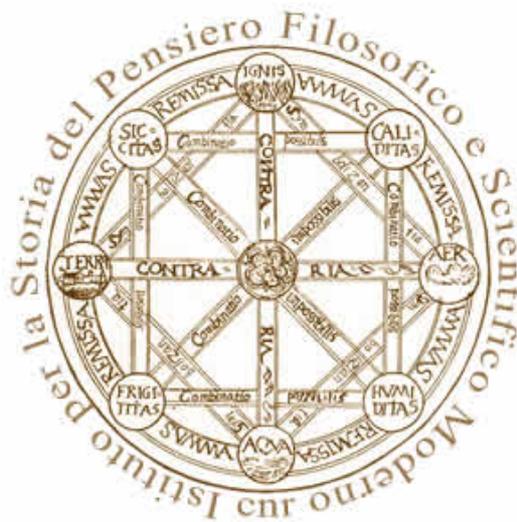


Sara Fortuna

La percezione di aspetti come matrice simbolica del mondo umano



citare come: Sara Fortuna, *La percezione di aspetti come matrice simbolica del mondo umano*, in *Il corpo e le sue facoltà*. G.B. Vico, a cura di G. Cacciatore, V. Gessa Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna e A. Scognamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-lab), I, 2005, ISSN 1824-9817. Il testo è protetto da copyright.

La filosofia del linguaggio di Giambattista Vico, costituisce, come è stato osservato, la prima grande svolta linguistica della filosofia moderna. Vico individua nella lingua, nella «favella» un'attività specificamente umana che stabilisce una relazione tra mente e corporeità presentata in netta contrapposizione rispetto a quella del dualismo cartesiano. Tale relazione può essere pensata solo a partire dalle diverse condizioni che cooperano alla costituzione delle attività simboliche umane.

Proponiamo qui alcuni spunti di riflessione su un tema che meriterebbe di essere più ampiamente sviluppato: il ruolo che assume, nella antropologia del linguaggio delineata da Vico, la nozione di aspetto, concetto stratificato e polivalente, in grado di gettare luce su alcuni punti di snodi centrali del suo pensiero, come il rapporto tra percezione, immaginazione e linguaggio, quello tra fisiognomica e significazione verbale e tra variabilità storico-culturale e universalità della significazione umana. A tale scopo mettiamo in luce le notevoli analogie che esistono tra le osservazioni di Giambattista Vico che ruotano intorno al concetto di aspetto e quelle che Wittgenstein dedica alla nozione di *Aspekt* occupandosi della questione del ‘vedere-come’ (*Sehen-als*), sviluppata da Wittgenstein nell'ultimo periodo della sua vita, in particolare negli scritti sulla filosofia della psicologia che possiamo considerare l'esito finale dell'attività filosofica di Wittgenstein, un esito a cui ci si comincia a riferire come al ‘terzo’ o all'ultimo Wittgenstein.

Attraverso le nozioni wittgensteiniane di ‘vedere-come’, di cambiamento di aspetto e di percezione di più aspetti nella stessa figura (di cui vengono presentati come casi esemplari le figure ambigue o bistabili come l'anatra-lepre o il cubo di Necker, ma anche termini ed espressioni polisemiche tedesche e inglesi di cui due equivalenti significativi sono in italiano «una vecchia porta la sbarra» o «una vecchia legge la regola»¹) si delinea una riflessione che può e anzi deve, a mio avviso, essere letta anzitutto come una indagine, minuziosa e ossessiva fino al parossismo, intorno all'emergere di processi di significazione specificamente umani². Tali processi non vengono da Wittgenstein circoscritti al linguaggio verbale, alle lingue storico-naturali. La sua analisi filosofica rivela piuttosto come una grammatica comune (nel senso wittgensteiniano di struttura, configurazione formale) - quella appunto messa in luce dall'esperienza del cambiamento d'aspetto e della pluristabilità - sia un tratto costitutivo di tutti i giochi simbolici umani (artistici, geometrici,

¹ T. DE MAURO, *Prima lezione sul linguaggio*, Bari, 2002, p. 89.

