

## TEORIA DELLE IMPRESE E LINGUAGGIO ICONICO VICHIANO

Benché seguita da due altre edizioni profondamente diverse dalla *princeps* e da numerose pagine di correzioni, miglioramenti e aggiunte, la *Scienza nuova* del 1725 non viene mai ripudiata per intero dal suo autore. Già nel ripensamento retrospettivo della *Vita*, stesa a ridosso di quel testo che, solo, poteva giustificare l'atto orgoglioso di un'autobiografia, la serie delle scoperte stivate nel « libro in dodicesimo di dodici fogli, non piú, in carattere di testino »<sup>1</sup> viene presentata con una baldanza che in qualche modo parrebbe accreditare la censura di « trasonico » rivolta al Vico dall'insofferente Giannone. Nell'*Aggiunta* dell'autobiografia, del 1731, anche per giustificare l'opportunità del rifacimento dell'anno precedente, si ammette che nella *Scienza nuova prima* si è « errato certamente nell'ordine », perché « i principi dell'idee » sono trattati « divisamente da' principi delle lingue »<sup>2</sup>. Eppure, il filosofo persiste nel dichiararsi « pienamente soddisfatto per tre luoghi »<sup>3</sup> che saranno ancora ripetuti fin nella terza ed estrema stesura del 1744. E la formula, pur così personale, emigra inalterata dalla versione autobiografica a quella del trattato, dove Vico si trova « soddisfatto della *Scienza nuova* la prima volta stampata » innanzitutto per la spiegazione da lui fornita dell'« origine delle imprese pubbliche, o sien insegne de' popoli, le quali poi s'innalberarono nell'insegne militari »<sup>4</sup>. Anzi, a ben guardare, questo primo « luogo » relativo all'esegesi dell'impresistica, connesso alla « scienza del blasone » e alla « scienza delle medaglie », è a fondamento degli altri due, poco oltre specificati nella scoperta della nascita 'gemellare' di lingua e scrittura<sup>5</sup> e nel reperimento di un « vocabolario mentale, da dar le propie significazioni a tutte

<sup>1</sup> G. B. Vico, *L'autobiografia il carteggio e le poesie*, a cura di B. Croce e F. Nicolini, Bari, 1929<sup>2</sup>, p. 49.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>4</sup> G. B. Vico, *La scienza nuova seconda giusta l'edizione del 1744*, a cura di F. Nicolini, Bari, 1942<sup>2</sup>, § 28.

<sup>5</sup> *Ibid.*, § 33.

le lingue articolate diverse »<sup>6</sup>. L'impresa infatti è 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.

Non si può escludere che l'insistenza sulla propria teoria delle imprese derivasse in parte da ragioni anche opportunistiche: la materia era ancora nel Settecento di vivissima attualità, soprattutto nei cenacoli delle accademie letterarie che, in molti casi, facevano della ricerca di una figura emblematica e di un nome collettivo e individuale la loro unica ragione di esistere. Dedicata proprio a tutte « le accademie dell'Europa », la *Scienza nuova prima* sviluppa con un rilievo adeguato un argomento che stava molto a cuore ai lettori potenziali da cui Vico sperava di ricevere ascolto. E nel passaggio dal ruolo del tutto marginale e vicario assunto dall'impresistica nel *Diritto universale* al ruolo rilevante e autonomo dell'opera immediatamente successiva non deve essere estraneo nemmeno un proposito encomiastico, se è vero che nella lettera che accompagna l'invio della *Scienza nuova prima* all'abate Esperti Vico chiede ansiosamente di scrivergli « sulla fortuna che quest'opera incontrerà costì », a Roma, « e soprattutto sulla scoperta de' principi della scienza del blasone e delle medaglie, particolarmente per le origini eroiche delle due case di Francia e d'Austria »<sup>7</sup>. Dall'identità iconografica delle insegne dei Borbone e degli Absburgo con le imprese dei primi eroi dell'umanità, accomunati dalle figure di due dragoni sprizzanti fiamme, era possibile ascrivere a quelle potenti dinastie un'antichità di « quattromil'anni di Sovrana Signoria »<sup>8</sup>. E che da questo ritrovamento, in linea con la « boria delle nazioni », Vico sperasse un' « onesta utilità »<sup>9</sup> è confessato apertamente in una seconda missiva all'Esperti in cui per altro si tenta una diagnosi del sostanziale insuccesso editoriale della *Scienza nuova* del '25.

