA, GIOVAN ARTICO, *Progetto ai Letterati d'Italia per scrivere le loro Vite, del signor Giovannartico di Porcia*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia, appresso Cristoforo Zane, 1728, pp. 145-256
- DIODORO SICULO, *Biblioteca Storica*, traduzione italiana a cura di Giuseppe Cordiano e Marta Zorat, vol. 1, Milano, Rizzoli, 2004
- DIONIGI AEROPAGITA, *Tutte le opere*, traduzione di Paolo Scazzoso, introduzione, prefazione, note e indici di Emanuele Bellini, Milano, Rusconi, 1981
- ERODOTO, *Storie*, a cura di Luigi Annibaletto, Milano, Mondadori, 2000
- FARDELLA, MICHELANGELO, *Lettera del Sig. Abbate Michel Angelo Fardella [...] in cui per rintracciare colla maggiore facilità il vero metodo di studiare, brevemente s'espongono la*

- corruzione ed abusi delle umane scienze, i viti, e difetti de' Letterati*, in *La Galleria di Minerva ovvero notizie universali*, tomo I, parte XII, Venezia, Albrizzi, 1696, pp. 361-368
- FARDELLA, MICHELANGELO, *Lettere di un Cartesiano di fine Seicento*, a cura e con introduzione di Fabrizio Lomonaco, Roma, Aracne, 2019
- FARRA, ALESSANDRO, *Tre discorsi d'Alessandro Farra accademico affidato*, in Pavia, appresso Girolamo Bartoli, 1551
- FLETCHER, PHINEAS, *The Purple Island or The Isle of Man*, Cambridge, 1633
- FONTANINI, GIUSTO, *Biblioteca dell'eloquenza italiana [...] con le annotazioni del signor Apostolo Zeno*, in Venetia, presso Giambatista Pasquali, 1753, tomo secondo
- FOSCOLO, UGO, *Sepolcri, Odi, Sonetti*, Milano, Mondadori, 2020
- GIOVIO, PAOLO, *Delle istorie del suo tempo [...] tradotte per M. Lodovico Domenichi*, in Fiorenza, appresso L. Torrentino, 1551-1553
- GIOVIO, PAOLO, *Elogi degli uomini illustri*, a cura di Franco Minonzio, Torino, Einaudi, 2006
- GIOVIO, PAOLO, *Scritti d'arte. Lessico ed ekphrasi*, a cura di Sonia Maffei, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999
- GRACIÀN, BALTASAR, *Agudeza y Arte de ingenio*, Publico la don Vincencio Iuan de Rostanosa, Huesca, Juan Nagues, 1648
- GRACIÀN, BALTASAR, *Oracolo manuale ovvero l'arte della prudenza*, traduzione e note di Gilia Poggi, Milano, Adelphi, 2020
- GRACIÀN, BALTASAR, *Oràculo manual y arte de prudencia*, publicala Vincencio Juand de Lastanosa, Amsterdam, 1659
- GRAVINA, GIANVINCENZO, *Della ragion poetica*, Lanciano, Carabba, 2010
- GRAVINA, GIANVINCENZO, *Delle antiche favole*, a cura di Valentina Gallo, Roma-Padova, Antenore, 2012
- KIRCHER, ATHANASIUS, *Obeliscus Pamphilius*, Ludovico Grignani, Roma, 1650
- LESSING, GOTTLIEB EPHRAIM, *Laocoonte*, traduzione a cura di Michele Cometa, Palermo, Aestetica, 1991
- LESSING, GOTTLIEB EPHRAIM, *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Berlin, F. Voss, 1766
- MANSO, GIOVAN BATTISTA, *Vita di Torquato Tasso scritta per Gio. B. Manso marchese della Villa divisa in tre parti*, in Roma, appreso Francesco Cavalli, 1634
- MANSO, GIOVAN BATTISTA, *Vita di Torquato Tasso*, a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1995
- MARINO, GIAMBATTISTA, *Dicerie sacre e La strage degli innocenti*, a cura di Giovanni Pozzi, Torino, Einaudi, 1960

- MARINO, GIAMBATTISTA, *Dicerie sacre*, a cura di Erminia Ardissino, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014
- MARINO, GIAMBATTISTA, *Dicerie sacre*, in Torino, appresso gli heredi di Giovan Dominico Tarino, 1620
- MARSHAM, JOHN, *Canon chronicus aegyptiacus, hebraicus, graecus*, Roycfrot, London, 1672
- MAZZONI, JACOPO, *Della difesa della "Commedia" di Dante*, a cura di Claudio Mareschini e Luigia Businarola, Cesena, Società di studi Romagnoli, 2017
- MAZZONI, JACOPO, *Della difesa della Comedia di Dante distinta in sette libri*, in Cesena, appresso Bartolomeo Raveri, 1587
- PALEOTTI, GABRIELE, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane divio in cinque libri*, in Bologna, per Alessandro Benacci, 1582
- PAVONI, GIUSEPPE, *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime Nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, in Bologna, nella stamperia di Giovanni Rossi, 1589
- PELEGRINO, CAMILLO, *Del concetto poetico*, a cura di Bernardo de Luca, Roma, Salerno, 2019
- PEREGRINI, MATTEO, *Delle acutezze*, a cura di Erminia Ardissino, Torino, Res, 1997
- PEREGRINI, MATTEO, *Delle acutezze*, in Genova, per Giovanni Maria Ferroni, Nicolò Pesagni e Pier Francesco Barbieri, 1639
- PEREGRINI, MATTEO, *I fonti dell'ingegno*, in Bologna, per Carlo Zenero, 1650
- PERSIO, ANTONIO, *Trattato intorno allo 'ngegno dell'uomo*, in Venezia, appresso il Manuzio, 1576
- PICCOLOMINI, ALESSANDRO, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotile*, in Vinegia, presso Giovanni Guarisco, 1575
- PIETRASANTA, SILVESTRO, *De symbolis heroicis libri IX*, Antuerpiae, ex officina Plantiniana, 1634
- PINO, PAOLO, *Dialogo di pittura*, in Venetia, per Paolo Gherardo, 1548
- PLOTINO, *Ennedi*, a cura di Giovanni Reale, Milano, Mondadori, 2002
- POSSEVINO, ANTONIO *Coltura degli ingegni*, in Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1598
- QUADRIO, FRANCESCO SAVERIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro*, in Bologna, per Ferdinando Pisarri, 1739
- RINGHIERI, INNOCENZO, *Cento giuochi liberali, et d'ingegno*, in Bologna, per Anselmo Giaccarelli, 1551
- RIPA, CESARE, *Iconologia*, a cura di Sonia Mafferi, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012
- RIPA, CESARE, *Iconologia*, in Roma, per gli Heredi di Giovanni Gigliotti, 1593
- ROTA, BERARDINO, *Egloghe pescatorie*, a cura di Stefano Bianchi, Roma, Carocci, 2005

- ROTA, BERARDINO, *Rime*, a cura di Luca Milite, Parma, Guada, 2000
- ROTA, BERARDINO, *Sonetti del S. Berardino Rota in morte della S. Portia Capece sua moglie, con Annotazioni di Scipione Ammirato*, Napoli, Cancer, 1560
- ROTA, BERARDINO, *Sonetti e canzoni del S. Berardino Rota*, in Napoli, appresso Gio. Maria Scotto, 1560
- SCALIGERO, GIULIO CESARE, *Poetices libri septem*, apud P. Santandreamum, s.n., 1581
- SFORZA PALLAVICINO, FRANCESCO, *Trattato dello stile e del Dialogo*, in Venetia, appresso Lorenzo Basegio, 1698
- SFORZA PALLAVICINO, PIETRO, *Del Bene*, in Roma, appresso gli heredi di Francesco Corbelletti, 1644
- SFORZA PALLAVICINO, PIETRO, *Trattato dello stile e del dialogo*, in Venetia, appresso Lorenzo Basegio, 1646
- TASSO, TORQUATO, *Dialoghi*, a cura di Ezio Raimondi, 3 voll., Firenze, Sansoni, 1958
- TASSO, TORQUATO, *Le sette giornate del mondo creato*, in Venetia, appresso Tommaso Giunti e Giovan Battista Ciotti Senese, 1608
- TASSO, TORQUATO, *Prose*, a cura di Ettore Mazzali, Milano-Napoli, Riccardi, 1959
- TESAURO, EMANUELE, *Filosofia morale*, Torino, Zavatta, 1670
- TESAURO, EMANUELE, *I panegirici sacri*, Torino, appresso gli heredi di Giovan Domenico Tarino, 1633.
- TESAURO, EMANUELE, *Inscriptiones quotquot reperiri potuerunt opera & diligentia Emmanuelis Philiberti Panealbi*, Taurini, typis Bartholomaei Zappatae, 1666
- TESAURO, EMANUELE, *La vergine trionfante e il Capricorno scornato*, in Torino, per Bartolomeo Zappata, 1643
- VETTORI, PIETRO, *Commentarii in primum liber Aristotelis de arte poetarum*, Florentiae, in Officina Iuntarum, Bernardi Filorum, 1560
- WARBURTON, WILLIAM, *Linguaggio e civiltà. Saggio sulla scrittura degli egizi*, a cura di Antonio Verri, Ravenna, Longo, 1986
- WARBURTON, WILLIAM, *The Divine Legati on of Moses*, London, Fletcher Gills, 1744

Bibliografia secondaria

Bibliografia critica vichiana

AMOROSO, LEONARDO, *Nastri vichiani*, Pisa, ETS, 2018

ARMOGIDA, GIUSEPPE, *Il corpo risonante della parola. Platone, Vico e Nietzsche*, «Intersezioni. Rivista di storia delle idee», 3 (2018), pp. 361-378

BARTALUCCI, GABRIELLA, *Ignota Latebat*, Arcidosso (GR), Effigi, 2022

BASSI, ROMANA, «*Fancied bodies to be gods*»: *ethical aspects of the mind–body relationship in the New Science*, in *Investigations on Giambattista Vico in the third Millennium. New perspectives from Brazil, Italy, Japan and Russia*, edited by Julia V. Ivanova and Fabrizio Lomonaco, Roma, Aracne, Roma, 2014, pp. 95-108

BASTO, MARIA-BENEDITA, *White reading Giambattista Vico: the False in the True and the Ironic Conditions of Historiographic Liberty*, «Práticas da História», 6, 2018

BATTISTINI, ANDREA, «*Tale e non altra riuscita*». *La prospettiva teleologica nella Vita di Giambattista Vico*, in *Svelare e rigenerare. Studi sulla cultura del Settecento*, a cura di A. Cristiani e F. Ferretti, Bologna, Bononia University Press, 2019, pp. 41-56

BATTISTINI, ANDREA, *De la retórica a la antropología*, «Cuadernos Sobre Vico», XXII, 2018, pp. 33-40

BATTISTINI, ANDREA, *L'autobiografia e i modelli narrativi secenteschi*, in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna, Atti dell'XI Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Napoli-Salerno-Lancusi, 14-18 aprile 1982)*, a cura di Pietro Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1985, pp. 145-190

BATTISTINI, ANDREA, *L'ermeneutica genetica di metafora, mito ed etimologia nel pensiero antropologico di Vico*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di Anna Maria Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, pp. 235-254

