

1. *L'allegoria nella Scienza nuova di Vico: una codificazione moderna*

In Italia, l'assenza di un'ampia analisi della teoria vichiana dell'allegoria non dipende tanto dalla condanna ottocentesca della nozione da parte dell'Idealismo tedesco e contrastata da Walter Benjamin, quanto dall'autorità di Benedetto Croce e dall'eredità lasciata dal Neoidealismo italiano¹. Tuttavia la posizione crociana, per quanto netta, potrebbe derivare dalla stessa teoria dell'allegoria proposta dalla *Scienza nuova*, come si vedrà.

Il contributo più significativo sulla teoria vichiana dell'allegoria nella *Scienza nuova* è di Domenico Pietropaolo², che si distingue da interventi di altri studiosi meno approfonditi³ o rivolti soltanto all'allegoria introduttiva, la *Dipintura*, indagata solo a partire dagli anni '60 e '80⁴. Considerando la breve appendice all'edizione del 1730 in cui Vico accenna alla possibilità di compilare alcuni indici che aiutassero i lettori a compiere rapide ricerche nel trattato, Pietropaolo individua tra tali «percorsi indicizzati» l'«Indice delle allegorie univoche»⁵; dicitura che riprende un aggettivo attribuito alle allegorie nel testo della *Scienza nuova*, in *primis* nella *Spiegazione della Dipintura proposta al frontispizio*.

Pietropaolo inoltre osserva che nel 1706 è data alle stampe nella rivista *La Galleria di Minerva*, per la prima volta, la lettera a Cangrande della Scala, e che «nel 1723, nelle sue *Prose di Dante Alighieri e di Messer Gio. Boccacci*, Anton Maria Biscioni migliora notevolmente il testo del brano – fin lì inintelligibile – del

¹ Croce considera l'allegoria avulsa dalla filosofia vichiana: «I miti o favole non contengono sapienza riposta, cioè concetti ragionati, avvolti consapevolmente nel velo della favola; e perciò non sono allegorie» (B. Croce, *La filosofia di G. B. Vico*, Napoli, Bibliopolis, 1997 [1911], p. 60). Croce condanna la tecnica dell'allegoria anche nel 1920 in *Nuovi saggi di estetica* negando che essa abbia una funzione poetica per cui la riconosce presente solo in testi filosofici, poi nel 1921 in *La poesia di Dante*, Bari, Laterza 1921, p. 21: «Se l'allegoria c'è, essa è sempre, per definizione, fuori e contro la poesia, e se invece è davvero dentro la poesia, fusa e identificata con lei, vuol dire che l'allegoria non c'è, ma unicamente immagine poetica. [...] Chi legge poeticamente non giunge, né deve o può giungere mai, al senso allegorico, perché naviga in più dolci acque [...] ed è sofisma che, per intendere certi luoghi poetici, sia necessario far procedere la spiegazione allegorica». Cfr. G. Sasso, *Croce, Dante e l'allegoria*, in Id., *Filosofia e idealismo*, Napoli, Bibliopolis, 1994, pp. 368-415.

² D. Pietropaolo, *La teoria dell'allegoria in Vico*, in «Allegoria», Palermo, 2006, 54, pp. 7-22, p. 31.

³ Un approccio metodologico analogo ma meno approfondito fu proposto dall'americano D. Kelman (*Diversiloquium. Or Vico's Concept of Allegory in the New Science*, in «New Vico Studies», XX, 2002, pp. 1-12; Kelman nega la possibilità che l'allegoria assuma la forma della personificazione, in contrasto con Labarthe e Benjamin) e da J. Mali dell'Università di Tel Aviv (*Vera narratio: Vico's New Science Of Mythology* in Jon Whitman (a cura di), *Interpretation and Allegory. Antiquity to the modern period*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2000, pp. 423-436).

⁴ A. Fletcher, *On the Syncretic Allegory of the New Science*, in «New Vico Studies», IV, 1986, pp. 25-43; M. Papini, *Il geroglifico della storia: significato e funzione della dipintura nella "Scienza nuova" di G. B. Vico*, Bologna, Cappelli, 1984; M. Frankel, *The Dipintura and the Structure of Vico's New Science as a Mirror of the World*, in G. Tagliacozzo (a cura di), *Vico: Past and Present*, Atlantic Highlands, N. J., Humanities Press, 1981, pp. 43-51; F. Lanza, *Sinossi allegorica della Scienza nuova*, in Id., *Saggi di poetica vichiana*, Varese, Magenta, 1961, pp. 69-128; E. Paci, *Ingens Sylva*, Milano, Mondadori, 1949, pp. 179-220. L. Dell'Oso, *Nota sulla "Dipintura" vichiana: il raggio solare, Omero, l'assetto iconografico*, in «Historia philosophica. An international journal», 2017, 15, pp. 43-61.

⁵ D. Pietropaolo, *La teoria dell'allegoria in Vico*, cit., p. 31.

Convivio (III, I, 3) in cui Dante distingue tra il senso letterale e il senso allegorico della poesia, e tenta al tempo stesso la prima sistematica interpretazione in chiave allegorica del personaggio di Beatrice»⁶. D'altra parte, sulla scia degli studi di Giordano Bruno e Tommaso Campanella, anche Gian Vincenzo Gravina nel Settecento intraprese uno studio dell'allegoria biblica e di quella dantesca, considerando tale tecnica lo strumento con cui i poeti sapienti esprimono verità profonde al popolo⁷.

La questione dell'allegoria, dunque, è all'ordine del giorno per Vico, tanto che, nel paragrafo *Degli Elementi* del I° libro della *Scienza nuova*, *Dello stabilimento dei principj*, l'autore distingue:

la *Ragion Poetica* nelle sue parti, che sono la *favola*, il *costume*, e suo *decoro*, la *sentenza*, la *locuzione*, e la di lei *evidenza*, l'*allegoria*, il *canto*, e per ultimo il *verso*: e le sette ultime convincon'altresì, che fu *prima il parlar' in verso*, e *poi il parlar' in prosa* appo tutte le Nazioni⁸.

Questo passaggio riprende e rinnova la *Poetica* di Aristotele, che, definendo i principi della poesia e inserendo fra questi la «favola» intesa come «mito»⁹ e, al contrario, ignorando il lemma «allegoria» come Platone, non riconosce dignità alla *hyponoia*, termine classico cui, viceversa, lo stesso Platone ricorre ma per formulare un giudizio negativo¹⁰. Vico invece codifica tra i principi poetici quello dell'allegoria; nozione che compare poco più di una decina di volte nell'edizione della *Scienza nuova* del 1744 ma in luoghi cruciali dal punto di vista speculativo, come nel passo riportato o *in positio princeps* nella *Spiegazione della Dipintura proposta al frontispizio*. Essendo inoltre presente in chiave figurativa all'inizio del libro, l'allegoria orienta l'intero trattato vichiano.

⁶ Ivi, pp. 18-9.

⁷ A. Placella, *Dante poeta teologo e l'allegoria dantesca in Gravina* in Ead., *Gravina e l'universo dantesco*, Napoli, Alfredo Guida, 2003, pp. 69-111.

⁸ G. Vico, *La Scienza nuova 1744*, a cura di P. Cristofolini e M. Sanna, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2013, pp. 73-74.