Ma, di là da queste ragioni estrinseche, la scienza delle imprese riveste veramente, nell'economia dell'antropologia vichiana, una funzione primaria e centrale, tanto da porsi in ultima istanza come momento genetico di tutta la ricerca della nuova scienza. Nel momento in cui il pensiero primitivo cristallizza in immagini le proprie sensazioni, designando stabilmente il diritto di proprietà, rivendicato con un

<sup>6</sup> *Ibid.*, § 35.

<sup>7</sup> *L'autobiografia il carteggio*, cit., p. 187. La lettera è del 18 ottobre 1725.

<sup>8</sup> G. B. Vico, *Principi di una scienza nuova 1725*, ristampa anastatica a cura di T. Gregory, Roma, 1979, p. 203. Ciò corrisponde a quanto Vico ricorda all'imperatore Carlo VI nella supplica per ottenere un beneficio o una pensione per il figlio Gennaro (la lettera, del 6 aprile 1732, in G. B. Vico, *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli, 1953, p. 144).

<sup>9</sup> *L'autobiografia il carteggio*, cit., p. 201.

geroglifico inciso sui termini divisorii dei campi e riproducibile su tutti gli oggetti posseduti da uno stesso clan familiare, avviene per l'umanità il passaggio da uno stato di natura a uno stato di cultura. L'impresa eroica dà stabilità a un'esistenza altrimenti soggetta a un flusso d'impressioni che si cancellano a vicenda, con « importantissime conseguenze », a detta di Vico, « intorno alla scienza del diritto naturale delle genti »<sup>10</sup>.

Nel congetturare l'etimo della parola « blasone », Leibniz risaliva a un equivalente celtico che vale per « marchio », ossia un segno che, ben visibile, diventa fattore di riconoscimento permanente<sup>11</sup>. Tale spiegazione è fatta propria non solo da Vico, per il quale prossimo ai blasoni o alle insegne gentilizie è il « contrassegnare con lettere o con imprese i bestiami o altre robe da mercantare, per distinguere ed accertarne i padroni »<sup>12</sup>, ma anche dalla moderna semiologia, che attraverso Georges Mounin fa dei blasoni dei segni di riconoscimento caratteristici di una collettività genealogica trasmissibili per via ereditaria e utili a marcare un'identità, una proprietà, l'appartenenza sociale, una gerarchia<sup>13</sup>. Né gli effetti ermeneutici si limitano propriamente al campo del diritto, se è vero che, come Leibniz lega avventurosamente il termine « blasone » all'inglese « blessed », assegnandogli una valenza religiosa che comprende il « benedetto » o « segnato » da Dio<sup>14</sup>, così Vico riconduce all'impresa o geroglifico del tuono e del fulmine il primo atto con cui l'uomo riconosce la divinità.

Del resto, nell'individuare in questi fenomeni naturali un gesto di Dio Vico era confortato, pur all'interno di un sistema gnoseologico quasi opposto, dalla lettura più festevole e mondana del nostro Tesauro, giacché questi scorgeva nel « grande Iddio » un « poeta » e « arguto favellatore » che esprime « motteggiando agli uomini e agli angeli, con vari motti e simboli figurati, gli altissimi suoi concetti ». E nel suo vocabolario non possono mancare, appunto, « le prodigiose cadute de' fulmini, formidabili arguzie e simboliche cifere della natura, mute insieme e vocali, avendo la saetta per corpo e il tuono per motto ». Sicché alla fine, nel gioco sorprendente dell'anamorfoosi, il cielo appare « un vasto ceruleo scudo, ove l'ingegnosa Natura disegna ciò che medita,

<sup>10</sup> *Principi di una scienza nuova* 1725, cit., p. 192.

<sup>11</sup> G. G. LEIBNIZ, *Conjecture sur l'origine du mot blason* [1692], in *Opera omnia*, a cura di L. Dutens, Genevae, 1768, vol. VI, t. II, p. 184.