BATTISTINI, ANDREA, *La degnità della retorica*, Pisa, Pacini, 1975

BATTISTINI, ANDREA, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Milano, Guerini, 1995

BATTISTINI, ANDREA, *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, il Mulino, 2004

BATTISTINI, ANDREA, *Vico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2020, volume 99, pp. 178-182

- BORDOGNA, ALBERTO, *Gli idoli del foro. Retorica e mito nel pensiero di Giambattista Vico*, Roma, Arcane, 2007
- BORDONI, MICHELE, *La Scienza Nuova della Vita. Il corpo e l'anima dell'impresa di Giambattista Vico*, in *Cantami qualcosa pari alla vita*, a cura di Paola Baioni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022
- BOTTURI, FRANCESCO, *Caduta e storia: note sul "peccato originale" in G.B. Vico*. «Memornadum», 5, 2003, pp. 18-35
- BOTTURI, FRANCESCO, *La sapienza della storia. G. B. Vico e la filosofia pratica*, Milano, Vita e Pensiero, 1990
- BRENNAN, TIMOTHY, *Borrowed Lights. Vico, Hegel and the colonies*, Standford, Standford University Press, 2014
- BULL, MALCOM, *Inventing Falsehood. Making Truth. Vico and Neapolitan Painting*, Princeton University Press, 2013
- BURKE, PETER, *Vico: Philosoph, Historiker, Denker einer neuen Wissenschaft*, Frankfurt, Fischer, 1987
- CACCIATORE, GIUSEPPE, *Vico: narrazione storica e narrazione fantastica*, in *Il sapere poetico e gli universali fantastici: la presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea: atti del Convegno internazionale, Napoli, 23-25 maggio 2002*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo e Manuela Sanna, Napoli, Guida, 2004, pp. 119-133
- CAMBON, GLAUCO, *Vico e Foscolo*, in *Vico e Venezia*, a cura di Cesare De Michelis e Gilberto Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 1982, pp. 337-349
- CANTELLI, GIANFRANCO, *Mente, corpo, linguaggio. Saggio sull'interpretazione vichiana del mito*, Firenze, Sansoni, 1986
- CARMELLO, MARCO, *Dal concetto alla fantasia: note su Tesauro e Vico*, in *Acuto intendere. Studi su Vico e il Barocco*, a cura di Marco Carmello, Milan-Udine, Mimesis, 2021, pp. 47-64
- CASINI, PAOLO, *L'iniziazione pitagorica di Vico*, «Rivista di Storia della Filosofia», 1996, LI, 4, 1996, pp. 865-880
- CERASUOLO, SALVATORE, *Vico esegeta dell'Arte Poetica oraziana*, «Bollettino Del Centro di Studi Vichiani», VIII, 1978, pp. 82-97
- COLILLI, PAUL, *Vico e il lascito della ragione ermetica*, «Critica Letteraria», 3, 2007, pp. 1-13
- CONTARINI, SILVIA, *La tela di ragno e la farfalla: Vico e le passioni dell'anima*, in *Momenti vichiani del primo Settecento*, a cura di Gilberto Pizzamiglio e Manuela Sanna, Napoli, Guida, 2000, pp. 37-74
- CORSANO, ANTONIO, *Vico e la tradizione ermetica*, in *Omaggio a Vico*, Napoli, Morano, 1969, pp. 9-

- CORSANO, ANTONIO, *Vico, Plauto e Cartesio*, «Bollettino Del Centro di Studi Vichiani», IV, 1974, pp. 140-142
- COSTA, GUSTAVO, 'Sali nitri' de Vico y los orígenes de la civilización pagana: la dimensión alquímica de la 'Ciencia Nueva', «Cuadernos sobre Vico» II (1992), pp. 11-19 (apparso anche in inglese su «Rivista di Studi Italiani» X, 1992, 1).
- COSTA, GUSTAVO, *Vico e l'alchimia*, in *L'Europa nel secolo dei Lumi. Studi in onore di Paolo Alatri*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1991, pp. 19-41
- CRIFÒ, GIULIANO, *L'ultimo retore, il primo scienziato?*, in GIAMBATTISTA VICO, *Institutiones Oratoriae*, testo critico, versione e commento di Giuliano Crifò, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989, pp. XV-CX
- CROCE, BENEDETTO, *Gli affetti di un disperato*, in IDEM, *Lecture di poeti*, Bari, Laterza, 1950, pp. 77-88
- CROCE, BENEDETTO, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1911
- DANESI, MARCEL, *Lingua, metafora, concetto, Vico e la linguistica cognitiva*, presentazione di Augusto Ponzio, Bari, Edizioni dal Sud, 2001
- DE GIOVANNI, BIAGIO, *Topica e critica*, «Il pensiero: rivista di filosofia», XLI, 1/2, 2002
- DE PAULIS, GUIDO, *Giambattista Vico. Commento all'Arte poetica di Orazio*, Napoli, Guida, 1998
- DEL SERRA FABBRI, MAURA, *Eredità e kenosi tematica della «confessio» cristiana negli scritti autobiografici di Vico*, «Sapienza», XXXIII, 2, 1980, pp. 186-198
- DI CESARE, DONATELLA, *Parola, lògos, dabar: linguaggio e verità nella filosofia di Vico*, «Bollettino del centro di studi vichiani», XXII-XXIII, 1992-1993, pp. 252-287
- DI CESARE, DONATELLA, *Sul concetto di metafora in Giambattista Vico*, «Bollettino del Centro di Studi vichiani», XVI, 1986, pp. 325-364
- DIANA, ROBERTA, *Ragione narrativa ed elaborazione dialogica del sapere. L'Autobiografia di Giambattista Vico e il suo contenuto problematico*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XXXVI, 2004, pp. 113-167
- DONZELLI, MARIA, *L'età dei barbari. Giambattista Vico e il nostro tempo*, Roma, Donzelli, 2019
- DORFLES, GILLO, *L'estetica del mito. Da Vico a Wittgenstein*, Milano, Mursia, 1990
- DURO, ALDO, *Concordanze e indici di frequenza dei Principj di una scienza nuova – 1725 di Giambattista Vico*, vol. II, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1981
- FABIANI, PAOLO, *La filosofia dell'immaginazione di Vico e Malebranche*, Firenze, Firenze University Press, 2022

- FAJ, ATTILA, *The Unorthodox Logic of Scientific Discovery in Vico*, in *Vico: Past and Present*. edited by Giorgio Tagliacozzo, Atlantic Highlands, Humanities, 1981, pp. 87-109
- FLORES, ENRICO, *L'invenzione della mitologia e l'ombra di Vico*, «Quaderni di Storia», XXI, 1985, pp. 137-140
- FONTANA, BENEDETTO, *Philosophy and Rhetoric in Vico's thought*, «Italian Culture», XXXV, 2, 2017, pp. 82-100
- FRANKEL, MARGHERITA, *The 'Dipintura' and the Structure of Vico's New Science as a Mirror of the World*, in *Vico: Past and Present*, edited by Giorgio Tagliacozzo, Atlantic Highlands, New Jersey, Humanities press, 1981, pp. 43-51
- FUBINI, MARIO, *La lingua di Vico*, Firenze, La nuova Italia, 1943
- FUBINI, MARIO, *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Riccardi, Milano-Napoli, 1965
- GENSINI, STEFANO, *Del linguaggio incarnato: le posizioni di Vico e di Leopardi*, in *Il corpo dell'idea. Immaginazione e linguaggio in Vico e Leopardi*, a cura di Fabiana Cacciapuoti, Roma, Donzelli, 2019, pp. 83-96
- GENSINI, STEFANO, *Fantasia e immaginazione tra Vico e Leopardi: lo spazio "naturale" del linguaggio*, in *Itinerari di ricerca intorno a Vico e Leopardi: potenza e limitatezza dell'umana conoscenza*, a cura di Maurizio Martirano e Manuela Sanna, Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico moderno del CNR, Napoli, 2017, pp. 45-73
- GENSINI, STEFANO, *Ingenium e linguaggio*, in *Vico und die Zeichen, Akten des von der Freien Universität Berlin, der Volkswagenstiftung und dem Instituto per gli Studi Filosofici (Neapel) veranstalteten internationalen Kolloquiums (Berlin, 23-25 September 1993)*, Jürgen Trabant (hrsg.), Tübingen, Gunter Narr, 1995, pp. 237-255
- GENSINI, STEFANO, *Linguaggio e natura umana; Vico, Herder e la sfida di Cartesio*, in *Il corpo e le sue facoltà. G. B. Vico*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo, Manuela Sanna e Antonio Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-labT), I, 2005
- GOESTCH, JAMES ROBERTI JR., *Vico's axioms. The Geometry of the Human World*, New Heaven and London, Yale University Press, 1995
- GRECO, CIRO, *Dualismo e poiesis in Giambattista Vico*, in GIAMBATTISTA VICO, *Metafisica e metodo*, a cura di Claudio Faschilli, Ciro Greco, Andrea Murari, Milano, Bompiani, 2008, pp. 461-554
- LOMONACO, FABRIZIO, *Matteo Peregrini. Una fonte barocca di Vico*, in *Acuto intendere. Studi su Vico e il Barocco*, a cura di Marco Carmello, Milan-Udine, Mimesis, 2021, pp. 31-46
- LOMONACO, FABRIZIO, *Nuovo contributo all'iconografia di Giambattista Vico (1744-1900)*, Napoli, Guida, 1993

- LUGLIO, DAVIDE, *La science nouvelle ou l'extase de l'ordre. Connaissance, rhétorique et science dans l'œuvre de G. B. Vico*, Paris, Presses universitaires de France, 2003
- MALI, JOSEPH, Vera Narratio. *Vico's New Science of Mythology*, in *Interpretation and Allegory. Antiquity to the Modern Period*, edited by Jon Whitman, Boston-Leiden, Brill, 2003, pp. 423-436
- MARINUCCIA, LUDOVICA-PICA CIAMARRA, LORENZO, *Mappatura semantica di un percorso nella Napoli vichiana*, «Laboratorio dell'ISPF», XVIII, 2021
- MASIELLO, VITILIO, *Foscolo e Vico. Le fondazioni foscoliane della coscienza tragica*, in *Atti dei Convegni foscoliani*, vol. 2, Roma, Edizione Nazionale, 1979, pp. 435-456
- MATTEUCCI, GIOVANNI (a cura di), *Studi sul De antiquissima italarum sapientia*, Macerata, Quodlibet, 2002
- MAZZACURATI, GIANCARLO, *Retaggi vichiani nella filologia e nella storiografia del Foscolo*, in *Foscolo e la cultura meridionale*, a cura di Marco Santoro, Napoli, Società editrice Napoletana, 1980, pp. 42-64
- MAZZOLA, ROBERTO, *I Giganti in Vico*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XXIV-XXV, 1994-1995, pp. 49-78
- MAZZOLA, ROBERTO, *Vico e la cultura medica. Storiografia e prospettive di ricerca*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XLIV, 2014, pp. 33-48
- MAZZOTTA, GIUSEPPE, *The New Map of the World. The Poetic Philosophy of Giambattista Vico*, Princeton, Princeton University Press, 1999 (edizione italiana IDEM, *La nuova mappa del mondo. La filosofia poetica di Giambattista Vico*, Torino, Einaudi, 1999)
- MODICA, GIUSEPPE, *La filosofia del «Senso comune» in Giambattista Vico*, Caltanissetta, Sciascia, 1983
- MONTEFAMEGLIO, ALESSANDRO, «*Fil filo e con ischiettezza*»: attorno alla Vita di Giambattista Vico, «Il pensiero: rivista di filosofia», LXII, 1, 2023, pp. 93-108
- MOONEY, MICHAEL, *Vico e la tradizione della retorica*, Bologna, il Mulino, 1991
- MUSCELLI, CRISTIAN, *Il segno di Giove. Essere, storia e linguaggio nella "Scienza nuova" di Vico*, «MLN», 120, 1, 2005, pp. 93-110
- NANETTI, EMMA, *La modernità di Giambattista Vico tra mito e metafora*, Pisa, ETS, 2021
- NICOLINI, FAUSTO, *Giambattista Vico nella vita domestica: la moglie, i figli, la casa*, Venosa, Osanna edizioni, 1991
- NUZZO, ENRICO, *La mente contratta*, in *Il corpo e le sue facoltà. G. B. Vico*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo, Manuela Sanna e Antonio Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-labT), I, 2005