² Cfr. S. FORTUNA, *A un secondo sguardo*, Roma, 2002.

matematici, etici) e di tutte le forme sensoriali umane (percezione visiva, uditiva e senso-motoria anzitutto).

È a partire dal fitto intreccio che lega insieme nel fenomeno del vedere-come percezione, espressività, cognizione e immaginazione che diventa possibile seguire l'emergere della linguisticità umana ossia di modalità significative che trasformano in modo radicale le forme in cui gli esseri umani interagiscono con il proprio ambiente.

Nella prospettiva vichiana della *Scienza nuova* le lingue storico-naturali sono solo l'esito finale di un cammino che vede l'avvicinarsi di tre lingue, la *mutola*, la *simbolica* e la *pistolare*. A questo quadro genetico-evolutivo, però, nella «Logica poetica», si affianca una prospettiva diversa, sincronica, ossia funzionale. Le tre lingue appaiono allora piuttosto diverse strategie di significazione che sono fin dall'inizio coesistenti, e la cui interazione appare la condizione di possibilità non solo per l'evoluzione, ma anche per il funzionamento delle attività simboliche umane:

Ora, per entrare nella difficilissima guisa della formazione di tutte e tre queste spezie e di lingue e di lettere, è da stabilirsi questo principio: che, come dallo stesso tempo cominciarono gli dèi, gli eroi e gli uomini (perch'eran pur uomini quelli che fantasticaron gli dèi e credevano la loro natura eroica mescolata di quella degli dèi e di quella degli uomini), così nello stesso tempo cominciarono tali tre lingue (intendendo sempre andar loro del pari le lettere); però con queste tre grandissime differenze: che la lingua degli dèi fu quasi tutta muta, pochissima articolata; la lingua degli eroi, mescolata egualmente e di articolata e di muta, e 'n conseguenza di parlari volgari e di caratteri eroici co' quali scrivevano gli eroi, che $\sigma\eta\mu\alpha\tau\alpha$ dice Omero; la lingua degli uomini, quasi tutta articolata e pochissimo muta, perocché non vi ha lingua volgare cotanto copiosa ove non sieno più le cose che le sue voci³.

Vico mette dunque in evidenza un elemento fondamentale dell'attività linguistica umana, su cui anche Wittgenstein nelle sue osservazioni torna frequentemente: l'eterogeneità delle tecniche significative interne alle (e celate nelle) diverse forme di linguaggio. Le affinità tra le posizioni di Vico e Wittgenstein, autori delle due grandi svolte linguistiche del pensiero moderno e contemporaneo, non si fermano qui e meriterebbero un confronto minuzioso e approfondito. In questo intervento ci limitiamo a sottolineare il ruolo che assume in

³ G. VICO, *Principi di Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni* [1744], 2 voll. a cura di A. Battistini, Milano, 1990, vol. I, capov. 446; d'ora in poi *Sn44*.

entrambe le riflessioni la nozione di aspetto e la questione della stratificazione di modelli semantici che essa mette in gioco.

1. *La Dipintura come figura pluristabile.*



Nella *Scienza nuova* del 1744 il termine ‘aspetto’ compare nelle prime pagine dell’opera e ci porta, non casualmente, nell’apertura dell’originale e densissima introduzione in forma di immagine e di commento verbale, la «Spiegazione della Dipintura proposta al frontespizio che serve per l’introduzione dell’opera», che Vico inserisce dall’edizione del 1730. All’immagine, ossia alla «Dipintura», che il filosofo diede il compito di realizzare al pittore Domenico Vaccaro, viene attribuito l’ambizioso obiettivo di condensare l’intero disegno dell’opera. La doppia funzione della Dipintura è così riassunta da Vico: «diamo a vedere 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 aiuto che gli somministri la fantasia, dopo di averla letta»⁴.