<sup>12</sup> *La scienza nuova seconda*, cit., § 483. Si veda in proposito anche la postilla corrispondente al § 1243.

<sup>13</sup> G. MOUNIN, *Il blasone* [1970], in *Introduzione alla semiologia*, Roma, 1972, pp. 107-118.

<sup>14</sup> LEIBNIZ, *Conjecture*, cit., p. 184.

formando eroiche imprese e simboli misteriosi e arguti de' suoi segreti »<sup>15</sup>.

A prima vista, la distanza tra un Tesauro che studia gli aspetti più spettacolari della realtà per riprodurli poi con i marchin-gegni di un « teatral ingegnere »<sup>16</sup> e un Vico intento a ricostruire la formazione del senso del numinoso presso i primitivi non potrebbe essere maggiore. In realtà, tutti e due appartengono a quell'identica cultura moderna che il Tatarkiewicz, pur con riferimento al solo Tesauro, fa consistere in un' « antropologia del segno ». Nell'ascri-vere al gesto muto, al geroglifico, all'impresa, alle insegne, e non già alla parola, l'origine di ogni comunicazione umana, Vico po-trebbe condividere, se l'avesse avuto presente, il giudizio con cui Tesauro proclama il segno di natura visiva una maniera « assai più varia e più arguta e più feconda d'ingegnossissimi parti che la vo-cale »<sup>17</sup>. A tacere della categoria estetica dell'ingegno, indispensa-bile anche all'ottica vichiana per spiegare l'abilità istintiva degli « eroi contadini » nel collegare la realtà a immagini simboliche e stilizzate, comune è anche la visione grafocentrica, propria di chi vive nell'era della stampa. Sullo spazio caotico dell'indistinto e del-l'informe, l'impresa, in quanto traccia permanente e significativa, as-surge a elemento ordinatore, a frammento che sottintende un sistema. In fondo, se nella tradizione ermetica rappresentata esemplarmente da Giordano Bruno alla scrittura spetta il merito di sottrarre l'uomo all'oscurità del Chaos, dell'Orco e della Notte<sup>18</sup>, nella ricostruzione filogenetica di Vico essa rappresenta l'aggetto che si protende dalla « gran selva della terra », proprio come nella *Dipintura della Scienza*

<sup>15</sup> E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta e ingegnosa elocuzione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica*, Venezia, 1669<sup>5</sup>, pp. 46, 59, 58.

<sup>16</sup> Si vedano a esempio l'imitazione del rumore del tuono, ottenuto con « una gran palla buttata dentro di un alto e cieco vaso di metallo, fabricato a spaziose e coniche spire », e la riproduzione del bagliore del fulmine, con il riempimento di « innumerabili cilindri di carta » che, incendiati, « su l'ale di fragil canna prendono il volo », « guizzando qua e là con sibili d'inferno e vomiti di fuoco » (*Il cannocchiale*, cit., pp. 68-69). Cfr. J. A. MARAVALL, *La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca*, in *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, 1972.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 15. Sulle teorie del Tesauro, fuggevolmente accostato a Vico, è da vedere il pur lontano C. VASOLI, *Le imprese del Tesauro*, in *Retorica e Barocco*, Atti del III congresso internazionale di studi umanistici (15-18 giugno 1954), a cura di E. Castelli, Roma, 1955, pp. 243-249.

<sup>18</sup> Una ricostruzione affascinante di questo pensiero in A. NOFERI, *Giordano Bruno: ombre, segni, simulacri e la funzione della grafia*, in *Il gioco delle tracce*, Firenze, 1979, pp. 69-209, ripreso, con specifica prospettiva iconologica, da G. INNOCENTI, *L'immagine significante. Studio sull'emblematologia cinquecentesca*, Padova, 1981, pp. 107-109. Una versione letteraria del valore primigenio della scrittura non alfabetica: I. CALVINO, *Un segno nello spazio*, in *Le cosmicomiche*, Torino, 1980<sup>2</sup>, pp. 41-51.