- NUZZO, ENRICO, *Tra religione e prudenza. La "filosofia pratica" di Giambattista Vico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007
- PACI, ENZO, *Ingens sylva*, Milano, Mondadori, 1949
- PAGLIARO, ANTONINO, *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1961
- PAGLIARO, ANTONINO, *Il segno vivente. Saggi sulla lingua e sugli altri simboli*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1952
- PAPINI, MARIO, «*Ignota latebat*». *L'impresa negletta della Scienza Nuova*, «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», XIV, 1984, pp. 179-214
- PAPINI, MARIO, *Arbor humanae linguae. L'etimologico di Giambattista Vico come chiave ermeneutica della storia del mondo*, Bologna, Cappelli, 1984
- PAPINI, MARIO, *Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella «Scienza Nuova» di G. B. Vico*, Bologna, Cappelli, 1984
- PATELLA, GIUSEPPE, *Giambattista Vico tra Barocco e Postmoderno*, Milano-Udine, Mimesis, 2005.
- PATELLA, GIUSEPPE, *Il corpo si dice in molti modi. La sapienza corporea di Giambattista Vico*, in *Il corpo e le sue facoltà. G. B. Vico*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo, Manuela Sanna e Antonio Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-labT), I, 2005, pp. 129-139
- PATELLA, GIUSEPPE, *Ingegno Vico. Saggi estetici*, Pisa, ETS, 2022
- PATELLA, GIUSEPPE, *Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1995
- PENNISI, ANTONIO, *La linguistica dei mercatanti*, Napoli, Guida, 1987
- PERULLO, NICOLA, *L'umano e il bestiale*, in *Studi sul De antiquissima italarum sapientia*, a cura di Giovanni Matteucci, Macerata, Quodlibet, 2002, pp. 69-84
- PERULLO, NICOLA, *Topica, critica, grammatologia. Vico attraverso Derrida*, «aut aut», 1999, settembre-dicembre 1995, pp. 183-220 (ora in IDEM, *La scena del senso*, Pisa, ETS, 2011, pp. 113-152)
- PICCINI, DANIELA, *Il ruolo di Giambattista Vico nell'ermeneutica di Hans-Georg Gadamer*, «Annali di italianistica», VIII, 1-2, 2003, pp. 99-167
- POGUE HARRISON, ROBERT, *Forests. The shadow of civilization*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992
- POGUE HARRISON, ROBERT, *Hic Jacet*, in *Landscape and Power*, edited by William John Thomas Mitchell, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, pp. 261-290
- PONS, ALAIN, *Una storia senza "nomi propri"*, in *Il sapere poetico e gli universali fantastici: la presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea: atti del Convegno internazionale*,

- Napoli, 23-25 maggio 2002*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo e Manuela Sanna, Napoli, Guida, 2004, pp. 275-286
- PONZIO, AUGUSTO, *Origine e funzionamento del linguaggio. Il contributo di G.B. Vico*, in *Vico e l'enciclopedia dei saperi*, a cura di Andrea Battistini e Pasquale Guaragnella, Lecce, Pensa Multimedia, 2007, pp. 311-339
- RIGOBELLO, ARMANDO, *L'ideale paidetico in Vico in Humanitas. Studi in memoria di Antonio Verri*, a cura di Antonio Quarta e Paolo Pellegrino, Galatina, Mario Congedo, 1999, pp. 297-307
- ROSSI, PAOLO, *Le sterminate antichità e nuovi saggi vichiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1999
- RUGGIERO, RAFFAELE, *Jean Baptiste Vico : la carrière d'un homme de lettres dans la Naples des Lumières*, Paris, Les Belles Bettres, 2023
- SANGIACOMO, ANDREA, *Teoria del silenzio*, Milano-Udine, Mimesis, 2020
- SANNA, MANUELA, *Inventio e verità nel percorso vichiano*, «Bollettino Del Centro di Studi Vichiani», XXXI, 2001, pp. 11-26
- SANNA, MANUELA, *Ingegno e memoria in Giambattista Vico*, «Italian Culture», XXXV, 2, September 2017
- SANNA, MANUELA, *La fantasia che è l'occhio dell'ingegno. La questione della verità e della sua rappresentazione in Vico*, Napoli, Guida, 2001
- SCIGLIANO, ALBERTO, *La primogenitura mosaica. La filosofia della storia di Marco Mortara fra Gioberti, Vico e apostolato israelitico*, «Filosofia Italiana», XV, 1, 2020, pp. 157-179
- SERGIO, EMILIO, *Il De corpore (1655) di Hobbes a Napoli; note sulla ricezione del De Corpore XXX nei Progymnasmata (1663) di Tommaso Cornelio*, «Bollettino filosofico», 22, 2007, pp. 521-538
- SINI, CARLO, *E avvertirono il cielo. La nascita della cultura*, Milano, Jaca Book, 2020
- SINI, STEFANIA, *Figure vichiane. Retorica e topica della «Scienza Nuova»*, Milano, LED edizioni universitarie, 2005
- SORRENTINO, ANDREA, *La poetica e la retorica di G. B. Vico*, Torino, Bocca, 1927
- SYSKA LAMPARSKA, RENA A., *Letteratura e scienza: Gregorio Caloprese, teorico e critico della letteratura*, Napoli, Guida, 2005
- TEDESCO, SALVATORE, *La retorica arguta di Emanuele Tesauro e il problema del paralogismo*, in *Il corpo e le sue facoltà. G. B. Vico*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo, Manuela Sanna e Antonio Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-labT), I, 2005, pp. 257-266
- TRABANT, JÜRGEN, *Cenni e voci. Saggi di sematologia vichiana*, Napoli, Arte tipografica editore, 2007

- TRABANT, JÜRGEN *Grido, canto, voci*, in *Il corpo e le sue facoltà. G. B. Vico*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo, Manuela Sanna e Antonio Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-labT), I, 2005, pp. 22-32
- TRABANT, JÜRGEN, *Il canto del poeta*, in *Il corpo dell'idea. Immaginazione e linguaggio in Vico e Leopardi*, a cura di Fabiana Cacciapuoti, Roma, Donzelli, 2019, pp. 149-154
- TRABANT, JÜRGEN, *Vico's New Science of Ancient Signs. A Study of Sematology*, London, Routledge, 2004 (traduzione italiana dall'originale tedesco IDEM, *La scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, traduzione di Donatella di Cesare, introduzione di Tullio de Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1996)
- VALAGUSSA, FRANCESCO, *La scienza incerta. Vico nel Novecento*, Roma, Inschibboleth edizioni, 2015
- VALAGUSSA, FRANCESCO, *Vico gesto e poesia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013
- VERENE, DONALD PHILIPP, *Vico's "IGNOTA LATEBAT": on the Impresa and the Dipintura*, in *Giambattista Vico. Keys to the New Science*, edited by Thora Ilin Bayer and Donald Philipp Verene, Ithaca and London, Cornell University Press, 2009, pp. 143-166
- VERENE, DONALD PHILIPP, *Vico's science of imagination*, London, Cornell University Press, 1981
- VITIELLO, VINCENZO, *La favola di Cadmo. La storia tra scienza e mito da Blumenberg a Vico*, Roma-Bari, Laterza, 1998
- VITIELLO, VINCENZO, *La scrittura del corpo*, in *Il corpo e le sue facoltà. G. B. Vico*, a cura di Giuseppe Cacciatore, Vanna Gessa Kurotschka, Enrico Nuzzo, Manuela Sanna e Antonio Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-labT), I, 2005, pp. 33-55
- VITIELLO, VINCENZO, *Vico. Storia, linguaggio, natura*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008

Bibliografia critica su emblemi, geroglifici e imprese

- ALLEN, DON CAMERON, *Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1977, p. 112 e segg.
- ARBIZZONI, GUIDO, *Imagines loquentes*, Rimini, Raffaelli, 2013
- ARBIZZONI, GUIDO, *Un nodo di parole e cose*, Roma, Salerno, 2002
- ARDISSINO, ERMINIA, *Diletto e conoscenza nelle «Acutezze» di Matteo Peregrini*, in *Figure à l'italienne*, a cura di Daniel Boillet e Alain Godard, Paris, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 2009, pp. 291-306

- ARDISSINO, ERMINIA, *Il barocco e il sacro. La predicazione del teatino Paolo Aresi tra letteratura, immagini e scienza*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001
- ARENA, STEFANO, *Omnis in unum. L'accademia torinese dei Solinghi nell'antiporta del Cannocchiale Aristotelico*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Guerreri e Ilaria Bianchi, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 209-227
- BALAVOINE, CLAUDIE, 'Emblème' et 'emblématique', du terme à la discipline, et retour, « Le Français préclassique », x, 2007, pp. 37-46
- BALDASSARRI, GUIDO, *Tradizione cavalleresca e trattatistica sulle imprese. Interferenze, uso sociale e problemi di committenza*, in *Ritterpik der Renaissance: Akten des deutschitalienischen Kolloquiums (Berlin, 1987)*, Klaus W. Hempfer (hrsg.), Stuttgart: Franz Steiner, 1989, pp. 61-76
- BASILE, BRUNO, *Introduzione*, in TORQUATO TASSO, *Il conte overo dell'imprese*, Roma, Salerno, 1993
- BELLINI, MANUELE, *L'enigma dei geroglifici e l'estetica*, Milano-Udine, Mimesis, 2013
- BENASSI, ALESSANDRO, «*La filosofia del cavaliere*». *Emblemi, imprese e letteratura del Cinquecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2018
- BENASSI, ALESSANDRO, *La eloquenza in iscorcio. Retorica visiva in Tesauro*, «Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica», xxx, 58, 2009, pp. 1-12
- BENASSI, ALESSANDRO, *La teoria e la prassi dell'emblema e dell'impresa*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di Gianluca Genovese e Andrea Torre, Roma, Carocci, 2019, pp. 113-146
- BENASSI, ALESSANDRO, *Lo scherzevole inganno. Figure ingegnose e argutezza nel Cannocchiale Aristotelico di Emanuele Tesauro*, «Studi Secenteschi», XLVII, pp. 9-55
- BENASSI, ALESSANDRO, *Tanto di senso copioso, e abbondante. Note sulla Virginia di Ercole Tasso*, in *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di Lina Bolzoni e Silvia Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 421-450
- BLANCO, MERCEDES, *Du « concetto » à la pointe*, in *Figure à l'italienne*, a cura di Daniel Boillet e Alain Godard, Paris, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 2009, pp. 275-290
- BLANCO, MERCEDES, *La Rhétorique de la pointe. Baltasar Gracian et le conceptisme en Europe*, Paris, Garnier, 2007
- BOLOGNA, CORRADO, *Esercizi di memoria. Dal 'theatro della sapientia' di Giulio Camillo agli "esercizi spirituali" di Ignazio di Loyola*, in *La cultura della memoria*, Bologne, a cura di Lina Bolzoni e Pietro Corsi, Bologna, il Mulino, pp. 169-221
- BOLZONI, LINA – VOLTERRANI, SILVIA (a cura di), *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, Pisa, Edizioni della Normale, 2008