Tale funzione sembra in realtà mancare, almeno per i lettori contemporanei, il bersaglio e tuttavia la ragione per cui il lettore non ritrova nell'immagine la complessa articolazione di elementi messa in luce dalla descrizione verbale non è esclusivamente riconducibile a una minore dimestichezza con le immagini dei moderni, in particolare con quelle della lussureggiante iconografia barocca. Neppure ritengo che essa si possa spiegare con quella 'mentalità aniconica' a cui i filosofi sono purtroppo così spesso inclini e che è però completamente estranea alla riflessione vichiana in cui il linguaggio d'immagini, le «lingue mutole» con cui i bestioni delle origini «dovettero spiegarsi per atti o corpi che avessero naturali rapporti alle loro idee»⁵, è considerato una componente originaria dell'attività linguistica umana, un nucleo poetico che non si estingue neppure in epoca più recente, nella età dei parlari convenuti. E che Vico sia convinto di ciò è mostrato dal fatto che pensi appunto che cogliere la struttura complessiva della *Scienza nuova* attraverso le relazioni interne di un'immagine complessa possa offrire un punto di vista privilegiato, o almeno una prospettiva che è indispensabile integrare con quella della spiegazione verbale.

Ma torniamo alle difficoltà che la Dipintura pone abitualmente ai suoi lettori. La ragione fondamentale di tali difficoltà può essere a mio avviso individuata proprio nel fatto che la Dipintura è pensata come una figura ambigua o, come preferiscono esprimersi oggi gli psicologi, pluristabile. Si tratta di un'immagine di altissima complessità di cui devono essere colti molteplici aspetti. Essa si compone a sua volta di figure pluristabili, i singoli geroglifici poetici, le cui relazioni producono inevitabilmente nuovi aspetti. Essenziale alla comprensione della Dipintura non sono infatti i singoli elementi, ma l'articolazione interna di tutti i componenti dell'immagine. È utile ricordare a tale proposito ciò che Wittgenstein afferma sulla natura dell'esperienza del vedere-come: «quello che percepisco nell'improvviso balenare dell'aspetto non è una proprietà (*Eigenschaft*) dell'oggetto, ma una relazione interna tra l'oggetto e altri oggetti»⁶.

Ciò vale anche per l'immagine vichiana in cui la molteplicità di aspetti e di livelli che le relazioni interne tra queste diverse componenti della Dipintura producono è malamente sorretta dall'omogeneità, dalla staticità e soprattutto dalla scarsa perspicuità di

⁴ *Ibid.*, capov. 1.

⁵ *Ibid.*, capov. 434.

⁶ L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, Torino, 1983, pp. II, 9, 278.

molti elementi dell'immagine. Essa richiede dunque quell'eroismo della comprensione e dell'immaginazione che la *Scienza nuova* reputa evidentemente ingrediente fondamentale anche per i suoi lettori.

Il fenomeno del 'vedere-come', della percezione di aspetti è, come ci dice ripetutamente Wittgenstein, un fenomeno significativo in grado di produrre trasformazioni simboliche. Esso ci porta anzitutto a riprodurre, in certe particolari forme, l'aspetto percepito, con un'operazione che richiede l'intervento dell'immaginazione⁷.

In questo senso cogliere la complessità degli aspetti della Dipintura vichiana potrebbe avere come un esito possibile quello di ridisegnare la Dipintura utilizzando forme che facciano emergere in modo più netto la molteplicità di aspetti, la pluristabilità che si costituisce attraverso i rapporti tra i caratteri poetici e la loro interna organizzazione spaziale. Integrare la dimensione dinamica, tratto costitutivo del fenomeno del cambiamento d'aspetto, e trasformare la Dipintura in un'immagine dinamica, potrebbe essere un esperimento interessante, ma è opportuno chiedersi quanto Vico lo avrebbe giudicato legittimo e compatibile con il proprio progetto. È certo, in ogni caso, che esso non sarebbe stato giudicato necessario al tipo di comprensione che Vico si aspettava dal suo lettore, lettore eroico, come si è detto, a cui sarebbe dovuta bastare l'azione complementare dell'osservazione dell'immagine e della lettura della descrizione verbale per cogliere la complessità e la polivalenza della logica poetica messa in opera dai geroglifici della Dipintura⁸.