*nuova seconda* la presenza degli emblemi messi in primo piano risaltano sull'oscurità dello sfondo indecifrabile. La massima energia significativa non riposa però sulla scrittura alfabetica, equivalente secondario e mimetico di una dimensione fonica e forse per questo accostata nel *De constantia iurisprudientis*, II, XIV, 4, alla tarda disciplina della geometria, ma sull'iconismo di immagini che, per la loro ieratica codificazione, rivestono, nella diagnosi di Benjamin sull'allegorismo barocco, un carattere sacro. Così, mentre Bruno depreca l'invenzione delle lettere alfabetiche da parte del mitico Theut perché il loro carattere discreto e scomponibile annulla il valore integrale e magico delle icone, Torquato Tasso esalta a sua volta i simboli saldissimi consegnati ai geroglifici, in grado di manifestare in forma immediata e totale l'essenza delle cose, senza il tramite labile e strumentale della voce<sup>19</sup>.

Quanto a Vico, è facile obiettare che egli, dopo qualche incertezza al tempo del *De antiquissima* e del perduto *De aequilibrio corporis animantis*<sup>20</sup>, risulta avversario irriducibile proprio di quell'ermetismo di cui Bruno e l'ultimo Tasso sono esponenti di primo piano. Tuttavia, nella conversione da un umanesimo dotto a un umanesimo 'volgare' che ripudia il mito della sapienza inarrivabile degli antichi per rovesciarlo nella tesi di un primitivo stato ferino di esseri incapaci di astrarre e di pensare in termini razionali, permane la stessa volontà di privilegiare, nella ricostruzione antropologica dei primordi, le prove o « frantumi » rappresentati da segni iconici di carattere corporeo e visivo, di molto anteriori agli 'spiritualizzati' caratteri dell'alfabeto, proprio come il linguaggio gestuale si impone sull'interesse per il linguaggio verbale. La mistica della cabbalà solleva i geroglifici al di sopra delle lettere; la storia della *Scienza nuova* li abbassa al rango di rozze testimonianze della mentalità primitiva; ma in tutti e due i casi l'approccio mira a trasferire i concetti sul piano delle immagini visive. Non per nulla la definizione degli « universali fantastici », ritenuti dallo stesso Vico la « chiave maestra » della *Scienza nuova*, è proprio quella di « immagini, per lo più di sostanze animate o di dèi o d'eroi »<sup>21</sup>. Dopo che alla vista acutissima di Galileo il mondo della

<sup>19</sup> Quasi d'obbligo in proposito il rinvio a M.A. RIGONI, *Un dialogo del Tasso: dalla parola al geroglifico*, in « Lettere italiane », XXIV (1972) 1, pp. 30-44.

<sup>20</sup> Cfr. A. CORSANO, *Vico e la tradizione ermetica*, in AA.VV., *Omaggio a Vico*, Napoli, 1968, pp. 9-24.

<sup>21</sup> *La scienza nuova seconda*, cit., § 34, corsivo mio. Anche in questo caso l'etimologia funge da sostegno, come quando, già nel *Diritto Universale*, un termine quale « stemma » viene fatto corrispondere a « imago corporum ». E una prova complementare poggiante sull'*auctoritas* proviene da Tesaurò, che ricorda come

natura appare scritto in lingua matematica, i cui caratteri sono costituiti da « triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche »<sup>22</sup>, a Vico che nel titolo della *Scienza nuova* echeggia, non sai quanto casualmente, i galileiani *Discorsi intorno a due nuove scienze*, il mondo degli uomini si mostra scritto in origine con le « imprese eroiche » di un « parlare muto per atti o segni corporei »<sup>23</sup>, tanto più che la torre di Babele sembra avere comportato sia la confusione delle lingue sia l'afasia<sup>24</sup>. E non dissimile è il vanto di una « nuova arte critica » che, per adeguarsi a quello che nei termini moderni di Rudolf Arnheim viene concepito come « pensiero visivo », amplia i confini tradizionali della ricerca storica impostandola secondo una metodologia moderna. Evidentemente, anche il sensorio degli investigatori di scienze umane si è modificato, tra Rinascimento e Illuminismo, al pari di quello degli scienziati della natura.