- BOLZONI, LINA, *Emblemi e arte della memoria*, in *Florilegio de estudios de emblemática: actas del 6. Congreso Internacional de Emblemática de The Society for Emblem Studies: A Coruña, 2002*, 2004, pp. 15-31
- BORDONI, MICHELE, “*Maiestate Tantum*”: la Pellegrina di Girolamo Bargagli tra impresa, accademia e propaganda. *Appunti su una riscrittura*, in *Letteratura e Potere/Poteri. Atti del XXIV Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti) Catania, 23-25 settembre 2021*, a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana, Rome, Adi editore, 2023 (online: <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>, ultima consultazione 14/01/2024)
- BORGOGNI, DANIELE, *Oltre l’adattamento: l’emblematica come traduzione intersemiotica*, «Between», II, 4, 2012
- BORSELLINO, NINO, *Scipione Bargagli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1964, vol. 6, pp. 341-343
- CALASSO, ROBERTO, *I geroglifici di Sir Thomas Browne*, Milano, Adelphi, 2018
- CALDWELL, DORIGEN, *The Sixteenth Century Italian Impresa in Theory and Practice*, Brooklyn, AMS Press, 2004
- CAMPA, PEDRO F., *The Imago Primi Saeculi Societatis Iesu (1640). Devotion, politics, and the emblem* «IMAGO Revista de Emblemática y Cultura Visual», IX, 2017, pp. 55-71
- CAPPELLETTI, CRISTINA – CASTELLOZZI, MASSIMO, «*Abiti, fregi, imprese, arme e colori*». *Tasso, la nobiltà e l’impresistica tra Cinquecento e Seicento*, «Studi Tassiani», LXCIII, 2020, pp. 171-189
- CASTELLOZZI, MASSIMO, *Ercole Tasso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1975, vol. 95, pp. 132-134
- CELASCHI, MASSIMO – GREGORI, ANTONELLA, *Da Girolamo Ruscelli a Alessio Piemontese. I Secreti in Italia e in Europa dal Cinque al Settecento*, Vecchiarelli, Manziana 2015
- CHERCHI, PAOLO, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998
- DALY, PETER, *Literature in the light of the emblem*, Toronto, University of Toronto Press, 1998
- DALY, PETER, *The Emblem in Early Modern Europe. Contribution to the Theory of the Emblem*, London, Routledge, 2014
- DELLA LATTA, ALESSANDRO, *Dar forma alle imprese: epica, parole e immagini per gli scudi del Cinquecento*, in *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di Lina Bolzoni e Silvia Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 230-260
- DIMLER, RICHARD, *Imitatio, Innovatio and Jesuit Emblem Theory*, in György E. Szónyi (ed.), *European Iconography East and West. Selected Papers of the Szeged International Conference. June 9-12, 1993*, Leyde/New-York/Köln, Brill, 1996, pp. 209-222

- DIMLER, RICHARD, *The Jesuit Emblem*, in *Companion to Emblem Studies*, edited by Peter Daly, New York, AMS press, 2008, pp. 99-127
- DOGLIO, MARIA LUISA, *Emanuele Tesauro e la parola che crea*, in EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, Savigliano (CN), Editrice artistica piemontese, 2000, pp. 7-16
- DOGLIO, MARIA LUISA, *Introduzione*, in PAOLO GIOVIO, *Dialogo delle imprese militare e amoroze*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 9-24
- DRAINVILLE, RAYMOND, *Memetic Superposition. Evaluating the parallels between memes and Renaissance Emblems*, «Inquiries into Art, History, and the Visual», XXI, 4, 2023, pp. 713-744
- ELLERO, MARIA PIA – RESIDORI, MATTEO – ROSSI, MASSIMILIANO – TORRE, ANDREA (a cura di), *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2017
- EMS, GRÉGORY, *L'emblématique au service du pouvoir. La symbolique du prince chrétien dans les expositions emblématiques du Collège des jésuites de Bruxelles sous le gouvernement de Léopold-Guillaume (1647-1656)*, Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2016
- EMS, GRÉGORY, *Poétique de l'emblème. Enjeux de la théorisation d'un genre nouveau par les jésuites aux XVII^e et XVIII^e siècles*, *GEMCA : Papers in Progress*, t. 4, no 1, 2017, pp. 83-110
- FILIPPI, BRUNA, *Le théâtre des emblèmes. Rhétorique et scène jésuite*, «Diogène», 175, 1996, pp. 63-78
- FRARE, PIERANTONIO, *Per istraforo di prospettiva. Il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2000
- FÜHRER, HEIDRUN *et alii*, *The Anchor and the Dolphin: a History of Emblems*, in *The Palgrave Handbook of Intermediality*, edited by in Jørgen Bruhn *et alii*, London, Palgrave Macmillan, 2023
- GABRIELE, MINO, *Introduzione*, in ANDREA ALCIATO, *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2015, pp. XIII-LXXVI
- GARDINER, ALAIN, *Egyptian Grammar*, Indiana, Griffith Institute, 1957
- GENOVESE, GIANLUCA – TORRE, ANDREA (a cura di), *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, Roma, Carocci, 2019
- GÉRARDY, ÉLISE, *Emanuele Tesauro's Poetics of Device in the Light of Scholastic Logic*, «*Emblematica: Essays in Word and Image*», Vol. 4, 2020, pp. 33-69
- GHIELOW, KARL, *The Humanist Interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance with a Focus on the Triumphal Arch of Maximilian I*, Leiden, Brill, 2015
- GODARD, ALAIN, *Le forestiero au Latran in Figure à l'italienne*, a cura di Daniel Boillet e Alain Godard, Paris, Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne, 2009, pp. 1-

- GOMBRICH, ERNST, *Immagini simboliche. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978
- GRAZIANI, FRANÇOISE, *Variété du conceptisme*, Paris, Garnier, 2019
- GUIDERDONI, AGNÈS, *Figures de l'âme pèlerine: la méditation emblématique aux XVI^e et XVII^e siècles*, «Rivista di Storia e Letteratura Religiosa», 41, 2004, pp. 695-724
- HARPER, ANTHONY *et alii* (eds.), *Emblematic Tendencies in the Art and Literature of the Twentieth Century*, Glasgow, Droz, 2005
- HECKSCHER, WILLIAM – WIRTH, KARL – AUGUST, *Emblem, Emblembuch*, «Reallexicon zur Deutschen Kunstgeschichte», 5, 1959, pp. 85-222
- HOWARD, REBECCA M., *Giovio's Impresa. Portrait of the Concetto*, «Emblematica: Essays in Word and Image», 5, 2023, pp. 219-240
- INNOCENTI, GIANCARLO, *L'immagine significante*, Padova, Liviana, 1981
- IVERSEN, ERIK, *The Myth of Egypt and Its Hieroglyphs in European Tradition*, Princeton, Princeton University Press, 1993
- LIPPINGTOP, KRISTEN, *Un gran pelago; the imprese and the medal reverse in fifteen Century*, in *Perspectives on the Renaissance medal*, edited by Stephen K. Scher, 2000, pp. 75-96
- LO RITO, CLAUDIA, *Le immagini emblematiche degli Eroici furori di Giordano Bruno*, in *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di Lina Bolzoni e Silvia Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 319-369
- LOACH, JUDY, *Body and Soul: A Transfer of Theological Terminology into the Aesthetic Realm*, «Emblematica: An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies», 12, 2002, pp. 31-60
- MAFFEI, SONIA, «*Iucundissimi emblemi di pitture*». *Le imprese del Museo di Paolo Giovio*, in *Con parola breve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di Lina Bolzoni e Silvia Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 135-180
- MAFFEI, SONIA, *L'enciclopedismo iconologico come fonte poetica e artistica*, in *Letteratura e arti visive nel Rinascimento*, a cura di Gianluca Genovese e Andrea Torre, Roma, Carocci, 2019, pp. 85-111
- MAFFEI, SONIA, *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'Iconologia di Cesare Ripa e i suoi rapporti con l'antico*, Napoli, La Stanza delle Scritture, 2009
- MAGGI, ARMANDO, *Identità e impresa rinascimentale*, Ravenna, Longo Angelo, 1999
- MAGGI, ARMANDO, *Il rapporto tra 'anima' e 'corpo': le connotazioni etiche nell'Impresa rinascimentale*, in *Anima-corpo alla luce dell'etica. Antichi-Moderni*, a cura di Eugenio Canone, Firenze, Olschki, 2015, pp. 191-210
- MAGGI, ARMANDO, *The Image of the Human Body in Sixteenth Century Imprese*, «Bruniana e

- Campanelliana», XXXIII, 12, 2012, pp. 21-34
- MAGGI, MARCO, *Postfazione*, in MARIO PRAZ, *Studi sul concettismo. Emblema, impresa, epigramma, concetto*, Milano, Abscondita, 2014, pp. 221-226
- MANNING, JOHN – VAN VAECK, MARC (edited by), *The Jesuits and the Emblem Tradition. Selected papers of the Leuven International Emblem Conference, 18-23 August 1996*, Brepols, Turnhout, 1999
- MANNING, JOHN, *The Emblem*, London, Reaktion Books, 2002
- MANSUETO, DONATO, *The Impossible Proportion. Body and Soul in Some Theories of the Imprese*, «Emblematica: An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies», 12, 2002, pp. 5-29
- MARINI, ROBERTO A., *Motti e imprese della Real Casa di Savoia*, «Rivista italiana di numismatica e scienze affini», XXVII, 1, 10, 1914
- MOTTA, UBERTO, *Spazi (e luoghi) nelle scritture letterarie del primo Rinascimento*, «Lettere Italiane», LXIV, 1, 2012, pp. 11-35
- NIGRO, SALVATORE, *Giulio Cesare Capaccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1975, vol. 18, pp. 374-380
- PICH, FEDERICA, *I poeti davanti al ritratto. Da Petrarca a Marino*, Lucca. Maria Pacini Fazzi, 2010
- POZZI, GIOVANNI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981
- POZZI, GIOVANNI, *Presentazione, Nota al testo e Commento al Libro Primo*, in FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, Padova, Antenore, 1974. voi. II, pp. 3-231
- PRAZ, MARIO, *Studi sul concettismo. Emblema, impresa, epigramma, concetto*, Milano, Abscondita, 2014
- PRAZ, MARIO, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, London, Warburg Institute of the University of London, 1946
- PROCACCIOLI, PAOLO – MARINI, PAOLO, *Girolamo Ruscelli. Dall'accademia alla corte alla tipografia. Atti del Convegno internazionale di studi, Viterbo 2011*, Manziana, Vecchiarelli, 2012
- QUONDAM, AMEDEO, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Roma-Bari, Laterza, 1972
- REFINI, EUGENIO, *Leggere vedendo, vedere leggendo. Osservazioni su testo iconico e verbale nella struttura della "Hypnerotomachia Poliphili"*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», XXXVIII, 2, pp. 141-164
- RICCÒ, LAURA, *Giuoco e teatro nelle veglie di Siena*, Roma, Bulzoni, 1993
- RICCÒ, LAURA, *La miniera accademica*, Roma, Bulzoni, 2002
- RICCÒ, LAURA, *Vent'anni dopo: un progetto di riedizione del "Dialogo de'giuochi"*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Gianfranco Caretti*, Roma, Salerno, 1985, pp. 251-277