⁹ D. Pietropaolo, *La teoria dell'allegoria in Vico*, cit., pp. 17-18: «Se le categorie di *favola*, *sentenza*, e *verso*, corrispondono esattamente a quelle originariamente utilizzate da Aristotele, lo stile, qui inteso dal punto di vista di una tensione stilistica alla chiarezza (*la locuzione e la di lei evidenza*) corrisponde parzialmente all'originale, sebbene *costume e suo decoro* richiamino solo in modo imperfetto l'*ethos* aristotelico».

¹⁰ «Platone condanna l'interpretazione allegorica di Omero per la sola ragione che quella non saprebbe scoprire nei suoi poemi un messaggio dottrinale che è assente per definizione; ma ammette e mette in pratica lui stesso l'allegoria come metodo d'espressione, a condizione che si abbia qualcosa da esprimere attraverso di essa» (J. Pépin, *Mythe et Allégorie: Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1976, p. 120, trad. mia). Platone ricorre all'allegoria (come nel mito della caverna), ma la condanna insieme alla poesia nel II libro della *Repubblica* accusando la poesia di allontanare i giovani dalla sapienza e dalla filosofia come accusa i miti e l'allegoria (definita *hyponoia*) di essere un mezzo espressivo che il giovane non è in grado di comprendere. Cfr. Platone, *La Repubblica*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 141: «Che invece Era sia stata legata dal figlio, che Efesto sia stato buttato giù dal padre, mentre stava per venire in aiuto alla madre percossa, e le battaglie degli dei inventate da Omero, queste cose non bisogna ammetterle nella città, siano esse state composte con o senza significato allegorico. Giacché il giovane non è capace di distinguere quel che è o non è allegoria».

Per accogliere l'eredità dantesca, Vico si allinea con i grammatici latini che codificarono la nozione ma superando la definizione di Cicerone e Quintiliano di «metafora continuata» (*De Oratore* III 166), e la *Retorica ad Gaio Erennio* che annovera l'allegoria tra le «trasposizioni e mutazioni verbali» (*traslata verba atque mutata*)¹¹. Vico infatti recupera l'etimologia *allo agoreuein*, «parlo altrimenti» o «dico altro», qualificando l'allegoria come forma di espressione, cioè *diversiloquium*. Tale definizione moderna compare nella *Scienza nuova* sia nel I libro, *Dello stabilimento dei principj*, paragrafo *Degli elementi*, sia nel II, *Della sapienza poetica*, paragrafo *Della logica poetica*¹².

Bisogna fare un passo indietro per comprendere la nascita dell'espressione *diversiloquium* nella terminologia vichiana, perché Vico codifica l'allegoria dapprima nel trattato di retorica *Institutiones Oratoriae* del 1711, nel capitolo 42, *De Troporum Affectione*:

L'allegoria (“*diversiloquium*”) è una “*multiplicata translatio*”¹³.

Come il titolo *Institutiones Oratoriae* echeggia quello del trattato di Quintiliano, la codificazione vichiana dell'allegoria recupera in parte quella dell'*Institutio oratoria*, oltre quella ciceroniana e quella della *Retorica ad Gaio Erennio*. La codificazione vichiana dipende infatti da quella di «metafora» su cui lo stesso trattato *Institutiones Oratoriae* si sofferma subito prima dell'allegoria, perché l'espressione *multiplicata translatio* appare funzionale a distinguere l'allegoria dalla misura breve che caratterizza la metafora:

De metaphora – Regina di tutti i tropi, essa è “*lumen et stella orationis*”, come quella che dà “*brevis et contracta in unam vocem similitudo*”. “*Quo modestior eo venustior*”¹⁴.

Al primo tentativo di definire l'allegoria, Vico segue i latini e propone con prudenza la codificazione moderna di *diversiloquium* fra parentesi; simboli tipografici che nelle *Institutiones Oratoriae* introducono semplici esempi o piccole precisazioni erudite.

Considerando l'allegoria una metafora continuata, in particolare, Vico si allinea anche con Campanella e soprattutto Gravina¹⁵ che però privilegia il lemma «favola».

Il I libro della *Scienza nuova*, viceversa, offre con maggiore consapevolezza e forza la definizione *diversiloquium* «cioè parlari comprendenti in un general con-

¹¹ Cfr. M. Martinho Dos Santos, *A definição de alegoria segundo os gramáticos e rétores gregos e latinos*, in «Classica, revista brasileira de estudos clássicos», XXI, 2008, 2, pp. 252-264.

¹² Rispettivamente alle pp. 71 e 114 della *Scienza nuova 1744*, cit.

¹³ G. Vico, *Versi d'occasione e scritti di scuola*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1941, p. 191.

¹⁴ Ivi, p. 190.

¹⁵ A. Placella, *Dante poeta teologo e l'allegoria dantesca in Gravina*, in Ead., *Gravina e l'universo dantesco*, cit., pp. 51-109.

cetto diverse spezie di uomini o fatti o cose»¹⁶, nel paragrafo *Degli elementi*, dopo le degnità XLVII, XLVIII e XLIX che:

danno il *Principio de' Caratteri Poetici*; i quali costituiscono l'essenza delle Favole: e la prima dimostra la natural'inclinazione del volgo di fingerle, e fingerle con decoro: la seconda dimostra, ch' 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 ritruovati utili, o necessarij 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 Sapienza¹⁷.

Commentando l'assioma XLIX, che rimanda alla presentazione di Giamblico di Ermete Trimegisto come figura cui gli Egizi attribuivano l'invenzione o la scoperta di tutto quanto sia utile e necessario alla vita umana, Vico osserva che:

quest'ultima degnità, in seguito dell'antecedenti, è l' *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*¹⁸.

Vico definisce le allegorie anche come *univoche*, sia nel passo riportato sia in un altro, quando nel libro II, *Della sapienza poetica*, paragrafo *Della logica poetica*, spiega la codificazione:

diversiloquium, in quanto con identità non di proporzione, ma, per dirla alla scolastica, di predicabilità, esse significano le diverse spezie, o i diversi individui compresi sotto essi generi; tanto che devon'averne una significazione univoca, comprendente una ragion comune alle loro spezie o individui; come d'Achille un'idea di valore comune a tutti i Forti, come d'Ulisse, un'idea di prudenza comune a tutti i Saggi: talchè si fatte allegorie debbon'essere l'etimologie de' parlari poetici, che ne dessero le loro origini tutte univoche, come quelle de' parlari volgari lo sono più spesso analoghe; e ce ne giunse pure la diffinizione d'essa voce

¹⁶ G. Vico, *Scienza nuova* 1744, cit., p. 71.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*. Secondo Pietropaolo (*La teoria dell'allegoria in Vico*, cit., p. 13) tale formulazione è «piuttosto infelice in quanto sembra suggerire l'idea che egli [Vico] abbia desunto il termine latino da una fonte desueta che gli editori non sono stati in grado di individuare» laddove «l'edizione della *Scienza nuova* del 1725 [...] sembra lasciar intuire che si tratti piuttosto del termine da lui scelto per indicare ciò che i greci definivano come allegorie»: «de significazioni di sì fatti parlari devono essere state sul loro principio propriamente allegorie, che pur i greci con tal voce voglion dire» (cit. da G. Vico, *La Scienza nuova prima*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1931, paragrafo 265).

etimologia, che suona lo stesso, che *veriloquium*; siccome *essa favola* ci fu diffinita *vera narratio*¹⁹.