2. La nozione di 'aspetto' nella Spiegazione della Dipintura.

Torniamo ora alla descrizione del primo elemento introdotto dal commento vichiano: si tratta del *primum movens* della *Scienza nuova*, la divinità. Essa, all'interno della sapienza poetica di cui la Dipintura rappresenta i caratteri poetici fondamentali, dovrebbe a rigore corrispondere a quel primo geroglifico, anzitutto percepito e immaginato dai primi uomini nel cielo in tempesta che fu «il carattere divino di Giove [...], il primo di tutt'i pensieri umani della gentilità»⁹. La sua produzione a livello percettivo si sostituisce a quella forma di percezione funzionale con cui un animale di un'altra specie si sarebbe

⁷ Cfr. ID., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Milano, 1990, pp. II, 507, 459; d'ora in poi *BPP*.

⁸ Ringrazio il prof. Vincenzo Vitiello per una sua importante osservazione su questo punto, che mi ha fatto riflettere sul fatto che forse la stessa non trasparenza della Dipintura è un elemento filosoficamente essenziale, che non può essere eliminato, in quanto appunto mette in gioco un atteggiamento filosofico-immaginativo che Vico considera condizione imprescindibile per comprendere la sua riflessione.

⁹ *Sn44*, capov. 447.

limitato a fuggire di fronte a qualcosa di pauroso, attraverso dunque una reazione collocabile nello schema emozionale di base ira-paura.

La divinità è anzitutto un aspetto che i primi uomini producono «dapprima mutoli additando»¹⁰, ossia indicando il cielo e riconducendo quest'ultimo al geroglifico di Zeus, nel cui carattere poetico è coagulata anche la dimensione espressiva dell'ira, a cui i primi uomini reagiscono con una peculiare forma di timore, in grado di assumere le sfumature dello stupore attonito, del pudore per la propria nudità o della vergogna di fronte alla «venere bestiale» precedentemente praticata a cielo aperto. Tutto questo segna il passaggio, a un'umanità religiosa in grado di creare i primi simboli, di celebrare i primi riti, matrimoni e sepolture anzitutto, di abbandonare la vita nomade e di dedicarsi all'agricoltura, di fondare le prime società civili dei padri-sacerdoti che hanno monopolio esclusivo della pratica della divinazione e tengono i famoli, gli empi deboli da loro precedentemente accolti, in uno stato di schiavitù: la Dipintura avrà per tutti questi elementi dei caratteri poetici specifici, così come per le ulteriori tappe che porteranno fino all'età umana delle nature ormai ingentilite, dell'uguaglianza dei cittadini nelle repubbliche e nelle monarchie moderne, della pace tra le nazioni.

Ma Vico non ci invita a considerare la divinità attraverso il carattere poetico di Zeus, ma attraverso un'altra dimensione, un altro aspetto, quello della provvidenza: «Il triangolo luminoso con ivi dentro un occhio veggente egli è Iddio *con l'aspetto* della sua provvidenza, *per lo qual aspetto* la metafisica in atto di estatica il contempla sopra l'ordine delle cose naturali, per lo quale finora l'hanno contemplato i filosofi»¹¹.

La provvidenza, garante dell'ordine della storia ideale eterna che la *Scienza nuova* ha il compito di portare alla luce, ha dunque il primo posto, in alto a sinistra, nella Dipintura. Essa sembra però così costituire appunto *un solo* aspetto della divinità, un aspetto complementare rispetto a quello del geroglifico di Zeus. Il fatto che Vico non espliciti mai, in questo caso, la complementarità di momenti è probabilmente legato in modo diretto alla decisione, a cui approda nella sua forma più radicale proprio la *Scienza nuova* del '44, di separare nettamente la lingua e la storia degli Ebrei e quella dei popoli gentili, separazione che viene ribadita più volte nell'«Idea dell'opera», nelle «Annotazioni alla tavola cronologica» e nelle «Degnità» e che è invece molto meno netta nel *Diritto universale* e nella *Scienza nuova*

¹⁰ *Ibid.*, capov. 402.

¹¹ *Ibid.*, capov. 2; corsivo nostro.

del 1725, in cui ancora l'ebraico è considerato lingua poetica per eccellenza¹².