- RIGONI, MARIO ANDREA, *Maschere della verità*, Roma, Carocci, 2016
- ROSSI, MASSIMILIANO, *Impresistica monumentale di Bernardino Rota*, in *Con parola brieve e con figura. Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di Lina Bolzoni e Silvia Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 295-317
- RUSSELL, DANIEL S., *Emblematic Structures in Reinassance French Culture*, Toronto, Toronto University Press, 1995
- RUSSELL, DANIEL S., *The Emblem and Authority*, «Word & Image», IV, 1, 1988, pp. 85-86
- RUSSO, EMILIO, *Il Tasso ultimo e il dialogo delle imprese*, «Esperienze letterarie», XXII, 1997, pp. 69-92
- SALVIUCCI INSOLERA, LYDIA, *L'immagine primi saeculi (1640) e il significato dell'immagine allegorica nella compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro*, in *Miscellanea Historiae Pontificiae*, 66, 2004, pp. 39-51
- SALZA, ABD-EL-KADER, *Imprese e divise d'arme e d'amore nell'Orlando Furioso*, 1901
- SALZA, ABD-EL-KADER, *Luca Contile. Uomo di lettere e di negozi del secolo XVI*, a cura di Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2007
- SAVARESE, GENNARO – GAREFFI, ANDREA (a cura di), *La letteratura delle immagini*, Roma, Bulzoni, 1980
- SBORDONE, FRANCESCO, *Horu Apollinis Hyeoglyphica. Saggio introduttivo, edizione critica del testo e commento*, Napoli, Loffredo, 1940
- SELMI, ELISABETTA, *Dalla scrittura divina alla occhiuta mano*, in *All'incrocio dei saperi: la Mano. Atti del Convegno di studi, Padova 29-30 settembre 2000*, a cura di Achille Olivieri, con la collaborazione di Massimo Rinaldi e Maurizio Ripa Bonati, Padova, Cleup, 2004
- SELMI, ELISABETTA, *Un contributo per la 'teoresi delle immagini sacre' nella trattatistica figurativa del Cinquecento*, in *Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a cura di Erminia Ardissino ed Elisabetta Selmi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2012, pp. 285-309
- SPICA, ANNE-ELISABETH, *Symbolique humaniste et emblématique*, Paris, Honoré Champion, 1996
- TRINDADE GUERREIRO OSSWALD, MARIA CRISTINA, *The theory of emblem by Claude-François Menestrier*, «Infinitum», I, 1, 2018, pp. 125-145
- TROVATO, PAOLO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna 1991
- VIGH, EVA, «Seguiamo a guisa di cacciatori le fere in questa selva dell'invenzione...». *Simbologia animale nel «Mondo creato» del Tasso*, «Studi Tassiani», LXVII, 67, 2019, pp. 167-190
- VOLTERRANI, SILVIA, *Al doloroso albergo. Imprese, insegne osterie tra Cinquecento e Seicento*, in

Con parola breve e con figura. *Emblemi e imprese fra antico e moderno*, a cura di Lina Bolzoni e Silvia Volterrani, Pisa, Edizioni della Normale, 2008, pp. 261-294

VUILLEUMIER, FLORENCE, *La raison des figures symboliques à la Renaissance et à l'âge classique. Études sur les fondements philosophiques, théologiques et rhétoriques de l'image*, Genève, Droz, 2000

VUILLEUMIER, FLORENCE, LAURES, PIERRE, *De la pratique à la théorie : le Cannocchiale aristotelico lu comme un traité de l'inscription héroïque*, in EMANUELE Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Savigliano (CN), Editrice artistica piemontese, 2000, pp. 41-57

Altri testi critici

AGAMBEN, GIORGIO, *Stanze*, Torino, Einaudi, 1977

ALBONICO, SIMONE, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà de Cinquecento*. Milano, Franco Angeli, 1990

ALPERS, SVETLANA, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984

ANSELMINI, GIAN MARIO, *Metamorfosi, metafora e conoscenza nel Rinascimento*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di Anna Maria Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, pp. 205-212

ARNHEIM, RUDOLF, *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974

ASSMAN, JAN, *Mosè l'egizio*, Milano, Adelphi, 2000

AUERBACH, ERICH, *Figura*, in IDEM, *Studi su Dante*, a cura di Dante Della Terza, Milano, Feltrinelli, 1998, pp. 176-226

AUSTIN, JOHN L., *How to do things with words*, Oxford University Press, 1977

BALDASSARRI, GUIDO, *L'arte del dialogo in Torquato Tasso*, «Studi Tassiani», XX, 1970, pp. 5-46

BALDINI, GREGORIO, *Thomas Hobbes, le guerre di religione e il mito dell'Ercole gallico*, «Rivista di storia della filosofia», I, 2018, pp. 1-28

BALTRUŠAITIS, JURGIS, *Aberrazioni. Saggio sulla leggenda delle forme*, Milano, Adelphi, 1983

BALTRUŠAITIS, JURGIS, *Anamorfosi, o Taumaturgus opticus*, Milano, Adelphi, 1990

BALTRUŠAITIS, JURGIS, *La ricerca di Iside: saggio sulla leggenda di un mito*, Milano, Adelphi, 1985

BARBERI, FRANCESCO, *Frontespizio e antiporta nel libro nel libro italiano del Settecento*, Roma, Bulzoni, 1985

BARILLI, RENATO, *Corso di retorica. L'arte della persuasione*, Milano, Mondadori, 1995

BARONI, RAPHAËL, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007

- BARONI, RAPHAËL, *Le récit dans l'image : séquence, intrigue et configuration*, in *La Fiction à l'épreuve de l'intermedialité*, Bernard Guelton (dir.), Paris, L'Harmattan, 2013, pp. 97-116
- BARTHES, ROLAND, *Il grado zero della scrittura. Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982
- BARTHES, ROLAND, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, «Communications», 16, 1970, pp. 172-223
- BARTHES, ROLAND, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980 (traduzione italiana IDEM, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003)
- BATTISTINI, ANDREA, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000
- BATTISTINI, ANDREA, *La scienza degli affetti nel petrarchismo degli eruditi (Gravina, Muratori, Vico)*, in *Il Petrarchismo nel Settecento e nell'Ottocento*, a cura di Luigi Trenti e Sandro Gentili, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 9-31
- BATTISTINI, ANDREA, *Retoriche del Barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Roma, Salerno, 2002, pp. 71-111
- BAUDRILLARD, JEAN, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976
- BELTING, HANS, *Antropologia delle immagini*, Roma, Carocci, 2017
- BELTING, HANS, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, «Critical Inquiry», XXXI, 2, 2005, pp. 302-319
- BENJAMIN, WALTER, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980
- BENVENISTE, EUGÈNE, *Comunicazione animale e linguaggio umano*, in IDEM, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 70-78
- BENVENISTE, EUGÈNE, *Comunicazione animale e linguaggio umano*, in IDEM, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 56-62
- BLACK, MAX, *Models and Metaphors. Studies in language and Philosophy*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1962
- BLUMENBERG, HANS, *Paradigmi per una metaforologia*, Milano, Raffaello Cortina, 2009
- BOCH, JULIE, *Les Dieux désenchantés. La fable dans la pensée française de Huet à Voltaire (1680-1670)*, Paris, Champion, 2002
- BODEI, REMO, *Introduzione*, in HANS BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Bologna, il Mulino, 1981, pp. IX-XXIII
- BOEHM, GOTTFRIED (hrsg. von), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1995
- BOEHM, GOTTFRIED, *Iconic turn. Una lettera*, «Lebenswelt», 2, 2012, pp. 118-129
- BOLTER, JAY DAVID – GRUSIN, RICHARD, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MA and London, The MIT Press, 1999 (traduzione italiana IDEM, *Remediazione: competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, Firenze, Guerini, 2003)

- BOLZONI, LINA – CORSI, PIETRO (a cura di), *La cultura della memoria*, Bologna, il Mulino, 1992
- BOLZONI, LINA, *Il “libro figurato” del Seicento: due esempi*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Roma, Salerno, 2002, pp. 479-508
- BOLZONI, LINA, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010
- BOLZONI, LINA, *L'accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Seicento*, a cura di Laetitia Boehm e Ezio Raimondi, Bologna, il Mulino, 1981, pp. 421-460
- BOLZONI, LINA, *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995
- BRANDALISE, ADONE, *Oltranzie. Simboli e concetti in letteratura*, Unipress, Padova 2002
- BREDEKAMP, HORST, *Immagini che ci guardano*, Milano, Raffaello Cortina, 2015
- BROOKE-ROSE, CHRISTINE, *A Grammar of Metaphor*, London, Secker & Warburg, 1958
- BRYSON, NORMAN, *Vision and Painting: the Logic of the Gaze*, New Heaven, Yale University Press, 1983
- CALCATERRA, GUIDO, *Il Parnaso in rivolta*, Bologna, Il Mulino, 1961
- CAMPILLO, CLEMENTINA, *Appunti di lettura sul cartesianesimo napoletano tra '600 e '700*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XXIV-XXV, 1994-1995, pp. 184-194
- CANTIMORI, DELIA, *Note su alcuni aspetti della propaganda religiosa nell'Europa del Cinquecento*, in EADEM, *Aspects de la propagande religieuse*, Geneve, Droz, 1957, pp. 339-352
- CARRUTHERS, MARY, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008
- CHASTEL, ANDRE, *Il gesto nell'arte*, Roma-Bari, Laterza, 2007
- CHATELAIN, JEAN-MARC, *Lire pour croire. Mise en texte de l'emblème et art de méditer au XVII^e siècle*, «Bibliothèque de l'école des chartes», 150, 1992, p. 321-351
- CHATELAIN, JEAN-MARC, *Livres d'emblèmes et de devises*, Paris, Klincksieck 1993
- CIERI VIA, CLAUDIA – FORTI, MICOL (a cura di), *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenza e prospettive di ricerca*, Milano, Mondadori, 2009
- COLLINS, CHRISTOPHER, *Neopoetics. The Evolution of the Literate Imagination*, New York, Columbia University Press, 2017
- COLLINS, CHRISTOPHER, *Paleopoetics. The Evolution of the Preliterate Imagination*, New York, Columbia University Press, 2013
- COMETA, MICHELE, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016