Sull'itinerario verso questo mutato atteggiamento, Vico non è più, specie dopo le molteplici indagini di Paolo Rossi, isolato nella grandezza di pensatore estraneo alla cultura del secolo che precede il tempo suo. Alla dilatazione della storiografia umanistica verso l'antropologia e al conseguente esame di fonti documentarie fino allora estranee alla tradizione non mira soltanto Bacone ma, prima ancora di lui, gli scrittori di *artes historicae*. Tra costoro spicca, per consapevolezza teorica, il Patrizi autore dei dieci dialoghi *Della istoria*. Qui, volendo precisare gli oggetti su cui si deve appuntare l'attenzione dello storico, egli conclude, dopo avere ricordato la colonna traiana, l'arco di Costantino e gli obelischi egizi allora di grande attualità, che « non solamente l'istoria si scrive, ma e si scolpisce ella, e si dipinge ». Una volta stabilito che l'essenza della storia è di lasciare una memoria degli avvenimenti, non è dunque detto che la sua trattazione avvenga necessariamente nella forma distesa di una narrazione verbale. Essa può attuarsi anche « con le sole immagini de' fatti o con altri segni materiali, o con diverse forme di cose, nel modo che fu ella forse da principio scritta »<sup>25</sup>, dal momento che questa disciplina esiste pro-

le moderne imprese equivalgano a ciò che Aristotele e Plinio denominavano « imagines » (*Il cannocchiale*, cit., p. 488).

<sup>22</sup> Si allude ovviamente a G. GALILEI, *Il saggiatore*, 6, a cura di L. Sosio, Milano, 1965, p. 38.

<sup>23</sup> *Principi di una scienza nuova 1725*, cit., p. 193.

<sup>24</sup> Sui discendenti di Nembrot « privi d'ogni umana favella » si veda *La scienza nuova seconda*, cit., § 62. Per questa parte della teoria linguistica vichiana: J. H. STAM, *Inquiries into the Origin of Language. The Fate of a Question*, New York, 1976, pp. 9-19: 14.

<sup>25</sup> F. PATRIZI, *Della istoria diece dialoghi*, Venezia, 1560, p. 14r-14v. Per quanto non molto approfondita e volta al sostegno di altre tesi, la prossimità delle posizioni di Patrizi e di Vico è sostenuta da L. GARDINER JANIK, *Vico e le « Artes*

priamente fin « da principio del mondo », da quando « i figliuoli di Adamo » vollero lasciare tracce di sé. Già qui è operante la nuova visione degli oggetti, da porre alle radici di quella scienza antiquaria che, facendosi luce in modo faticoso e contraddittorio nel Seicento, si affermerà poi definitivamente nel secolo di Vico. Il quale, proprio a proposito del senso della vista, commenta nella *Scienza nuova prima* che « le lettere lascian vestigi d'impressioni fatte negli occhi, che è il senso più acre ad apprendere e ritenere ». E che anche lo storico debba avere una buona vista intellettuale è per Patrizi provato fin dall'etimo di « storia », la cui radice significa « un rimiramento che altri fa con gli occhi propri », promossi a « stromenti del sapere più ch'altro sentimento che l'uom s'abbia »<sup>26</sup>.

Non mette conto di chiedersi se Vico conoscesse il testo del Patrizi: importa piuttosto prendere atto dell'esistenza di un clima di pensiero che indirizza la ricerca verso gli stessi orizzonti metodologici. E se anche l'autore della *Scienza nuova* non ha letto il *Della istoria* (ma è sorprendente trovarvi il paradosso secondo cui « la prima istoria che al mondo scritta fosse, non delle passate cose fu, ma delle future »<sup>27</sup>, almeno per chi ricordi l'importanza degli auspici nella ricostruzione vichiana), di sicuro ha in mente il *De augmentis scientiarum* di Bacone, su cui si è convincentemente insistito al momento di stilare l'elenco dei debiti contratti da Vico per convertire la storia in una scienza dotata di certezze ancora maggiori della scienza della natura<sup>28</sup>. Di là dalle comuni prove « filologiche » più volte richiamate, il Lord Cancelliere insegna che, come esistono monete diverse da quelle canoniche d'oro e d'argento, così si possono coniare segni linguistici alternativi alla ricezione acustica o alla trascrizione alfabetica. La varietà stessa dei codici di comunicazione, nel suggerire uno studio comparativo tra le lingue, lascia presagire la possibilità di trarre dal loro esame indizi non superficiali sui costumi e sulla psicologia dei popoli<sup>29</sup>. In questo modo si trascende la mera fonte letteraria e ci si volge a testimonianze indirette. Allorché il pirronismo storico invita a diffidare dei libri, nascono le scienze ausiliarie della numismatica, dell'epigrafia e, con più difficoltà, dell'iconografia, accomunate da un approccio visivamente sinottico e comples-

*historicae* » del Rinascimento italiano, in *Leggere Vico*, a cura di E. Rivero, Milano, 1982, pp. 143-150.