Il carattere univoco dell'allegoria è dunque legato al fatto che secondo Vico essa è espressione del linguaggio primitivo e pertanto ha un carattere eminentemente storico. Ciò è evidente già nella *Spiegazione della Dipintura proposta al frontispizio*, laddove l'autore spiega che le «*Favole*» vanno intese come «*favelle vere*» le cui «*allegorie*» contengono «*sensi, non già analoghi, ma univoci, non filosofici, ma storici di tali tempi de' popoli della Grecia*», perché «*le Favole, erano formate da fantasie robustissime, come d'uomini di debolissimo raziocinio*» e:

i Fonti di tutta la *locuzion poetica* si trovano questi *due*, cioè *povertà di parlari*, e *necessità di spiegarsi*, e di farsi intendere; da' quali proviene l'*evidenza della Favella Eroica*, che immediatamente succedette alla *Favella mutola* per atti, o corpi, ch'avessero naturali rapporti all'idee, che si volevan significare, la quale *ne' tempi divini* si era parlata²⁰.

Come circa un secolo prima in Francia Bayle nel *Dictionnaire historique et critique* e Fontenelle nel *Discours sur l'origine des fables*, Vico tratta il mito come discorso proprio dell'uomo delle origini, dell'umanità fanciulla: in Italia compare una lettura moderna dell'allegoria²¹. Infatti, si è detto, Campanella e Gravina, pur studiando l'allegoria biblica e dantesca e presentandosi da autori allegorici nei loro scritti creativi, considerano entrambi la «favola» nata nell'antico Egitto come *instrumentum regni*, funzionale a mantenere il potere aristocratico e dominare il popolo, e in seguito come la tecnica con cui i poeti sapienti esprimono verità profonde che la gente comune, il volgo non potrebbe altrimenti comprendere; attribuendole pure un valore iniziatico sulla scia di Bruno in *La cena delle ceneri* e *De sapientia veterum*. In particolare, Gravina propone un'esegesi della *Commedia* in chiave morale, considerando le allegorie dantesche superiori alle omeriche perché in rapporto con la religione cristiana²².

Vico espone una teoria dell'allegoria che, pur se influenzata dalla trattatistica graviniana, tuttavia è in linea con moderni principi di filosofia del linguaggio²³. Infatti, la definizione dell'allegoria come *diversiloquium* echeggia quella di *alieniloquium* (*Etymologiae* I, 37, 22) proposta da Isidoro di Siviglia, ma quest'ultima codificazione è più antica rispetto alla moderna vichiana, che invece concerne le

¹⁹ G. Vico, *Scienza nuova 1744*, cit., p. 114.

²⁰ Ivi, p. 31.

²¹ Basti pensare a una delle ultime definizioni dell'allegoria il cui «significato ha un valore oggettivo, che non corrisponde all'uso comune del segno che lo denota, ma piuttosto esprime le condizioni pratiche, ovvero storiche, del linguaggio» (R. Campi - D. Messina - M. Tolomelli, *Mimesis, origine, allegoria*, in R. Radice (a cura di) *L'età classica*, vol. 1, Milano, Vita e pensiero, 2004, p. 126). Sulla modernità dell'analisi linguistica di Vico cfr. J. Trabant (a cura di), *Vico und die Zeichen*, Tübingen, Gunter Narr, 1995.

²² Per ogni approfondimento cfr. A. Placella, *Gravina e l'universo dantesco*, cit.

²³ Cfr. ivi, p. 81: «Vico andrà comunque oltre [Gravina], associando tale convinzione alla composità della fantasia dei primitivi, che attribuivano anima e sensi alle cose inanimate, allo stesso modo dei bambini quando parlano con le cose».

modalità dell'espressione, indicando un diverso modo di parlare piuttosto che alludendo al contenuto nascosto del linguaggio allegorico²⁴.

Definendo l'allegoria *diversiloquium*, cioè un prodotto storico collettivo, un linguaggio spontaneo, prodotto con una veste metaforica invece che razionale, si è detto, l'autore della *Scienza nuova* restituisce ai miti quel ruolo di primo piano in poesia che Platone, non avanzando una lettura tanto moderna, aveva loro sottratto nel II libro della *Repubblica*. Viceversa, Vico si conforma parzialmente alla *Poetica* di Aristotele che definisce il mito elemento fondamentale della poesia, giudicando la sola forma metrica in versi insufficiente in questo senso²⁵.

In realtà, il filosofo napoletano non solo introduce tra i principi della poesia l'allegoria, tornata in auge dopo la diffusione del *Convivio*, sia nelle *Institutiones Oratoriae* sia nel più audace trattato la *Scienza nuova*, ma la pone al centro di un'ermeneutica moderna²⁶.

Vico infatti rifiuta le «allegorie filosofiche» in contrapposizione alle «allegorie univoche» perché, accogliendo il significato storico delle allegorie, condanna nella IV Dignità del capitolo *Degli Elementi* chi le ha sovrainterpretate attribuendo loro significati avulsi rispetto al testo, come Dionigi Longino per quanto concerne i poemi omerici²⁷ e in generale tutti i Dotti «i quali cioè, *ch'essi sanno, vogliono, che sia antico, quanto che 'l Mondo*», e per *boria* attribuiscono «*sensi mistici [...] a' geroglifici Egizj, e l'allegorie filosofiche [...] alle Favole Greche*»²⁸. Quest'idea, anticipata nella *Spiegazione della Dipintura* e ripetuta nel II libro, ritorna nel III a proposito della prassi di Longino, sia all'inizio del paragrafo *Pruove filosofiche per la scoperta del vero Omero* sia all'inizio di quello delle *Pruove filologiche*, che indicano entrambi lo studio dell'allegoria univoca e non filosofica come la metodologia adottata dal II libro, *Della Sapienza poetica*²⁹.

²⁴ D. Pietropaolo, *La teoria dell'allegoria in Vico*, cit., p. 10.

²⁵ Il già citato passaggio del libro II della *Scienza nuova*, *Della sapienza poetica*, paragrafo *Della logica poetica*, in cui si discute delle allegorie univoche, infatti, inizia in questo modo: «Quindi le *Mitologie* devono essere state i *proprij parlari delle Favole* (che tanto suona la voce); talché essendo le Favole, come sopra si è dimostrato, *Generi Fantastici*, le *Mitologie* devono essere state le loro proprie *allegorie*; il qual nome, come si è nelle *Dignità* osservato, ci venne definito *diversiloquium*» (G. Vico, *Scienza nuova 1744*, cit., p. 114).

²⁶ Prima di Pietropaolo, già Battistini sottolineava l'importanza di «Allegoria e mito» nel trattato vichiano: secondo la *Scienza nuova* il linguaggio fantastico primitivo è caratterizzato dalla forte icasticità, riconducibile all'assenza di uno sviluppo fonologico della lingua, e «il tropo che meglio spiega l'universale fantastico è [...] l'allegoria, da Vico intesa nel significato etimologico di *diversiloquium*»; anche se il critico precisa che, poiché essa è «moltiplicata *translatio*», in realtà «il meccanismo della formazione degli universali fantastici trova il suo fondamento nella metafora», in sintonia con Vico che nelle *Institutiones Oratoriae* definisce quest'ultima «regina di tutti i tropi» (A. Battistini, *Vico tra Antichi e Moderni*, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 193).

²⁷ G. Vico, *Scoperta del Vero Omero, Le sconcezze, e inverisimiglianze dell'Omero finor creduto, divengono nell'Omero qui scoperto convenevolezze, e necessità*, in Id., *Scienza nuova 1744*, cit., p. 274.

²⁸ G. Vico, *Libro primo. Dello Stabilimento Dei Principj, Degli Elementi IV*, ivi, p. 61.