- COMETA, MICHELE, *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020
- COMETA, MICHELE, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, Roberta Coglitore, Macerata, Quodlibet, pp. 69-115
- COMETA, MICHELE, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012
- COMETA, MICHELE, *Letteratura e Darwinismo. Introduzione alla biopoetica*, Roma, Carocci, 2018
- COMETA, MICHELE, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina, 2017
- CORBIN, HENRY, *L'immagine del tempio*, Milano, SE, 2012
- CROCE, BENEDETTO, *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1910
- CROCE, BENEDETTO, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Bari, Laterza, 1929
- CROCE, FRANCO, *La critica dei barocchi moderati*, in IDEM, *Tre momenti del barocco letterario italiano*, Firenze, Sansoni, 1966, pp. 7 e segg.
- DAMASIO, ANTONIO, *L'errore di Cartesio*, Milano, Adelphi, 1995
- DANESI, MARCEL, *Metaphors, Riddles and the Origins of Language. The Sphinx's Legacy*, Lanham, Lexington Books, 2022
- DAWKINS, RICHARD, *Il gene egoista*, Milano, Mondadori, 2016
- DEKONINCK, RALPH, *Idolatry, Ideology, Iconology: Towards an Archaeology of the Visual Studies*, in *New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, edited by Barbara Baert, Ann-Sophie Lehmann, Jenke Van Den Akkerveken, Leuven, ASP, 2012, pp. 17-22
- DEKONINCK, RALPH, *The Archaic Idol and the Beautiful Antique. When History of Art Met Historical Anthropology in the Diderot and d'Alembert Encyclopédie*, in *New Perspectives in Iconology: Visual Studies and Anthropology*, edited by Barbara Baert, Ann-Sophie Lehmann, Jenke Van Den Akkerveken ASP editions 2012, pp. 111-119
- DELÈGUE, YVES, *La perte des mots. Essai sur la naissance de la littérature aux XVI^e et XVII^e siècles*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1990
- DEOTTE, JEAN-LUC (dir.), *Le milieu des appareils*, Paris, L'Harmattan, 2008
- DEOTTE, JEAN-LUC, *L'époque de l'appareil perspectif*, Paris, L'Harmattan, 2001
- DERRIDA, JACQUES, *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1989
- DOMENICHELLI, MARIO, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002
- DURAND, GILBERT, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 2009
- DUSI, NICOLA, *Il cinema come traduzione. Da un medium all'altro: letteratura, cinema, pittura*,

- Torino, UTET, 2003
- ECO, UMBERTO, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997
- ECO, UMBERTO, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma-Bari, Laterza, 1996
- ECO, UMBERTO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1976
- ECO, UMBERTO, *Semiotica e Filosofia del Linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984
- ECO, UMBERTO, *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana University Press, 1984
- ELLESTRÖM, LARS (edited by), *Media Borders. Multimodality and Intermediality*, New York, Palgrave Macmillan, 2010
- ELLESTRÖM, LARS, *Media Transformation*: London, Palgrave Macmillan, 2014
- EVERSON, JANE E., *Le accademie italiane del Cinque e Seicento. Nuove ricerche e nuove risorse online*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Guerreri e Ilaria Bianchi, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 15-37
- FABBRI, PAOLO – MARRONE, GIANFRANCO, *Semiotica in nuce*, I, *I fondamenti e l'epistemologia strutturale*, Roma, Meltemi, 2000 in ANGELA MENGONI, *Euristica del senso. Iconic turn e semiotica dell'immagine*, «Lebenswelt», 2, 2012
- FALCINELLI, RICCARDO, *Figure. Come funzionano le immagini*, Torino, Einaudi, 2020
- FLORENKIJ, PAVEL, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 2021
- FLUDERNIK, MONIKA (edited by), *Beyond Cognitive Metaphor Theory. Perspectives on Literary Metaphor*, Londo, Routledge, 2011
- FORCEVILLE, CHARLES J., *Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitive framework. Agendas for Research*, in *Multimodal Metaphor*, edited by Charles J. Forceville and Eduardo Urios-Aparisi Berlin, De Gruyter Mouton, 2009, pp. 19-45
- FORNI, GIORGIO, *Forme brevi della poesia*, Pisa, Pacini, 2001
- FOUCAULT, MICHEL, *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1971
- FOUCAULT, MICHEL, *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, vol. 1, 2001
- FOUCAULT, MICHEL, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1968
- FOUCAULT, MICHEL, *Qu'est-ce qu'un auteur ?*, « Bulletin de la Société française de philosophie », LXIII, 3, 1969, pp. 73-104
- FRARE, PIERANTONIO, *Poetiche del barocco*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Roma, Salerno, 2002, pp. 41-71
- FRARE, PIERANTONIO, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1995

- FRASCA, DAMIANO – LÜDERSEN, CAROLINE – OTT, CHRISTINE (a cura di), *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, Firenze, Franco Cesati, 2016
- FREEDBERG, DAVID, *The Power of Images*, Chicago, Chicago University Press, 1989
- FUMAROLI, MARC, *La scuola del silenzio*, Milano, Adelphi, 1995
- FUSILLO, MASSIMO – PETRICOLA, MATTIA, *The Age of Wonder and Entertainment: An Introduction to Intermedial Networks in Baroque Culture* in *The Palgrave Handbook of Intermediality*, edited by Jørgen Bruhn, London, Palgrave Macmillan, 2023
- GAILLARD, AURÉLIA, *Fables, mythes, contes. L'esthétique de la fable et du fabuleux (1660-1724)*, Champion, Paris, 1996
- GARIN, EUGENIO, *Ermetismo del Rinascimento*, ristampa anastatica con introduzione di Michele Ciliberto, Pisa, Edizioni della Normale, 2012
- GARIN, EUGENIO, *Storia della filosofia italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 1966
- GAUNA, CHIARA, *L'«Iconomantia» d'Emanuele Tesauro: paroles et images à la cour de Savoie, «XVII^e siècle»*, CCLXI, 4, 2013, pp. 125-138
- GELL, ALFRED, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press, 1998
- GENETTE, GÉRARD, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972
- GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987
- GIANNANTONIO, VALERIA, *Contraddizioni e convergenze di poetica e poesia a Napoli nella seconda metà del Seicento*, «Critica Letteraria», CLXXIV, 1, 2017, pp. 163-179
- GIARDINI, FRANCO, *Gradi di causalità e di similitudine*, «Angelicum», XXXVI, 1, 1959, pp. 26-50
- GINZBURG, CARLO, *Miti emblematici. Morfologie e storia*, Torino, Einaudi, 1989
- GIRARD, PIERRE, *L'émergence des Lumières à Naples entre matérialisme et radicalité*, «Archives de Philosophie», LXXX, 3, 2017, pp. 417-434
- GOMBRICH, ERNST, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London, Phaidon, 1970
- GOMBRICH, ERNST, *Immagini e parole*, Roma, Carocci, 2019.
- GRASSI, ERNESTO, *Retorica e filosofia*, Messina, Città del sole, 1999
- GRUPPO μ, *Rhétorique Générale*, Paris Larousse, 1970
- GUARAGNELLA, PASQUALE, *Tra antichi e moderni: morale e retorica nel Seicento italiano*, Bologna, Argo, 2003
- GUIDERDONI, AGNÈS, *La théorie de la représentation chez Louis Marin: Entre texte et image, de la visualité à la figurabilité*, «Early Modern French Studies», 38, 2016, pp. 74-83
- HAGSTRUM, JEAN H., *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, Chicago University Press, 1958

- HANKS, WILLIAM, *Indessicalità/indexicality*, in *Culture e discorso. Un lessico per le scienze umane*, a cura di Alessandro Duranti, Roma, Meltemi, pp. 168-72
- HENDRIX, HARALD, *Le dimore dei letterati e il loro corredo epigrafico fra Quattro e Cinquecento*, «Opus Incertum», 2022, pp. 60-69
- HESSE, HERMAN, *Il giuoco delle perle di vetro*, traduzione di Ervino Pocar, Milano, Mondadori, 1984
- HOLLANDER, JOHN, *The Poetic of Ekphrasis*, « Word & Image », IV, 1, 1988, pp. 209-219
- JAKOBSON, ROMAN, *Linguaggio infantile e afasia*, Torino, Einaudi, 2006
- JAY, MARTIN, *Scopic Regime*, in *The international Encyclopedia of Communication*, edited by Wolfgang Donsbach, Malden, Blackwell, 2008, pp. 4515-4517
- JAY, MARTIN, *Scopic Regimes of Modernity*, in *Vision and visibility*, edited by Hal Foster, Seattle, Bay Press, 1988, pp. 8 3-29
- JENKINS, HENRY, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collides*, New York, New York University Press, 2006
- JURI, AMELIA (a cura di), *Nuove prospettive su intertestualità e studi della ricezione. Il Rinascimento italiano*, Pisa, ETS, 2023
- KENT, JAMES, *Traces of the Past: History and Myth in Vico, sh Benjamin and Blumenberg*, Ph.D. thesis, supervisor Allison Ross, Monash University, 2019
- KERÉNYI, KÁROLY, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Bollati & Boringhieri, 1983
- KJØRUP, SØREN, *Pictorial Speech Act*, «Erkenntnism», XII, 1978, pp. 55-71
- KLAPISCH-ZUBER, CHRISTIANE, *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris, Fayard, 2000
- KLEIN, ROBERT, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1975
- LAKOFF, GEORGE – JOHNSON, MARK, *Metaphors we live by*, Chicago, Chicago University Press, 1980
- LAUFER, ROGER, *L'alinéa typographique du XVI^e au XVIII^e siècle*, in *La notion de paragraphe*, Roger Laufer (dir.), Paris, Édition du CNRS, 1985, pp. 53-64
- LOLLI, ALESSANDRO, *La guerra dei meme. Fenomenologia di uno scherzo infinito*, Firenze, effequ, 2020
- LOMONACO, FABRIZIO, *Ragione poetica, origini del diritto e scienza della storia in Caloprese, Gravina e Spinelli*, in MARIO ALCARO (a cura di), *Storia del pensiero filosofico in Calabria da Pitagora ai giorni nostri*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 275-318