<sup>26</sup> PATRIZI, *Della istoria*, cit., pp. 8r-8v, 13v.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 15r.

<sup>28</sup> Si veda, del baconiano P. ROSSI, *Le sterminate antichità*, Pisa, 1969, p. 89.

<sup>29</sup> F. BACON, *De augmentis scientiarum*, VI, 1, in *Works*, a cura di J. Spedding, R. L. Ellis, D. D. Heath, London, 1858, vol. I, pp. 653-656 (ristampa anastatica: Stuttgart-Bad Cannstatt, 1963).

sivo del documento. Nell'*Istoria universale* di Francesco Bianchini, che si propone di studiare l'antichità attraverso frammenti epigrafici, statue, lucerne, vasi, pitture, medaglie, si ammonisce con vigore che « i libri soli non sono i depositari delle notizie del mondo, perché queste rimangono ancora impresse ne' riti, negli idiomi, ne' costumi delle province »<sup>30</sup>.

Vico non risente, è vero, del magistero filologico dei padri maurini, anche perché la sua formazione filosofica lo induce a organizzare le risorse dell'erudizione entro un quadro d'insieme da cui emerge il senso complessivo di una civiltà e una dinamica epocale governata da leggi storiche. Ma, anche ammesso il suo isolamento dal circuito piú intraprendente degli antiquari<sup>31</sup>, non per questo si esime dall'impiegare nuovi strumenti ermeneutici, una volta che si sia proposto di ricostruire « le barbare e rozze origini dell'umanità gentilesca »<sup>32</sup>, per la cui conoscenza occorre, come sarà affermato con massima consapevolezza nella *Scienza nuova seconda*, « discendere da queste nostre umane ingentilite nature a quelle affatto fiere e immani ». Il profondo iato tra la mentalità primitiva che pensa e si esprime per immagini corpose e la « delicata » civiltà del Sei-Settecento impone, per tradurre un codice nell'altro, una lettura allegorica del passato, da attuarsi per mezzo dell'ingegno, la facoltà dei retori. Ancora per Tesauro, in una pagina entusiastica, l'« argutezza » è una virtù per la quale « le cose mutole 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 uomini ingegnosi ingegnosamente discorrono »<sup>33</sup>. Così il cavaliere e conte torinese, per quanto coltivi il parlare arguto per soddisfare l'edonismo urbano della corte, che lo esige in quanto « condimento della civil conversazione » e ludica attrazione di una consorterìa raffinata, si trova d'accordo con il filosofo che vuole riportare in vita un passato tanto lontano. Ecco perché Vico, pur censurandone l'intellettualismo riflesso e gli artifici (*Il cannocchiale aristotelico* fa derivare l'argutezza dall'« ultimo sforzo dell'intellet-

<sup>30</sup> F. BIANCHINI, *Istoria universale provata con monumenti e figurata con simboli degli antichi*, Roma, 1697, p. 38. Sulle somiglianze con Vico: F. LANZA, L'« *Istoria universale* » del Bianchini e la « *Scienza nuova* », in *Saggi di poetica vichiana*, Varese, 1961, pp. 129-148. E si veda anche, di un contemporaneo di Bianchini, L. LEGATI, *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Ulisse Aldrovandi e donato alla sua patria dall'Illustrissimo Signor Ferdinando Cospi*, Bologna, 1677, p. 339.

<sup>31</sup> È quanto sostenuto da ARNALDO MOMIGLIANO, *Ancient History and the Antiquarian*, in *Contributo alla storia degli studi classici*, Roma, 1955, pp. 67-106: 93.

<sup>32</sup> *Principi di una scienza nuova 1725*, cit., p. 15.