²⁹ Cfr. ivi, p. 266: «*Pruove filosofiche per la scoperta del vero Omero, VIII*. Essendo tali stati i *Caratteri Poetici*, di necessità le loro *poetiche allegorie*, come si è sopra dimostro per tutta la *Sapienza Poetica*, devon'unicamente contenere *significati storici* de' primi tempi di Grecia»; ivi, p. 269: «*Pruove filosofiche per la scoperta del vero Omero, VII*. Onde noi sopra nella *Sapienza Poetica* abbiam

La codificazione della «allegorie univoche» «contenenti sensi storici» in opposizione alle «filosofiche» dipende dal tentativo di inaugurare una filologia moderna di cui dà conto pure la doppia aggettivazione con cui Vico nella *Scienza nuova* qualifica le «favole», lemma in voga nel Settecento per indicare i miti, cioè «vere e severe»³⁰. Secondo Romana Bassi, infatti, tale aggettivazione evidenzia la «distanza dall'uso strumentale dei miti ponendo in maniera problematica la questione dell'origine, dello statuto e dell'interpretazione del mito colto nella sua specificità»³¹.

La lettura delle allegorie in una prospettiva filologica moderna consente a Vico di cogliere aspetti inediti della religione e del culto degli antichi, come della politica primitiva, della nascita e della storia delle nazioni. Andrea Battistini infatti spiega che Vico identifica impresa e metafora sulla scia di Tesauro ma, inoltre, abbraccia una prospettiva antropologica perché studia i miti celati nelle imprese in una «lettura di fatto allegorica» intenta a cogliere la rappresentazione della «dotta di classe»³². Con Alains Pons, Romana Bassi conclude che la mitologia diventa nella *Scienza nuova* «un'antropogonia, una narrazione della nascita e dello sviluppo del mondo civile attraverso le figure mitologiche»³³.

2. *L'eco del Convivio*

Superando la nozione «favola» canonica in Gravina, la distinzione vichiana tra allegorie «univoche» e «filosofiche» recupera parzialmente quella dantesca tra «allegorie poetiche» e «teologiche». Ricorrendo all'allegoria nella *Vita Nova* e nella *Commedia*, infatti, Dante ne tratta da un punto di vista teorico nel *Convivio*,

dovuto tenere un *cammino* affatto *retrogrado* da quello, ch'aveva tenuto *Meneto*; e da i *sensi mistici* restituir'alle *Favole* i loro natj *sensi storici*: e la *naturalezza*, e *facilità*, senza sforzi, raggiri, e contorcimenti, con che l'abbiam fatto, approuva la *proprietà dell'Allegorie storiche*, che contenevano.

³⁰ R. Bassi, *Favole vere e severe. Sulla fondazione antropologica del mito nell'opera vichiana*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2004, p. 191: «Le favole sono per Vico “storie civili” e costituiscono, da un lato una forma rielaborata di ciò che l'uomo ha compiuto nella storia, dall'altro la modalità gnoseologica attraverso cui ha dato forma alla propria modalità di pensiero».

³¹ Ivi, p. 2.

³² «Allorché riconosce nel “nodo” di cui narrano le favole di Ercole il vincolo feudale con cui i patrizi proprietari di terre costringevano i plebei nello stato di servi della gleba; nelle due serpi avvinghiate al caduceo di Mercurio le due leggi agrarie del diritto bonitario e civile; nella nudità di Venere la condizione dei plebei nomadi e privi di ogni tutela giuridica perché privi di religione; nel fuoco di Vulcano la riduzione a coltura della selva disboscata e il culto dei morti da parte degli eroi che cremavano i cadaveri dietro l'urgere del timore di Dio» (A. Battistini, *Vico tra Antichi e Moderni*, cit., p. 159). Cfr. ivi, pp. 157-158: «Quantunque Tesauro segni veramente una “svolta radicale” nella storia delle imprese, Vico va oltre. [...] scopre nell'impresa, oltre che nella metafora linguistica, una “picciola favoletta” entro cui si intravede un mito, da inquadrare nella sintassi inclusiva dell'enciclopedismo barocco. Da quando all'allegoria didattico-cristiana del Medioevo è subentrato il senso storico e naturalistico del Seicento, la cellula del segno diviene un microcosmo che rispecchia il passato laico dell'uomo piuttosto che la metafisica della creazione».

³³ R. Bassi, *Favole vere e severe*, cit., p. 196. A. Pons, *Vico, Hercule et le «principe héroïque» de l'histoire*, in «Les Etudes Philosophiques», IV, 1994, pp. 489-505, p. 949: «la mythologie ne narre pas une cosmogonie ou une théogonie, mais bien une anthropogonie, la naissance du “monde de nation”».

in cui distingue i quattro sensi sulla scia di Agostino di Dacia³⁴ ma prendendo le distanze dai teologi per stabilire una norma poetica e difendere l'autonomia della letteratura³⁵.

Già Fubini mostrava l'importanza di Dante nella teorizzazione vichiana di una poesia primitiva dal carattere corporale e immaginifico, osservando come Vico definisca l'autore della *Commedia* e Omero massimi poeti nel *Diritto Universale*, paragonandoli nella *Scienza nuova* del 1725 sulla scia della *Ragion poetica* di Gravina³⁶.

Con Fubini, Placella e Pietropaolo spiegano come, nella sua lettura dantesca, Vico inizialmente si allinei con Gravina da molti punti di vista, riprendendo anche la denuncia di un eccesso di linguaggio filosofico e pertanto evidenziando l'oscurità dello stile di Dante. Gravina infatti sostiene che l'autore della *Commedia* «toltono alcune nobili e belle allegorie con le quali velò molto sentimenti morali, nel resto espose nude e co' suoi propri termini le dottrine»³⁷; una tesi ripresa da Croce tramite l'antitesi tra *struttura* e *poesia*. Nell'edizione della *Scienza nuova* del 1725 Vico addirittura scrive che Dante «se non avesse saputo affatto né della scolastica né di latino, sarebbe riuscito più gran poeta, e forse la toscana favella avrebbe avuto da contrapporlo ad Omero che la latina non ebbe»³⁸. Pertanto, inizialmente, Vico accosta Dante e Omero sulla scia di Gravina ma aggiungendo «un'idea positiva della persistenza di elementi barbarici nella cultura degli addottrinati»³⁹.

³⁴ Il senso letterale (che non viene soppresso dall'interpretazione), quello propriamente allegorico, quello morale (valido come esempio), e quello anagogico (per cui il senso sarebbe da intendere come direzione, finalità divina nella storia della salvezza). La dottrina dei quattro sensi si troverà poi in Nicola di Lira, cfr. F. Muzzioli, *L'allegoria*, Roma, Lithos, 2016, pp. 39-40.

³⁵ *Convivio*, II, I, 2-5, in Dante, *Convivio*, a cura di C. Vasoli e D. De Robertis, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995, vol. I, pp. 112-115: «L'uno si chiama litterale [e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come lo sono le favole dei poeti. L'altro si chiama allegorico,] e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna; sì come quando dice Ovidio che Orfeo faceva con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce faccia muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. [...] Veramente li teologi questo senso prendono altrimenti che li poeti; ma però che mia intenzione è qui lo modo de li poeti seguitare, prendo lo senso allegorico secondo che per li poeti è usato».

³⁶ M. Fubini, *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Bari, Laterza, 1946.