- LORUSSO, ANNA MARIA, *Introduzione*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di Anna Maria Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, pp. 7-26
- LORUSSO, ANNA MARIA, *Tra cannocchiali, lenti, riflessi e specchi: la lezione aristotelica nel Cannocchiale del Tesauro*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di Anna Maria Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, pp. 213- 234
- LOUVEL, LILIANE, *Poetic of the iconotext*, Farnhan, Ashgate, 2016
- LUKÁCS, GYORGY, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1975
- LUKÁCS, GYORGY, *Narrare o descrivere?* [1936], in IDEM, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino, pp. 269-324
- MAGNAGNI, LAURO (a cura di), *Immagine, meditazione, visione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016
- MANETTI, GIOVANNI, *Aristotele e la metafora. Conoscenza, similarità, azione, enunciazione*, in *Metafora e conoscenza*, a cura di Anna Maria Lorusso, Milano, Bompiani, 2005, pp. 27-67
- MARAVAL, JOSÈ ANTONIO, *La cultura del Barocco*, Bologna, il Mulino, 1999
- MARCHESCHI, MATTEO (a cura di), *Rottami, rovine, minuzzerie. Pensare per frammenti*, Pisa, ETS, 2018
- MARIANO, FRANCESCO, *Enea Vico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2020, volume 99, pp. 175-178
- MARIN, LOUIS, *Della rappresentazione*, Roma, Meltemi, 2001
- MAYLENDER, MICHELE, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-1930
- MAZZI, CURZIO, *La Congrega dei Rozzi di Siena nel secolo XVI. Con appendice di documenti, bibliografia e illustrazioni concernenti quella e altre accademie e congreghe senesi*, Firenze, Le Monnier, 1882
- METLICA, ALESSANDRO, *Le seduzioni della pace. Giovan Battista Matino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, il Mulino, 2020
- METLICA, ALESSANDRO, *Lessico della propaganda barocca*, Venezia, Marsilio, 2022
- METZ, CHRISTIAN, *The imaginary signifier. Psychoanalysis and the Cinema*, Indiana, Indiana University Press, 1982
- MICHELACCI, MARTA, *Icone del sacro. Chiesa, arte e cultura visuale*, Milano, Vita e Pensiero, 2019
- MICHELET, JULES, *Historie Romain*, Paris, Hachette, 1831
- MITCHELL, WILLIAM JOHN TOM, *Four Fundamental Concepts of Image Sciences*, in IDEM, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2007
- MITCHELL, WILLIAM JOHN TOM, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1986

- MITCHELL, WILLIAM JOHN TOM, *Image Science. Iconology, visual culture, and media aesthetic*, Chicago, Chicago University Press, 2015 (traduzione italiana IDEM, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei medi*, Monza, Johan & Levi, 2018)
- MITCHELL, WILLIAM JOHN TOM, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, traduzione italiana a cura di Michele Cometa, Valeria Cammarata, Milano, Raffaello Cortina, 2017
- MITCHELL, WILLIAM JOHN TOM, *Pictorial turn. Una risposta*, «Lebenswelt», 2, 2012, pp. 130-143
- MITCHELL, WILLIAM JOHN TOM, *Picture Theory*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1994
- MITCHELL, WILLIAM JOHN TOM, *The pictorial turn*, «Artforum», VII, 30, 1992, pp. 89-94
- MITCHELL, WILLIAM JOHN TOM, *There are no Visual Media*, in «Journal of Visual Culture», II, 4, 2005, pp. 257-266
- MITCHELL, WILLIAM JOHN TOM, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2005
- MONTANDON, ALAIN (ed.), *Iconotextes*, Clermont-Ferrand, C.R.C.D., 1990
- MORPURGO TAGLIABUE, GUIDO, *Anatomia del Barocco*, Palermo, Aesthetica, 1987
- MORPURGO-TAGLIABUE, GUIDO, *Aristotelismo e Barocco*, in *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici, Venezia, 15-18 giugno 1945*, a cura di E. Castelli, Roma, Bocca, 1955, pp. 119-195
- MOYN, SAMUEL, *Metaphorically speaking: Hans Blumenberg, Giambattista Vico and the problem of origins*, «Qui Parle», XII, 1, 2000
- NANCY, JEAN-LUC, *Il ritratto e il suo sguardo*, Milano, Raffaello Cortina, 2002
- NANCY, JEAN-LUC, *Indizi sul corpo*, Torino, Ananke, 2009
- NICHOLLS, ANGUS, *Myth and the Human Sciences. Hand Blumenberg's Theory of Myth*, London, Routledge, 2015
- ONG, WALTER J., *Ramus, Method and the decay of dialogue. From the Art of Discourse to the Art of Reason*, Chicago, Chicago University Press, 2004
- OSSOLA, CARLO, *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 2014
- PANICHI, NICOLA, *L'antica sapienza italica*, «Belfagor», 31 maggio 2000, Vol. 55, No. 3, pp. 322-327
- PANOFSKY, ERWIN, *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Milano, Feltrinelli, 1966
- PANOFSKY, ERWIN, *Studi di iconologia. I temi umanistiche nell'arte del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2009
- PEIRCE, CHARLES SANDERS, *Semiotica*, Torino, Einaudi, 1980

- PINOTTI, ANDREA – SOMAINI, ANTONIO (a cura di), *Teoria dell'immagine*, Milano, Raffaello Cortina, 2009
- PINOTTI, ANDREA – SOMAINI, ANTONIO, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016
- PINOTTI, ANDREA, *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi, 2021
- PIPERNO, MARTINA, *Leopardi e Vico: Etimologia, Ultrafilosofia, Conoscenza*, in *In limine. Frontiere e integrazioni*, a cura di Diego Poli, Roma, Il calamo, 2019, pp. 497-510
- PIPERNO, MARTINA, *Rebuilding post-Revolutionary Italy. Leopardi and Vico's 'New Science?'*, Oxford, Oxford University Press, 2018
- PISANI, VITTORE, *L'etimologia*, Bolzano, Renon, 1947
- PRAZ, MARIO, *Quando l'occhio è perverso*, in IDEM, *Geometrie anamorfiche. Saggi di arte, letteratura e bizzarie varie*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2002, pp. 95-101
- PRETI, GIULIO, *Retorica e logica*, Torino, Einaudi, 1968
- PRIETO, LUIS J., *Pertinenza e pratica*, Milano, Feltrinelli, 1976
- QUONDAM, AMEDEO, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003
- QUONDAM, AMEDEO, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, vol. VI, tomo 2, Napoli, Società editrice per la storia di Napoli, 1970, pp. 809-1094
- QUONDAM, AMEDEO, *Forme del vivere. L'etica del gentiluomo e i moralisti italiani*, Bologna, il Mulino, 2010
- QUONDAM, AMEDEO, *Il letterato in tipografia*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa vol. II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686
- QUONDAM, AMEDEO, *La conversazione. Un modello italiano*, Roma, Donzelli, 2007
- QUONDAM, AMEDEO, *La forma Accademia*, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 823-898
- RAIMONDI, EZIO, *Il petrarchismo nell'Italia meridionale*, in *Atti del convegno internazionale sul tema: premarinismo e pregongorismo*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1973, pp. 95-123
- RAIMONDI, EZIO, *Il Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994
- RAJEWSKY, IRINA O., *Intermedialität*, Tübingen, Francke, 2002
- RAJEWSKY, IRINA O., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation : A Literary Perspective on Intermediality*, « *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* », 6, 2005, pp. 43-64
- RANDAZZO, IVANA, *Rudolf Wittkower e gli "intinerari" simbolici*, Milano-Udine, Mimesis, 2020
- RICHARDS, IVOR ARMSTRONG, *The philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press, 1932

- RICŒUR, PAUL, *Il simbolo dà a pensare*, Brescia, Morcelliana, 2002
- RICŒUR, PAUL, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 2020
- RICŒUR, PAUL, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983
- RIFFATERRE, MICHEL, *Semiotics of Poetry*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1978
- RIGA, PIETRO GIULIO, *Alcune note sulle tendenze letterarie dell'Accademia degli Oziosi di Napoli*, in *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Guerreri e Ilaria Bianchi, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 159-173
- RIGA, PIETRO GIULIO, *G.B. Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Città di castello (PG), I libri di Emil, 2015
- RIGA, PIETRO GIULIO, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, Città di Castello, I libri di Emil, 2015
- RORTY, RICHARD M. (edited by), *The Linguistic turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago, Chicago University Press, 1967
- ROSSI, PAOLO, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino, 2000
- ROSSI, PAOLO, *Il tempo dei maghi*, Milano, Raffaello Cortina, 2006
- RYAN MARIE-LAURE – THON, JAN-NOËL (edited by), *Storyworld across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2014
- SABBATINO, PASQUALE, *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Ferraro, 1986
- SAID, EDWARD W., *Vico e la disciplina dei corpi e dei testi* in IDEM, *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, Milano, Feltrinelli, pp. 121-154
- SALMOSE, NIKLAS – ELLESTRÖM, LARS (edited by), *Transmediations. Communication across Media Borders*, New York, Routledge, 2020
- SASSO, GENNARO, *Allegoria e simbolo*, Torino, Aragno, 2014
- SAWDAY, JONATHAN (edited by), *The Renaissance Computer Knowledge Technology in the First Age of Printing*, London-New York, Routledge, 2000
- SAWDAY, JONATHAN, *The Body Embrazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, London, Routledge, 1995
- SCHAPIRO, MEYER, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 2002
- SCHOLEM, GERSHOM, *Il nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, traduzione di Adriano Fabris, Milano, Adelphi, 1998
- SCHRÖTER, JENS, *Four models of intermediality*, in *Travels in Intermedia[lity]. Reblurring the Boundaries*, edited by Bernd Herzogenrath, Hanover, Dartmouth College Press, 2012, pp. 120-146

- SEBEOK, THOMAS A. – DANESI, MARCEL, *The Forms of Meaning*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2000
- SEGRE, CESARE, *La pelle di San Bartolomeo*, Torino, Einaudi, 2003
- SEMINO, ELENA – DEMJÉN, ZSÓFIA, *Introduction*, in *The Routledge Handbook of Metaphor and Language*, edited by Elena Semino, Zsófia Demjén, London, Routledge, 2017
- SETTIS, SALVATORE, *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione*, «Moderna», IV, 2, 2004, pp. 23-34
- SINI, CARLO, *Filosofia e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 1994
- SNOW, CHARLES P., *Le due culture*, traduzione di Ardiano Carugo, Milano, Feltrinelli, 1977
- SPECIALE, EMILIO, *Emanuele Tesauro*, in *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, vol. II, edited by Thomas Sebeok, Berlin-New York-Amsterdam, De Gruyter, 1986, pp. 1078-1079
- STAROBINSKI, JEAN, *Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, «Mercure de France», 1204, 1964, pp. 213-262 (traduzione italiana IDEM, *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand Saussure*, Genova, Il Melangolo, 1982)
- TESTAVERDE, ANNA MARIA, *La “metamorfosi” di Firenze per le nozze del 1589: un programma di politica culturale*, in *Ferdinando I de' Medici (1549-1609). Maiestate tantum*, catalogo della mostra di M. Bietti e A. M. Giusti (Firenze, Museo delle Cappelle medicee, 2 maggio-1 novembre 2009), Livorno, Le Sillabe, 2009, pp. 50-59
- TODOROV, TZVETAN, *Théorie du symbole*, Paris, Seuil, 1977
- VAN DELFT, LOUIS, *Frammento e anatomia. Rivoluzione scientifica e creazione letteraria*, a cura di Carmelina Imbroscio, il Mulino, Bologna, 2005
- VERGA, MARCELLO, *Il “Bruderzwist”, la Spagna, l'Italia. Dalle lettere del duca di Moles, in Dilatar l'Impero in Italia. Asburgo e Italia nel primo Settecento*, «Cheiron», XXI, 1994, pp. 13-53
- VIGNOLI, TITO, *Mito e scienza e Saggio di una dottrina razionale del progresso*, a cura di Elena Canadelli e Lorenzo Steardo, Pisa, ETS, 2010
- VIRENQUE, NAÏS, *Structures arborescentes et arts de la mémoire : art, science et dévotion dans les ordres mendiants en France et en Italie du XIII^e au XVI^e siècle*, Thèse de doctorat de l'Université de Tours, soutenue le 4 octobre 2019
- WARBURG, ABY, *Il rituale del serpente*, Milano, Adelphi, 1998
- WARBURG, ABY, *La Rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966
- WARBURG, ABY, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, Torino, Aragno, 2002
- WEBB, RUTH, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, Ashgate, 2009
- WEINBERG, BERNARD (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Bari, Laterza, 4 voll., 1970-1974
- WEINRICH, HARALD, *Tempus*, Bologna, il Mulino, 1978