<sup>33</sup> *Il cannocchiale*, cit., pp. 1-2.

to » e qualifica l'impresa « il piú nobile, il piú ingegnoso e arguto di tutti i simboli »), mostra di avere frequentato la letteratura fioritissima intorno a geroglifici, emblemi, imprese e simboli figurati.

Trattandosi di un *corpus* omogeneo che per i suoi scopi pratici non richiedeva l'originalità ma la diffusione di norme convenzionali consolidate anche dal buon senso, per cui ai giorni nostri è parso legittimo formare un repertorio complessivo di quelle disposizioni disperse e in gran parte embricate<sup>34</sup>, non è possibile precisare gli 'autori' vichiani intorno alle imprese. Ma almeno per questo versante della sua cultura è forse lecito, proprio per la situazione di codice collettivo e anonimo, dirimere la contesa che da tempo divide gli studiosi che propendono per una formazione vichiana debitrice di apporti di retroguardia da chi invece ne presume l'originalità. La dialettica scontata di 'tradizione e innovazione' risulta particolarmente attiva nel campo dell'impresistica, presto ricondotta, nella giustapposizione delle categorie tecniche aristoteliche e di quelle misteriosofiche del platonismo, a una dimensione retorica. Nel magazzino della topica vengono inventariati tutti i possibili luoghi comuni, senza che qualcuno abbia lo scrupolo di espungere enunciati che, di segno opposto, si elidono a vicenda. Poiché il linguaggio simbolico possiede una forte carica connotativa che fa aggio sulla referenzialità, con la precisione del codice convivono parecchie possibilità espressive. Vico dunque attinge a piene mani da questo generoso erario di imprese, ma la sua originalità non viene comunque meno, disposta alla confluenza di un processo combinatorio che trascoglie con un atto d'*inventio* (da intendersi nell'accezione retorica di « ritrovamento ») i dati piú convenienti al proprio sistema speculativo.

Se si confrontano le imprese studiate nella *Scienza nuova* con il vocabolario iconico impiantato in modo ancora informale e diluito nel corso del *Dialogo dell'imprese militari e amorose* di Paolo Giovio, che si può prendere a termine di paragone per essere, a detta dell'assai piú tardo Tesauro, il « profotafabro » e « primo padre di quest'arte », si nota indubbiamente un'aria di famiglia. L'idra, il leone, il vomere dell'aratro, il timone, la stadera, lo zodiaco, l'altare, l'acqua e il fuoco, i simboli insomma che affollano la *Dipintura della Scienza nuova* dopo essere già stati descritti nell'edizione ancora priva dell'incisione, si ritrovano tutti nel trattato cinquecentesco, ove non mancano nemmeno oggetti « villerecci » quali « i due mazzi di miglio maturo », le « cinque spiche di grano », i « covoni », le « mele d'oro », il « lauro », l'« oro » delle messi, i cippi di confine, uccelli

<sup>34</sup> Cfr. A. HENKEL e A. SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, 1967.

come l' « aquila » o, per sineddoche, le « ali ». E anche nel Giovio il lessico delle figure, per la sua stessa natura allusiva ed enigmatica, è corredato da un commento eziologico. La deontologia dell'uomo di corte che per tutta la vita aveva svolto la professione di storiografo e di biografo impone di « toccar diffusamente il perché dell'impresa, perché l'Istoria porta gran luce e dilettevol notizia a questo discorso »<sup>35</sup>. Accantonato subito il tratto estetico ed edonistico, Vico fa proprio l'intento esegetico, con il quale i « parlari dipinti » vengono saldati alle istituzioni sociali, economiche e politiche del feudalesimo e della classe aristocratica. Per continuare il riferimento a Giovio — prescelto solo perché il suo prontuario, a un tempo catalogo e museo mondanamente didascalico, è cronologicamente il primo testo ad avere ridotto l'esperienza impresistica « sotto certo ordine e salda regola »<sup>36</sup>, senza che per questo si abbia la certezza di un suo influsso diretto su Vico —, il nesso tra impresa e nobiltà non potrebbe essere più stretto. Prerogativa di « gran signori e nobilissimi cavalieri », il linguaggio araldico alimenta per la sua spettacolarità le cerimonie e il fasto della corte rinascimentale avviata a uno processo di medievalizzazione. Sicché nella galleria del *Dialogo* sono ospitate le sole insegne dei « gran principi », dei « re », dei « gran capitani » o tutt'al più dei « letterati », per la loro consuetudine con il potere.