³⁷ *Discorso sopra l'Endimione* in G. V. Gravina, *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973, p. 60, cit. in D. Pietropaolo, *Dante studies in the age of Vico*, Ottawa, Dovehouse, 1989, p. 42. Cfr. A. Quondam, *Cultura e ideologia di Gianvincenzo Gravina*, Milano, Mursia, 1968, p. 90. Annarita Placella (*Gravina e l'universo dantesco*, cit.) spiega che la critica di Gravina è funzionale a prendere le distanze dalla Scolastica e ad abbracciare la filosofia platonica.

³⁸ M. Fubini, *Stile e umanità di Giambattista Vico*, cit., p. 186.

³⁹ G. Vico, *La scoperta del vero Omero: seguita dal Giudizio sopra Dante*, a cura di P. Cristofolini, Pisa, ETS, 2006, p. 14. Tuttavia, Cristofolini sottolinea che anche «la contrapposizione, che conosciamo nel Vico più maturo, tra *barbarie del senso* e *barbarie della riflessione*, è probabilmente lo sviluppo di un nucleo del pensiero del Gravina, il quale nella *Ragion poetica* rinveniva nelle lettere questa “doppia barbarie”, la *barbarie di natura*, che è proprio a dell’“infanzia delle arti” e che “nasce da ignoranza involontaria”, e la *barbarie d'artificio*, che nasce da giudizio pervertito e “sopravviene alle dottrine quando tendono all'estremo e vanno alla corruzione”» (*ibidem*).

Nell'edizione definitiva della *Scienza nuova*, tuttavia, espunta la paradossale osservazione menzionata, Vico definisce Dante *Toscano Omero* «quantunque egli fusse dotto di altissima scienza riposta» spostando l'analogia tra i due, che infine concerne la «materia storica comune all'uno e all'altro poeta»⁴⁰.

Cristofolini ha sottolineato come tale visione si affermi nella *Scienza nuova* del 1730, in cui Vico scrive che in Omero si trova «tutto quanto noi sappiamo delle antichità gentilesche»⁴¹, cioè di un mondo più esteso rispetto a quello greco, per trattare la questione omerica diffusamente, in un intero libro, e mettendo momentaneamente da parte Dante.

Tuttavia, la poesia dantesca non passa in secondo piano nell'opera di Vico, che paragonava sulla scia graviniana Omero e Dante anche per formulare una teoria poetica in risposta alla polemica Orsi-Bouhours, a sua volta inserita nella più vasta *Querelle des anciens et des modernes*: il napoletano tentava infatti di mettere in luce la *sapienza riposta* della poesia, non solo la *prisca sapientia* ma anche quella italiana rispetto a cui Dante ha un ruolo fondamentale.

L'analisi della poesia dantesca, nonostante la questione omerica raggiunga nella *Scienza nuova* del 1730 una portata enorme, non è abbandonata da Vico, che la riprende nel *Giudizio sopra Dante*. In tale breve scritto che secondo Cristofolini risale a un periodo successivo al 1730, Vico definisce Dante autore «d'Istoria dei tempi barbari dell'Italia» come Omero «il primo storico della gentilità»; inoltre loda le Annotazioni alla Commedia dell'autore non meglio precisato «N.N.» il quale:

tralascia ogni morale, e molto più altra scienziata allegoria: non vi si pone in Cattedra a spiegare l'Arte Poetica; ma tutto si adopera, che la gioventù il legga con quel piacere, che gustano le menti umane, ove senza pericolo di nausearsi apparano molto in breve da' lunghi Commenti, ne' quali i Commentatori a disagio sogliono ridurre tutto ciò ch'essi commentano⁴².

Tale giudizio negativo di Vico sulla lettura allegorica di Dante, se riprende parzialmente il giudizio di Gravina e ha punti di contatto altrettanto parziali con l'analisi di Croce⁴³, è perfettamente allineato alla *Scienza nuova*: la condanna vichiana di ogni «scienziata allegoria» echeggia quella nei confronti delle «alle-

⁴⁰ Ivi, p. 10.

⁴¹ Ivi, p. 16.

⁴² G. Vico, *La scoperta del vero Omero: seguita dal Giudizio sopra Dante*, cit., pp. 139-140. Fausto Nicolini riconosce in N.N. il gesuita Pompeo Venturi, che pubblicò anonimamente un commento a Dante di cui, secondo il critico, il *Giudizio sopra Dante* vichiano avrebbe dovuto essere la prefazione (Vico, *Opere* a cura di F. Nicolini, Napoli, Ricciardi 1953, p. 952).

⁴³ Nella condanna crociana dell'allegoria si coglie un'eco del pensiero vichiano perché Croce, indicando il luogo dell'allegoria non «nella storia della retorica, ma in quella della filosofia» e pertanto negando che essa sia una «forma di espressione», tuttavia salva le allegorie che definisce con un «significato rettorico»; frutto di «semplice immaginazione affettiva. Ma», poi precisa, «questa allegoria in senso rettorico (che i retori si sforzano di distinguere empiricamente dalla *similitudine* o dalla *metafora* in genere) non è quella che forma oggetto di difficoltà in Dante e in altri poeti» (B. Croce, *Sulla natura dell'allegoria* [1923], in Id., *Nuovi saggi di estetica*, Bari, Laterza, 1969, pp. 332-333).

gorie filosofiche» proposte dai Dotti senza toccare le «allegorie poetiche» della *Commedia*, definita «esempio di sublime Poesia» nello stesso *Giudizio sopra Dante*. Come osserva Cristofolini, la redazione di questo testo partecipa delle correzioni apposte all'ultima edizione della *Scienza nuova* in cui anche secondo Pietropaolo il commento su Dante è più strutturato rispetto alle precedenti.

Anche considerando la coincidenza tra la datazione approssimativa del 1730 proposta per il *Giudizio sopra Dante* da Cristofolini con quella degli Indici delle «allegorie univoche», bisogna pertanto concludere che la necessità sentita da Vico di codificare l'allegoria appare strettamente legata all'opera dantesca.

Nell'edizione del *Giudizio sopra Dante* a cura di Nicolini, come nel testo edito per la prima volta nel 1818 negli *Opuscoli di Giovanni Battista Vico* del Villarosa, infatti, Vico commenta la prassi allegorica dantesca, in particolare nella conclusione del primo dei tre riguardi per cui leggere la *Commedia*, secondo cui essa è «Istoria de' tempi barbari dell'Italia» e «tra' primi degl'Istorici Italiani egli si fu il nostro Dante»:

Ciò ch'egli [Dante] nella sua *Commedia* mescolò di Poeta, è, che narra i trapassati secondo i meriti di ciascuno allogati, o nell'Inferno, o nel Purgatorio, o nel Paradiso, e quivi, qual Poeta debba,

Sic veris falsa remiscet,

per essere un Omero, od un Ennio convenevole alla nostra Cristiana Religione, la qual c'insegna i premj e i castighi delle nostre buone o cattive operazioni essere, più che i temporali, gli eterni. Talché le allegorie di tal Poema non sono più di quelle riflessioni, che dee far da se sesso un leggitore d'Istoria, di trarvi profitto dagli altrui esempi⁴⁴.