- WHITE, HAYDEN, *Metahistory. The Historical imagination in Nineteenth-Century Europe*, Itimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1973
- WHITE, HAYDEN, *The Tropes of History: The Deep Structure of the New Science*, in IDEM, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 197-217
- WIND, EDGAR, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Adelphi, Milano, 2004
- WIRTH, JASON M., *Tautegoria ed Eautonomia. Mito, immagine e immaginazione in Schelling*, in *Libertà e natura*, a cura di Emilio Carlo Corriero, Torino, Rosenberg & Sellier, 2018, pp. 125-139
- WITTKOVER, RUDOLPH, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987
- WUNENBURGER, JEAN-JAQUES, *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi, 1999
- YATES, FRANCES A., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma, Laterza, 1981
- YATES, FRANCES A., *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972

RINGRAZIAMENTI

Questa tesi nasce da lontano, dalle lunghe ore passate in fabbrica a lucidare, polire e rifinire calzature che mai avrei indossato, dal rumore delle presse e dal continuo scontrarsi con gli spigoli di quello che per Lacan è la dimensione del “Reale”. Dal frastuono dei macchinari sorgevano idee, che poi si mettevano in ordine quando mi ritiravo, di notte, “al tavolino per meditar e scrivere”. Questi rumori, per quanto lo “strepito de’ figliuoli” di Vico abbia portato ad esiti scientifici e letterari ben superiori, sono stati la spinta originaria di questo lavoro, il movente della scrittura della tesi che ora è conclusa. Riflettendo anni e anni sul principio dell’impresa, ho avuto modo di comprendere la natura incoativa e reticente di questo iconotesto. Essa afferma che qualcosa verrà fatto, o che il suo portatore vuole fare qualcosa. Tra il dire e il fare, ovviamente, c’è un abisso, lo stesso che c’è fra la parola e l’immagine, tra l’idea e la scrittura. Ho visto chiaramente questa reticenza a pochi mesi dalla conclusione di questo testo, quando mi sembrava di aver soltanto collezionato pensieri sparsi, ipotesi non confermabili, dati non correlati. Mi sembravano molto familiari le parole con cui Contile parlava del suo *Ragionamento*: “io mi sono affaticato di dire e di scrivere intorno a sì secca materia quanto altri detto e scritto non hanno: e per la secchezza del soggetto tramenato da tanti moderni scrittori mi è parso d’ingrassarlo di diverse digressioni”. Non so quanto questo affaticamento abbia creato, a livello di originalità e di interesse; sono però convinto della non aridità e della non secchezza della materia, della sua fecondità e del suo fascino. Questo risultato mi sembra essere già un’azione, un compimento di un proponimento; dalla potenza si passa all’atto, dalla reticenza all’espressione. Molte sono le persone da ringraziare per avermi incoraggiato alla ricerca del punto di svolta tra impresa promessa e impresa compiuta, tra progetto e conclusione dello stesso. Molte sono le persone che, così facendo, mi hanno mostrato la natura tutt’altro che personale dell’impresa: i proponimenti, da soli, se non vengono condivisi, non bastano.

Il debito originario da saldare (che, per onestà, risale a ben prima di questa tesi) è con Adone Brandalise, che un giorno, nel suo studio padovano nell’allora Palazzo Maldura, esordì con un’esortazione simile a un’illuminazione, una frase come: “secondo me i simboli in Vico sono ancora tutti da esplorare...” È grazie a questa sentenza – sortita da un discorso sull’orfismo e sulla *Terrestrità del sole* di Onofri – che questo lavoro esiste.

Sempre sull’asse Cagliari-Padova, i miei ringraziamenti vanno a Roberto Puggioni e a Elisabetta Selmi, che hanno seguito questo lavoro dal suo stato embrionale. Sono profondamente debitore del tempo che mi hanno concesso, della fiducia con cui mi hanno incoraggiato a non smettere e, non da ultimo, della cura e del tatto che hanno avuto nell’assecondare le inclinazioni poco ortodosse del loro

dottorando. Un ringraziamento sentito va anche a Mauro Pala, che con competenza e dedizione si è sempre dimostrato attento al mio lavoro, alle mie attitudini e che, forse anche più di me stesso, ha compreso i miei desideri e interessi. Grazie anche a Irene Palladini per avermi incluso in ogni progetto, a qualsiasi latitudine.

Un ringraziamento va anche ad Agnès Guiderdoni. Dal primo incontro nel settembre del 2021 a Louvain-la-Neuve non ha mai smesso di incoraggiarmi e di credere nelle potenzialità di questo lavoro. A lei si deve l'intuizione della metafora *façadel'interieur* che struttura questo lavoro, così come il piglio marcatamente interdisciplinare che organizza i concetti qui presentati. A lei si deve, anche, parte fondamentale dell'interesse che ho per l'emblema. Un grazie anche a tutto il gruppo di ricerca del GEMCA, esempio di collaborazione e di integrazione tra studiosi (e amici) che considero ormai una seconda casa. Il debito da pagare, in questo caso, è quello verso Alessandro Metlica, che a seguito dell'intuizione del professor Brandalise, si è subito attivato per far crescere il mio progetto e il mio amore per la ricerca. Devo a lui la conoscenza di Agnès Guiderdoni e del gruppo del GEMCA, oltre che di prospettive e punti di vista fondamentali per questo testo.

Un ringraziamento, poi, a tutti coloro che hanno letto questo lavoro, in parte o nella sua totalità, e che mi hanno supportato nello sviluppo di alcune ipotesi. Grazie a Uberto Motta e Raffele Ruggiero per i consigli e per l'attenta lettura del manoscritto iniziale; a Franco Tomasi per le questioni senesi e per la cordialità, la pazienza e la fiducia; a Manuela Sanna per l'incitamento nel trovare legami tra Vico e Warburg e a Maurizio Ghelardi, che invece mi ha fornito elementi essenziali per la ricalibrazione di questa ipotesi; ad Alessandro Montefameglio, per l'entusiasmo con cui, negli scambi a distanza, mi ha fatto appassionare alle questioni barocche. Grazie, infine, a Guido Arbizzoni per la competenza e la franchezza dei suoi giudizi sul rapporto tra emblematica e *visual culture studies* e a Roberto Dainotto, per i fondamentali suggerimenti bibliografici in materia vichiana.

Grazie a Giovanni Bàrberi Squarotti, Michele Cometa, Agnès Guiderdoni Roberto Puggioni ed Elisabetta Selmi per aver accettato di far parte della commissione.

Grazie a Stefano Redaelli, personale *yurodivy* e compagno nel varco tra le culture: i suoi incoraggiamenti, suggerimenti, la sua gentilezza, il suo aiuto e le ore passate a camminare con lui hanno contato (e continuano a contare) moltissimo.

Grazie a Chiara Strappa, bibliotecaria del comune di Montegranaro: senza il suo aiuto durante il periodo di chiusura per epidemia Covid-19, moltissime pagine di questo lavoro non sarebbero potute essere scritte. Grazie ad Antoine Paris, per la consulenza per i motti in greco presenti in questa tesi. Un ringraziamento anche a chi, di questa tesi, ha sentito tanto parlare senza capire di cosa trattasse veramente, accettandone la necessità e mostrandomi la vita fuori dalle pagine. Grazie a Brandon Breen per aver fatto la mia parte del lavoro di organizzazione del convegno sulla descrizione. Grazie

per lo stesso motivo a Emma Pavan, a cui sono riconoscente anche per il costante supporto umano, sia in Italia che in Francia. Grazie a Vincenzo Lisciani Petrini e al suo sguardo lucido sulle questioni accademiche, letterarie e umane. Grazie a Mikka Petris, per la bellissima vista dal suo ufficio al ventiduesimo piano a Bruxelles. Grazie a Eleonora Rimolo, per gli stimoli continui e la tenacia poetica con cui, in molti momenti, ha reso meno solitario il lavoro della scrittura. Grazie a Andrea Cecchini, Emanuele Franceschetti, Nico Iommi, Matteo Giorgetti, Giacomo Silenzi, per le tante imprese e i pochi motti. Grazie a Valentina Colonna, perché in molte occasioni mi ha ricordato l'impresa, utilissima per restare fermi al tavolino o in piedi da qualche altra parte, della famiglia omonima, le canne di giunco con il motto FLECTIMUR NON FRANGIMUR UNDIS.

Grazie a Maria Pia, per aver sempre domandato a quale punto fosse il famoso libro che dovevo scrivere: sono felice di poterle dire che sono arrivato alla fine e che posso andare a lavorare. Grazie a Michele, a mia sorella e ai miei genitori, che hanno sempre supportato il mio lavoro. Li ringrazio per la pazienza, per la fiducia e per l'affetto con cui hanno seguito lo sviluppo del progetto, per come hanno reagito alle difficoltà incontrate nel percorso e, soprattutto, per non aver mai creduto per un attimo alle mie ricerche araldiche sul nostro cognome. Li ringrazio per avermi tenuto con i piedi per terra.

Un ringraziamento speciale va a Naïs Virenque. La ringrazio per la maturità con cui ha dato tempo e spazio affinché i libri letti trovassero una giusta collocazione sulla pagina, per la pazienza con cui ha riletto ogni singolo pensiero prima ancora che esso venisse scritto, per la fiducia in questo lavoro. Un grazie anche per la particolare intonazione con cui, in molti discorsi, ha pronunciato la frase “è *solo* una tesi”, variando a seconda della situazione l'intonazione dell'avverbio *solo*. Le devo uno sguardo nuovo su molte questioni, iconotestuali e non. Se questa tesi esiste in questa forma è merito suo, così come è merito suo l'intuizione che l'impresa, per essere performativa, deve lasciarsi condividere. Più che un ringraziamento, infine, va a Guido e Pina. Non tanto per questioni vichiane, di cultura visuale o di letteratura, quanto per un più ampio atteggiamento verso il mondo. Al primo devo il cognome, alla seconda una parte considerevole della mia capacità di “leggere e far di conto”. Con entrambi ho un debito che occuperebbe, se scritto, ben più delle seicento pagine scarse di cui questa tesi si compone. Li sento vicini e lontani, e come un'impresa li porto con me. Questo lavoro è anche un tentativo di colmare il vuoto che hanno lasciato, e per questo motivo è a loro dedicato.