Nella *Scienza nuova* del '44 Vico ricorda gli argomenti tradizionali sulla maggiore antichità e sulla verità della storia sacra rispetto a quelle profane, sottolinea la differenza costitutiva tra la religione degli Ebrei i quali credevano «Dio essere una Mente infinita» e perciò erano privi di divinazione e i gentili «i quali fantasticarono i corpi esser dei, che perciò che segni sensibili avvisassero le cose avvenire alle genti» e, soprattutto, contrappone nettamente, nella «Logica Poetica», lingua ebraica, *alias* adamica e lingua dei gentili: «cotal primo parlare, che fu de' poeti teologi, non fu un parlare secondo la natura di esse cose (quale dovette'esser la lingua santa ritrovata da Adamo, a cui Iddio concedette la divina *onomathesia* ovvero imposizione de' nomi alle cose secondo la natura di ciascheduna), ma fu un parlare fantastico per sostanze animate, la maggior parte immaginate divine»¹³.

Eppure nella Dipintura Vico, sfidando il divieto ebraico dell'idolatria, fa della provvidenza e quindi della mente infinita del Dio ebraico-cristiano un carattere poetico del tutto omogeneo agli altri caratteri poetici che determinano la nascita del mondo poetico delle origini. In questo senso sono perciò del tutto d'accordo con la proposta di Cristofolini di considerare la provvidenza un universale fantastico, ossia un forza interna, immanente alla genesi del mondo poetico e di ricondurre la stessa nozione vichiana del termine a una tradizione greco-latina, e dunque non cristiana¹⁴. Mi pare però che la prova più forte di questa equivalenza sia costituita proprio dall'averla rappresentata nella Dipintura come «*un aspetto della divinità*».

Si potrebbe continuare l'interpretazione della Dipintura mettendo in luce in modo sistematico come in ogni geroglifico, come anche in ogni coppia o costellazione di geroglifici, siano presenti più aspetti, talvolta coesistenti - in una struttura 'et-et' tipica del 'vedere-come' fisiognomico per cui l'espressione di un volto, ad esempio, non si dà se non attraverso i tratti della fisionomia, gli occhi e la bocca innanzitutto - talvolta 'in avvicendamento' attraverso il fenomeno del cambiamento, come nel caso dell'anatra-lepre e dunque in una organizzazione 'aut-aut'.

Così, soltanto per limitarci nella coppia dei caratteri poetici 'aratro-timone', Vico ci chiede di vedere contemporaneamente in essa

¹² Cfr. D. DI CESARE, *Parola, lógos, dabar: linguaggio e verità nella filosofia di Vico*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani» XXII-XXIII (1992-1993), pp. 325-334.

¹³ *Sn44*, capov. 401.

¹⁴ Cfr. P. CRISTOFOLINI, *La Providence comme universel fantastique*, in *Présence de Vico*, a cura di R. Pineri, Montpellier, 1994, pp.183 sgg.

almeno i seguenti aspetti: l'elemento che ne fa i rappresentanti rispettivamente dei padri-sacerdoti fondatori di nazioni e dei famoli, gli empi deboli, che chiesero asilo ai padri e divennero così loro servi; la creazione dei primi campi arati e dell'inizio dell'agricoltura nell'aratro; le lotte dei famoli per ottenere condizioni più umane dai primi governanti-sacerdoti e le successive emigrazioni per mare dovute al fallimento dei tentativi compiuti; l'ostilità tra i due soggetti, padri e famoli, espressa dalla reciproca disposizione fisiognomica: l'atteggiamento «infesto e minaccevole» dell'aratro e quello arretrato del timone, in posizione di fuga, che è però sottomesso al governo teocratico dei padri («sembra inchinarsi a pie' dell'altare»).

Nel globo che sorregge la Metafisica, nelle spoglie di una donna (così come i primi uomini concepivano vizi e virtù come figure femminili, «donne vestite de' loro effetti», Vico ci invita invece a vedere ora l'ordine delle cose naturali «per lo quale finora l'hanno contemplato i filosofi»¹⁵, ora quello del mondo civile a cui la metafisica - sotto l'aspetto epistemologico della filosofia vichiana ossia della *Scienza nuova* - dedica la propria riflessione e che è rappresentato dalla fascia sul globo in cui compaiono, a mala pena visibili, i geroglifici della Vergine e del Leone, fascia su cui poggia un piede la Metafisica.