Alla luce di questa analisi appare evidente che il lessico vichiano risente dell'influenza del *Convivio*; trattato che non va pertanto considerato secondario al momento di studiare l'influenza di Dante su Vico. Infatti, è sulla scia del *Convivio* che Vico integra l'allegoria ai principi di una nuova Poetica nella *Scienza nuova*; titolo che evoca alcune riflessioni di filosofia ed eloquenza del trattato dantesco il cui *incipit* rinvia alla *Metafisica* di Aristotele, alludendo all'amore per il sapere e la scienza:

Sì come dice lo Filosofo nel principio de la Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere. La ragione di che puote essere ed è che ciascuna cosa, da providenza di prima natura impinta, è inclinabile a la sua propria perfezione; onde, acciò che la scienza è ultima perfezione de la nostra anima, ne la quale sta la nostra ultima felicitade, tutti naturalmente al suo desiderio semo subietti. Veramente da questa nobilissima perfezione molti sono privati per diverse cagioni, che dentro all'uomo e di fuori da esso lui rimovono da l'abito della scienza⁴⁵.

⁴⁴ *Opuscoli di Giovanni Battista Vico* raccolti e pubblicati da Carlantonio De Rosa, marchese di Villarosa, Napoli, Porcelli, 1818, p. 28. Cfr. G. Vico, *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, p. 951. L'affermazione è riportata con un errore di anticipazione nell'edizione a cura di Cristofolini dove al posto del lemma «allegorie» compare «riflessioni», ripetuto due volte (G. Vico, *La scoperta del vero Omero: seguita dal Giudizio sopra Dante*, cit., 139).

⁴⁵ *Convivio*, I, I, 1-2, in Dante, *Convivio*, cit., vol. I, pp. 3-6.

Oltre il modello aristotelico, la *Scienza nuova* ha in comune con il *Convivio* l'uso del volgare che Dante definisce:

introduttore di me ne la via della scienza, che è ultima perfezione, in quanto con esso io entrai ne lo latino e con esso mi fu mostrato: lo quale latino poi mi fu via a più innanzi andare. E così è palese, e per me conosciuto, esso essere stato a me grandissimo benefattore⁴⁶.

L'uso dell'italiano da parte di Vico si lega alla difesa della sapienza italica nell'ambito della polemica Orsi-Bouhours sul modello del *Convivio* che ugualmente celebra l'eloquenza volgare. Dante indice un allegorico banchetto accompagnando con il *pane*, un commento in prosa che accresca la sapienza del pubblico, le *vivande*, cioè le canzoni, e, come Vico nella *Scienza nuova*, codifica l'allegoria e la propone come metodo di lettura delle poesie, dichiarando che:

per allegorica esposizione quelle intendo mostrare, appresso la litterale istoria ragionata; sì che l'una ragione e l'altra darà sapore a coloro che a questa cena sono convitati⁴⁷.

La retorica del trattato dantesco potrebbe influenzare lo stesso titolo di quello vichiano:

Ma però che in ciascuna maniera di sermone lo dicitore massimamente dee intendere alla persuasione, cioè a l'abbellire, de l'audienza. [...] Potentissima persuasione sia, a rendere l'uditore attento, promettere di dire nuove e grandissime cose; séguito io a la preghiera fatta de l'audienza questa persuasione, cioè, dico abbellimento, annunziando loro la mia intenzione, la quale è di dire nuove cose [...]⁴⁸.

La metodologia vichiana si sviluppa in parziale analogia con quella dantesca ma Vico intende l'allegoria come *diversiloquium* e metodo esegetico che metta a nudo l'antropologia umana e la storia, laddove Dante probabilmente crede alla «realità storica dei miti di cui propone un'interpretazione figurata»⁴⁹.

In conclusione, se Dante si proponeva di spiegare le «ragioni per cui i savi antichi inventarono l'allegoria nel XIV libro»⁵⁰ del *Convivio* rimasto incompiuto, Campanella e Gravina tentano di rispondere a questo interrogativo irrisolto, come Vico. Quest'ultimo, tuttavia, riprende il trattato dantesco con una sensi-

⁴⁶ *Convivio*, I, XIII, 5, ivi, p. 87.

⁴⁷ *Convivio* I, I, 18, ivi, p. 14. Cfr. I, II, 17, ivi, p. 20.

⁴⁸ *Convivio* II, VI, 6, ivi, p. 171-172.

⁴⁹ «[...] il fatto che Dante pone Orfeo nel Limbo tra i filosofi e i sapienti dell'antichità (*If* IV v. 140) dimostra che egli lo ritiene un personaggio storico [...]. Per Dante, come per la maggior parte dei suoi predecessori nell'esegesi figurata, la presupposta realtà storica di un personaggio o di un avvenimento, lungi dall'impedirne l'utilizzazione allegorica, piuttosto la favoriva. Si capisce allora come Dante non manchi di trattare allegoricamente non soltanto delle figure mitiche, ma anche degli esseri che, per lui come per noi, appartengono incontestabilmente alla storia» (*Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984 (1970), vol. I, p. 160).

⁵⁰ *Convivio*, cit., vol. I, p. XIII. Cfr. *Convivio*, II, I, 4: «E perché questo nascondimento fosse trovato per li savi, nel penultimo trattato si mostrerà» (ivi, p. 114).

bilità moderna, facendosi promotore della *sapienza poetica* e non di una *ragione poetica*. Infatti, Vico non giudica le allegorie omeriche inferiori a quelle dantesche come Campanella e Gravina, sulla base del fatto che il testo della *Commedia* allude alla religione cristiana, ma considera tutte le favole un prodotto spontaneo del linguaggio e dell'immaginazione umana, studiandole in una prospettiva filologica moderna, in specie antropologica. È pertanto in virtù della sua moderna teoria dell'allegoria che Vico abbandona il giudizio di Gravina secondo cui Dante è superiore a Omero, considerandoli entrambi, invece, autori di testi da leggere in chiave antropologica e non moralistica⁵¹.

3. L'allegoria della "Dipintura" nella Scienza nuova

La *Dipintura* compare nella *Scienza nuova* del 1730 dopo una «conversazione epistolare» di Vico con «Antonio Conti, il filosofo padovano amico di Malebranche e Newton, che gli aveva suggerito [...] una prefazione esplicativa»⁵² per il trattato, ma senza precisazioni che rimandino a un elemento figurativo, di modo che quella di dare all'introduzione una dimensione iconografica appare una scelta personale vichiana. La convinzione di tale scelta è testimoniata dall'attenzione con cui l'autore ritornò a emendare l'introduzione secondo una prassi studiata da Franco Lanza: Vico aveva a cuore la *Dipintura* e la sua *Spiegazione* perché «nelle seguenti redazioni del 1731, del 1733 e del 1734 [...] rimase fedele al proprio schema allegorico, pur rifacendo e correggendo il tutto»; avendo addirittura scritto in un appunto del 1733 «la figura [...] è l'essenza del libro»⁵³.

Le differenze della *Dipintura* tra l'edizione del 1730 e quella definitiva sono tutte minime eccetto quella che concerne la testa di Omero, che nel 1744 è «cieco, con un esplicito [...] richiamo alla tradizione» ma prima aveva l'occhio aperto: «il "vero Omero" di Vico fa tutt'uno con i popoli interi della Grecia»⁵⁴, per cui compare infine nella sua veste più eminentemente allegorica, secondo l'iconografia tradizionale.

La *Dipintura* nell'edizione del 1744 è affiancata da un'allegoria muliebre che raffigura la scienza vicino al motto «Ignota latebat», dove il sostantivo latino «può essere sia un femminile singolare che un neutro plurale [...] per denotare o la donna-scienza che, soggetto, si nasconde essa stessa, oppure l'oggetto che la scienza deve portare a visibilità dalle tenebre»⁵⁵. Tale allegoria appartiene alla classe degli emblemi⁵⁶, rappresentando la scienza in forma umana «contro i

⁵¹ Vico si differenzia da Gravina anche nell'analisi della lingua dantesca (cfr. A. Placella, *Gravina e l'universo dantesco*, cit., pp. 113-182).

⁵² M. Sanna, *Evoluzioni di un'immagine vichiana*, in *Le rifrazioni dell'Io. Saperi umanistici e creazione artistica tra moderno e contemporaneo*, numero monografico di «Pagine Inattuali», 2016, a cura di A. Mascolo, pp. 147-170, p. 148.

⁵³ F. Lanza, *Sinossi allegorica della Scienza nuova*, cit., p. 77.

⁵⁴ P. Cristofolini, *Lo sguardo di Omero*, in Id., *Vico pagano e barbaro*, Pisa, ETS, 2001, p. 45.

⁵⁵ M. Sanna, *Evoluzioni di un'immagine vichiana*, cit., p. 156.

⁵⁶ Una classificazione dell'allegoria è di P. Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, pref. di Y. Bonnefoy, Genève, Droz, 2015, ripreso da F. Muzzioli, *L'allegoria*, cit.

precetti di Paolo Giovio», ma in sintonia con l'immaginazione figurale antica la quale, spiega Vico nella *Scienza nuova*, attribuisce vita umana a tutte le entità, concrete e astratte: in particolare, la donna tiene nella destra un triangolo e nella sinistra uno specchio che, tradizionalmente associato alla figura autoriflessiva della Prudenza, non è puntato al viso ma inclinato forse verso «il triangolo anch'esso inclinato e posto nell'altra mano»⁵⁷.

Manuela Sanna ha posto in relazione le donne delle due allegorie, osservando che entrambe conservano almeno un doppio livello di lettura: come nell'allegoria *Ignota latebat* la metafisica è «procedimento metodologico per la trattazione della materia della *scienza nuova*» ma al contempo «soggetto a tutte le varie scienze»; nella *Dipintura* la Metafisica che contempla l'occhio divino mostrando l'azione della provvidenza è «duplicato del meccanismo di pensiero proprio del mondo primitivo e insieme duplicato dell'evoluzione del mondo delle nazioni»⁵⁸, una metafisica civile.

In quanto corredata dall'ampia *Spiegazione*, l'allegoria della *Dipintura* è esplicita come quella della *Tavola di Cebete* citata nell'*incipit* della *Spiegazione* stessa. La frequenza con cui Vico torna a emendare tale introduzione fino all'edizione del 1744 testimonia che l'allegoria della *Dipintura* è complessa al punto che «l'aiuto del commento si rivela indispensabile»⁵⁹.

Studiandone gli elementi, come l'altare che è «espressione simbolica delle origini religiose d'ogni esperienza di vita associata»⁶⁰, Lanza definisce la *Dipintura* un «riassunto plastico»⁶¹ del trattato, in linea con Pietropaolo, secondo cui essa è una «complessa allegoria emblematica dell'opera come unità sincronica»⁶², e con Sanna, che sottolinea il carattere ambizioso delle sue finalità⁶³.

Nella *Premessa* dell'edizione del 1744 della *Scienza nuova*, per motivare l'incisione dei *tre mondi*, Vico indica nella *Dipintura* un aiuto per il lettore. Infatti, essa ha «l'obiettivo di facilitare dapprima l'apprendimento, e poi la ritenzione», agendo sulla «facoltà della fantasia; ma [...] nella sua qualità di fantasia-memoria data la sinonimia tra *immaginare* e *memorare*»⁶⁴ meditata da Vico in *De antiquissima italorum sapientia*. Sanna sottolinea come il nesso tra idea/*eidos* sia reso manifesto nella *Dipintura* stessa:

dalla presenza della luce, che è forma prima, corporea e infusa da Dio nella materia; è mediatrice tra Dio e mondo, tra anima e sensi corporei. La luce, che è atto e oggetto della visione, giustifica la preminenza del senso della vista⁶⁵.

⁵⁷ M. Sanna, *Evoluzioni di un'immagine vichiana*, cit., p. 166.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ivi*, p. 151.

⁶⁰ F. Lanza, *Sinossi allegorica della Scienza nuova*, cit., p. 104-105.

⁶¹ *Ivi*, p. 114.

⁶² *Ivi*, p. 9.

⁶³ M. Sanna, *Evoluzioni di un'immagine vichiana*, cit., p. 150.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ivi*, p. 159.

Precisando che «è la luce che ci fa distinguere correttamente gli oggetti, così come le tenebre ci inducono in errore», Sanna spiega che Vico indica un rapporto privilegiato tra la Metafisica e l'emissione della luce nel *De antiquissima*:

la luminosità del vero metafisico è in tutto la medesima di quella della luce, della quale abbiamo percezione solo in relazione ai corpi opachi. Se, infatti, guardiamo attentamente e per lungo tempo attraverso una finestra chiusa con delle sbarre che fanno filtrare la luce nella stanza, e subito dopo volgiamo lo sguardo su un corpo completamente opaco, non ci sembrerà di vedere la luce ma le sbarre illuminate.

Sussiste un chiaro rapporto intertestuale tra la *Dipintura* e il *Convivio* il cui commento in prosa, il pane, è paragonato da Dante stesso alla «luce»:

La vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate, le quali senza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritate ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente⁶⁶.

Dante nel *Convivio* distingue «dume» e «luce» affermando che i corpi ricevono la stessa quantità di luce e ombra, pertanto sono in armonia; concezione che riprende nella *Commedia*, strutturata secondo una climax allegorica dall'«aere cieco» dell'inferno, «loco d'ogni luce muto» (*If. V v. 28*), al paradiso e alla visione di Dio, «viva luce eterna» (*Pd. XXX v. 97*).

Sottolineando che la *Commedia* è accompagnata da numerose incisioni fin nelle edizioni più antiche, prima che la tecnica si perfezioni nel Settecento, si segnalano ulteriori allusioni alla poetica dantesca da parte di Vico. Ad esempio, quando il napoletano rappresenta la «gran Selva di questa Terra», rinnovando in chiave antropologica una delle prime allegorie della *Commedia*; poi, nel titolo del trattato vichiano con l'aggettivo «nuovo», cui Dante diede per primo rango letterario facendosi promotore dello Stil Novo; infine, nell'allegorizzante del «raggio» della *Dipintura* da comparare con quello che compare due volte nell'*Inferno*, frequentemente nel *Purgatorio* e più assiduamente, con un esplicito rimando al divino, nel *Paradiso* (ad esempio I, v. 49; XXXIII, v. 54)⁶⁷.

La «Metafisica della luce» è motivo di ampia risonanza anche nell'opera di Gravina, che probabilmente è un mediatore tra il testo dantesco e quello vichiano, avendo fatto ricorso in termini allegorici anche al «raggio» e avendo sottolineato nella *Ragion poetica* l'importanza di esprimere le cose con il «colore della novità», come Dante nel *Convivio*⁶⁸.

⁶⁶ *Convivio* I, I 14-15 in Dante, *Convivio*, cit., vol. I, p. 12.

⁶⁷ Sul raggio vichiano e alcune differenze tra l'iconografia della *Dipintura* nell'edizione della *Scienza nuova* del 1730 e l'edizione del 1744 cfr. L. Dell'Oso, *Nota sulla "Dipintura" vichiana: il raggio solare, Omero, l'assetto iconografico*, in «Historia philosophica. An international journal», 2017, 15, pp. 43-61.

⁶⁸ Cfr. A. Placella, *Imitazione dantesca e filosofia della luce*, in Ead., *Gravina e l'universo dantesco*, cit., pp. 27-49.