L'impiego della nozione di aspetto nella *Scienza nuova* assume anche un'altra forma specificamente semantica, che corrisponde a un'istanza fondamentale della riflessione sul linguaggio di Vico, così come del resto in quella contemporanea, quella di una creatività vincolata¹⁶. La percezione di aspetti in una stessa figura è infatti una produzione simbolica che si innesta sulla percezione funzionale, su ciò che tutti gli organismi, anche quello umano, percepiscono come necessario, utile (oppure nocivo) e a cui reagiscono di conseguenza. In questo senso Wittgenstein osserva che «il vedere degli aspetti è costruito su altri giochi»¹⁷, e sembra fare riferimento a un sostrato di interazioni non specificamente umane, mentre esclusivamente umana sembra essere considerata la percezione di aspetti¹⁸. Nella sua riflessione antropologica Wittgenstein fa riferimento a questo sostrato animale (richiamato continuamente da Vico, anzitutto attraverso la scelta dell'appellativo «bestioni» per l'umanità delle origini). Scrive Wittgenstein, ad esempio, nelle *Note sul 'Ramo d'oro' di Frazer*: «non dev'essere stata una ragione da poco, anzi non può essere stata neppure una ragione, quella per cui certe razze umane hanno adorato la

¹⁵ *Sn44*, capov. 2.

¹⁶ Cfr. T. DE MAURO, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷ *BPP*, pp. II, 541, 466.

¹⁸ *Ibid.*, pp. II, 34, 330.

quercia, ma semplicemente il fatto che quelle razze e la quercia erano unite in una comunità di vita, e perciò si trovavano vicine non per scelta, ma per essere cresciute insieme, come il cane e la pulce». (Se le pulci sviluppassero un rito, riguarderebbe il cane)¹⁹. Il rito non può cioè scegliere il contesto di azioni a cui fare riferimento, esso si aggancia necessariamente su una serie di pratiche di rilevanza centrale per la comunità, viene ad esempio divinizzato un animale, un albero, un fenomeno naturale (il cielo che tuona e fulmina di Vico) che ha una particolare rilevanza o anche una utilità primaria per un determinato gruppo umano. Allo stesso modo il linguaggio poetico delle origini della *Scienza nuova*, in quanto modalità di espressione necessaria, non può che dirigersi ai tratti fondamentali dell'esperienza umana. Tale tratti possono e devono essere ricostruiti in un dizionario mentale che Vico comincia a delineare già nell'edizione della *Scienza nuova* del 1725.

Nella Dignità XXII della *Scienza nuova* del 1744 è proprio nel presentare il progetto di un dizionario mentale comune a tutte le nazioni che compare il termine ‘aspetto’. Esso ha il ruolo di preservare la variabilità all'interno dell'universalità dei sensi comuni, di cui dovrebbe occuparsi l'indagine su una tale lingua, «la quale uniformemente intenda la sostanza delle cose agibili nell'umana vita socievole, e la spieghi con tante diverse modificazioni per quanti diversi aspetti possan aver esse cose; siccome lo sperimentiamo vero ne' proverbi, che sono massime di sapienza volgare, l'istesse in sostanza intese da tutte le nazioni antiche e moderne, quante elleno sono, per tanti diversi aspetti significate»²⁰. Al di là dell'apparente molteplicità e persino dell'apparente intraducibilità dei proverbi, delle espressioni idiomatiche delle diverse lingue, Vico individua dunque un'uniformità, un orizzonte comune di cui quelli rappresentano appunto degli aspetti, come gli aspetti anatra-lepre sono aspetti di una stessa figura.