Se il *Convivio* commenta i lemmi «luce» e «raggio» rispetto all'«usanza de' filosofi» (III, XIV, 5), l'allegoria della luce nell'opera dantesca concerne gli occhi e lo sguardo in ossequio alla poetica stilnovista, mentre in Vico tocca il cuore della Metafisica e il corpo della statua di Omero che, quando non è cieco, guarda da tutt'altra parte, per cui la rappresentazione allegorica vichiana si colloca in un orizzonte concettuale differente⁶⁹.

Un'altra distanza tra la prassi allegorica dantesca e la vichiana dipende dal fatto che il *Convivio* (II, XV, 12) mette la poesia al servizio dell'«onestissima figlia de lo imperadore de lo universo, a la quale Pittagora pose nome Filosofia»⁷⁰. Viceversa, insieme alla seconda allegoria muliebre, la *Dipintura* evidenzia l'importanza accordata nella *Scienza nuova* a una Metafisica civile, perché il raggio rimbalza dal gioiello convesso della donna alata per consentire la conoscenza del «Mondo Civile, o sia il Mondo delle Nazioni»⁷¹. Sanna osserva che la *Dipintura* «pone l'accento sull'oggetto da guardare, ma forse ancor di più, indica una via metodologica “diagonale” per guardarlo»⁷², aggiungendo:

La lettura della sintesi anteposta all'opera chiede al lettore di sforzarsi di attivare una parte sopita, quella parte che deve intervenire quando vogliamo astrarre sentimenti dal ragionamento e perciò “dobbiamo essere soccorsi dalla *Fantasia*, per poterle spiegare, e come *Pittori*, fingerne umane immagini”⁷³, cioè dobbiamo attivare un procedimento del tutto inverso rispetto a quello praticato dall'umanità poetica che, non potendo far uso dell'intendere, conferì vitalità e sensibilità a corpi inanimati. I primi popoli, naturalmente poeti, parlarono per “caratteri poetici”, cioè cominciarono ad esprimersi con modalità che in queste nostre ingentilite nature, “ci è affatto *niegato di immaginare, e solamente a gran pena ci è permesso d'intendere*”⁷⁴. Per Vico è fondamentale individuare il ruolo degli universali fantastici nelle età in cui [...] manca quella *essenzial proprietà della Legge*, che sia *universale*”⁷⁵. “Qui la filosofia si pone ad esaminare la filologia”⁷⁶, si pone graficamente a guardare la prospettiva che dall'alto conduce verso il basso attraverso il passaggio per una sapienza di tipo poetica. Si verifica così una corrispondenza stretta tra struttura dell'opera vichiana e struttura del mondo della nazioni: il libro è uno specchio⁷⁷.

L'idea della *Dipintura* non nasce in Vico *ex abrupto* perché, anzi, essa non sarebbe stata preposta alla *Scienza nuova* se non fosse stata preceduta da una dura riflessione sul linguaggio icastico dei popoli primitivi, dalla codificazione

⁶⁹ Per approfondimenti sulla cosiddetta “metafisica della luce” cfr. S. Petrosino, *Piccola metafisica della luce*, Milano, Jaca Book, 2004.

⁷⁰ Dante, *Convivio*, cit., vol. I, pp. 268-269.

⁷¹ G. Vico, *La Scienza nuova 1744*, cit., p. 13 citata da M. Sanna, *Evoluzioni di un'immagine vichiana*, cit., p. 160.

⁷² Ivi, p. 148.

⁷³ G. Vico, *La Scienza nuova 1744*, cit., p. 113.

⁷⁴ Ivi, p. 90.

⁷⁵ G. Vico, *La scienza nuova 1730*, a cura di P. Cristofolini e M. Sanna, Napoli, Guida, 2004, p. 184.

⁷⁶ Ivi, p. 419.

⁷⁷ M. Sanna, *Evoluzioni di un'immagine vichiana*, cit., p. 168.

dell'allegoria e dalla lettura di stampo antropologico con cui il filosofo napoletano studia i testi antichi inaugurando la filologia moderna. Nemmeno la coincidenza dell'inserimento della voce «allegorie univoche» negli Indici di consultazione del trattato con la datazione cui risale la prima stampa della *Dipintura* è casuale. L'allegoria ivi raffigurata anticipa il contenuto ma anche il metodo della *Scienza nuova*, invitando il lettore a operare secondo la prassi adottata da Vico nel trattato, ad assumere la *forma mentis* dell'autore quando studia i testi antichi con una filologia moderna incentrata sulla lettura delle mitologie come *diversiloquia*; un linguaggio storico e figurativo tramite cui cogliere aspetti antropologici che concernono la storia e lo sviluppo delle nazioni. La *Dipintura* costituisce dunque un prezioso esercizio di filologia moderna per il lettore, chiamato a far proprio il metodo proposto nella *Scienza nuova*: non ha una mera funzione introduttiva o didascalica, è parte integrante del trattato. Si è detto, infatti, che già la *Spiegazione della Dipintura* insiste sulla necessità di considerare le Lingue nate insieme con le Lettere e non prima di queste, riconoscendo un legame tra i lemmi «favella» e «favola», come il fatto che le favole antiche «nascondono *allegorie* contenenti *sensi*, non già *analoghi*, ma *univoci*, non *filosofici*, ma *istorici*»; pertanto, riassumendo la codificazione moderna dell'allegoria proposta dal trattato della *Scienza nuova*.



Giulia Abbadessa

Università degli Studi di Firenze
giul.abba@gmail.com

– **L'allegoria nella *Scienza nuova* di Vico: l'eco del *Convivio***

Citation standard:

ABBADESSA, Giulia. L'allegoria nella *Scienza nuova* di Vico: l'eco del *Convivio*. Laboratorio dell'ISPSPF. 2018, vol. XV (3). DOI: 10.12862/Lab18BBG.

Online: 21.12.2018

ABSTRACT

The allegory in Vico's New Science: the echo of the Convivio. This article studies the theory of allegory that Vico develops at first in the *Institutiones Oratoriae* and later in the *Scienza nuova*. Its aim is to understand why allegory plays a fundamental role inside the modern philology that is inaugurated by the *Scienza nuova*, first of all by the *Dipintura*. Furthermore, the purpose of the article is to analyse the influence of Dante's theory of allegory in Vico's works: as a matter of fact, both authors defend allegory and the autonomy of literature from an excess of interpretation. Vico takes from the works of Dante *in primis* the allegory of light, which comes also from the tradition of biblical literature, following in particular the example of the *Convivio*.

KEYWORDS

G. Vico; Dante; Allegory

SOMMARIO

Il presente articolo studia la teoria dell'allegoria che Vico sviluppa dapprima nelle *Institutiones Oratoriae* e poi nella *Scienza nuova*. Scopo dell'articolo è comprendere perché l'allegoria giochi un ruolo fondamentale nella filologia moderna che è inaugurata dalla *Scienza nuova*, anzitutto nella *Dipintura*. Inoltre, scopo dell'articolo è analizzare l'influenza della teoria dantesca dell'allegoria sull'opera di Vico: infatti, entrambi gli autori difendono l'allegoria e l'autonomia della letteratura da un eccesso di interpretazione. Vico riprende dalle opere di Dante *in primis* l'allegoria della luce, che è tradizionale anche nella letteratura biblica, seguendo in particolare l'esempio del *Convivio*.

PAROLE CHIAVE

G. Vico; Dante; Allegoria