Questa idea e la corrispondente nozione di aspetto vengono riprese ancora una volta in un punto chiave della sezione del secondo libro dedicata alla «Logica poetica»²¹, in cui Vico si pone la questione di come, mettendo in discussione la tesi convenzionalista («Ma delle lingue volgari egli è stato ricevuto con troppo di buona fede da tutti i filologi ch'elleno significassero a placito, perch'esse, per queste lor origini naturali, debbon aver significato naturalmente»), sia possibile spiegare la varietà delle lingue («Ma pur rimane la grandissima

¹⁹ L. WITTGENSTEIN, *Note sul 'Ramo d'oro' di Frazer*, Milano, 1975, p. 35.

²⁰ *Sn44*, capov. 161.

²¹ *Ibid.*, capovv. 444-445.

difficoltà: come, quanti sono i popoli, tante sono le lingue volgari diverse?»). È di nuovo la molteplicità di aspetti che viene in aiuto al filosofo: date le «stesse utilità o necessità della vita umana», le peculiari diversità nazionali consentono di concepirle «con aspetti diversi» e dunque di dare ad esse forme simboliche differenti, come varietà all'interno di una più strutturale uniformità che è quella dei sensi comuni individuabili in un unico dizionario mentale comune delle nazioni.

3. Tra Vico e Wittgenstein: l'«Universale fantastico» e la coincidenza di individuale e universale

I caratteri poetici presentano una fondamentale identità tra due aspetti categoriali: l'individuale e l'universale. È questa l'identità che Vico si spinge fin all'ultimo a pensare in modo sempre più radicale, introducendo la nozione di «universale fantastico», ancora assente nella redazione del 1725 in cui pure quella stessa riflessione sui caratteri poetici è già considerata il frutto di una «continua e aspra meditazione» che si protrae ormai da venticinque anni²².

Nella *Scienza nuova* del 1744, Vico conduce ancora oltre questo faticoso percorso, concentrandosi sulla nozione di universale fantastico e integrandola a quella di carattere poetico: «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 che fingersi con decoro»²³.

Nel forgiare un carattere poetico si seleziona un aspetto e si riportano ad esso tutti i tratti comuni identificati per analogia con tale aspetto in tutte le esperienze successive. In questo senso Ercole non è un uomo vero, o un individuo, ma «un carattere eroico di fondatore di popoli per l'aspetto delle fatiche»²⁴. Come si è osservato, a proposito del caso di Ercole, eroe fondatore di civiltà che, come Giove, ha un equivalente in tutti i popoli delle origini: «l'aspetto che più colpisce uomini rozzi (la proprietà di 'compiere certe fatiche') viene privilegiato rispetto alla totalità e concretezza determinata dell'individuo»²⁵. Una volta creato il carattere poetico esso viene

²² ID., *Principi di una Scienza nuova intorno alla natura delle nazioni* [1725], in ID., *Opere*, cit., vol. II, capov. 261.

²³ *Sn44*, capov. 209.

²⁴ *Ibid.*, capov. 82; corsivo nostro.

²⁵ Cfr. S. VELOTTI, *Sapienti e bestioni. Saggio sull'ignoranza, il sapere e la poesia in Giambattista Vico*, Parma, 1995, p. 112.

riferito a più fenomeni di uno stesso ambito (ad esempio Giove, Cibele o Nettuno, rispettivamente per il cielo, la terra o il mare) che diventano dei modelli, degli «esempi»: «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»²⁶. Nell'esempio si coglie un determinato aspetto e si fondono dunque dimensione individuale e dimensione universale ed è in questa sintesi necessaria delle origini che è possibile cogliere la superiorità del «vero poetico», che è «vero metafisico» rispetto a quello fisico²⁷. La verità delle favole, il loro esemplare ‘decoro’ consiste nel forgiare per la prima volta le strutture logico-poetiche, senza le quali non potrebbe darsi per gli esseri umani la possibilità di stabilire alcun vero fisico. Se questo può essere considerato il punto d’approdo di Vico, il massimo approfondimento della sua concezione del linguaggio, non molto diverso sarà il punto di arrivo di Wittgenstein reso possibile dal ripensamento e dall’autocritica delle posizioni del *Tractatus logico-philosophicus*, così come dalla presa di distanza rispetto alle posizioni di Russell e Frege sulla contraddizione, un tema centrale rispetto alla stessa questione del ‘vedere-come’ che qui non possiamo però neppure toccare. Nelle *Osservazioni sui fondamenti della matematica*, procedendo su questa strada Wittgenstein arriverà a dare al linguaggio poetico, alla modalità espressiva propria delle favole piena legittimità e ne individuerà la specifica natura proprio nella coincidenza dell’elemento individuale e di quello generale:

[...] che dire se qualcuno desse il nome ‘Leone’ a un leone particolare (per esempio, al re dei leoni)? Ora tu dirai: ma è chiaro che nella proposizione ‘Leone è un leone’ la parola ‘leone’ viene usata in due modi differenti. (*Tractatus logico-philosophicus*). Ma non potrei considerarli come un solo modo d’uso?

Ma supponiamo che la proposizione ‘Leone è un leone’ venga usata in questo modo: allora, se attirassi l’attenzione di qualcuno sulla differenza d’impiego dei due ‘leone’ non attirerei l’attenzione su nulla?

[...] Anche se ‘la classe di tutti i leoni non è un leone’ sembra un non-senso al quale si può attribuire senso solo per cortesia, tuttavia io voglio considerare questa proposizione non così, ma come una proposizione legittima, non appena la si consideri correttamente. (E dunque non come nel *Tractatus logico-philosophicus*.) Qui, la mia concezione è, per così dire, diversa. Ma questo significa che io dico: esiste anche un gioco linguistico con questa proposizione²⁸.

²⁶ *Sn44*, capov. 402; corsivo nostro.

²⁷ *Ibid.*, capov. 205.

²⁸ L. WITGENSTEIN, *Osservazioni sui fondamenti della matematica*, Torino, 1988, pp. V, 29, 238-240.

Per considerare sensata la frase «Leone è un leone» o «Franco è franco» Wittgenstein deve prendere esplicitamente le distanze dalle posizioni del *Tractatus* in cui veniva rifiutato lo statuto di proposizioni sensate alle espressioni contenenti termini polisemici o omonimi, così come si consideravano frutto di un errore di designazione le immagini pluristabili, in quanto esse si riferirebbero semplicemente in modo confuso a più fatti tra loro distinti che indebitamente associano.

Ma Wittgenstein fa ancora un passo oltre e trasporta il doppio aspetto individuale-universale alla logica della favola:

In una favola di animali si dice: 'Il leone andò a passeggio con la volpe'. Non un leone con una volpe, e neanche il leone così e così con la volpe così e così. E qui, certamente, è proprio come se la specie leone venisse considerata come un leone. (Non già, secondo quanto dice Lessing, come se al posto di un leone qualsiasi si mettesse un determinato leone. 'Grimmbart il tasso' non vuol dire: un tasso di nome Grimmbart).

Immagina un linguaggio in cui la classe dei leoni sia chiamata 'il leone di tutti i leoni', la classe delle piante 'la pianta di tutte le piante', e così via. – Perché la gente che usa questo linguaggio pensa che tutti i leoni costituiscono un solo, grande leone. (Noi diciamo: 'Dio ha creato l'uomo')²⁹.

Con questo la parabola percorsa dalla riflessione sul linguaggio di Wittgenstein non potrebbe essere più ampia: da una concezione del linguaggio come immagine, rappresentazione di stati di cose si è arrivati a individuare le radici della simbolizzazione nel costituirsi dell'immagine di una grammatica aspettuale che non può che confondere all'inizio individualità e universalità.

È un percorso che Vico compie in modo altrettanto complesso e tormentato in quel quarto di secolo di meditazione ininterrotta a cui più volte fa riferimento. Vico ha ben chiaro che la riflessione sui caratteri poetici che si approfondisce attraverso la nozione di universale fantastico è, potremmo dire, del tutto anti-intuitiva e può quindi essere portata avanti solo al prezzo di un pensiero radicalmente nuovo, in grado di riportare la filosofia alle radici della significazione, radici solitamente occultate dai parlari convenuti e dalla natura riflessiva (e scarsamente poetica) degli esseri umani della modernità.

²⁹ *Ivi.*