Nell'immaginare una società arcaica dominata da famiglie che credevano di esercitare il potere per diritto divino, essendo esse le sole capaci di trarre gli auspici e quindi di avere una religione, Vico ritiene di poter loro attribuire lo stesso linguaggio simbolico adottato dall'etichetta delle corti europee del suo tempo e applicato a « scudi, campi, metalli, colori, armi, corone, manti, fregi, tenenti », ossia agli oggetti significanti « ragioni di signoria »<sup>37</sup>. Intanto però, rispetto al lessico archetipico di Giovio, cui va affiancato, sul versante degli emblemi, la fortunatissima raccolta di Alciato, la semantica delle immagini è venuta oltremodo a complicarsi per la sovrapposizione di nuovi vettori. Dal Cinque al Settecento la trattatistica sulla « pictura poësis », erede laica dell'allegorismo cristiano attraverso l'esempio fascinoso della scrittura geroglifica nel suo volto bifronte di segno e significato, si orienta verso esiti manieristici in quanto in continua crescita su se stessa. E mentre questa proliferazione lascia già intravedere il concettismo, il simbolismo delle imprese si insedia in tutti gli ambiti spirituali, dalla teologia alla filosofia della natura,

<sup>35</sup> P. GIOVIO, *Dialogo dell'impresе militari e amorose*, a cura di M. L. Doglio, Roma, 1978, p. 62.

<sup>36</sup> Il giudizio lusinghiero è dell'altrettanto prestigioso S. BARGAGLI, *La parte prima delle impresе*, Venezia, 1589, p. 20.

<sup>37</sup> *Principj di una scienza nuova 1725*, cit., p. 196.

dalla morale all'araldica, dall'alchimia alla cabbalà, dalla mnemotecnica alla pansofia, dal poema d'occasione al linguaggio amoroso autorizzato dal Petrarca piú artefatto<sup>38</sup>. I problemi intorno allo « spirito corporeo » delle figure vincolano la linguistica alla cronologia, all'antiquaria, alla storia della terra e della geologia, giacché nell'interrogarsi sui rapporti tra animalità e cultura, barbarie e civiltà, istinto e ragione, si vengono a toccare questioni aventi « per oggetto le origini del genere umano e le prime forme della vita civile »<sup>39</sup>. Nessuna meraviglia, dunque, se Leibniz pensa tutta questa tematica in termini di « philosophia imaginum ». Vico allora non può piú accontentarsi delle spiegazioni dei trattatisti che appiattiscono il tempo storico ponendo sullo stesso piano le imprese inventate presso le corti cinque e seicentesche, quelle che si leggono in Pindaro in Virgilio o in Plutarco e quelle contrassegnanti i paladini di Carlo Magno. Né, per l'equazione stabilita tra « inopia di parlari » e « lingua poetica », parallela all'altra tra « lingue articolate » e razionalismo, può accettare il tranquillo sviluppo teleologico secondo cui, per rifarsi una volta di piú al Giovio, « come si sono assottigliati gl'ingegni e affinate le dottrine da quello ch'erano ne' tempi piú vecchi e lontani da la memoria nostra, cosí l'imprese e invenzioni doveranno riuscir piú vaghe e piú argute »<sup>40</sup>. Viceversa la *Scienza nuova* capovolge la gerarchia estetica tra le risorse naturali dei primi uomini, « sublimi nell'espressione, gravi nel concepire, acuti nel comprendere molto in brieve »<sup>41</sup>, e le attuali « imprese pompose erudite »<sup>42</sup>. Soprattutto, essa differenzia la meccanica della funzione comunicativa in modo da non consentire piú alcuna contaminazione almeno a livello poetico e gnoseologico. Se i poeti teologi, incapaci di astrarre concetti, partono dal concreto della natura personificandola in virtù di una « corpolentissima » fantasia, talché il mare viene raffigurato come Nettuno, la terra come Cibele, il cielo come Giove<sup>43</sup>, al contrario gli impresisti moderni fissano in figure i loro pensieri astratti, consci in ogni attimo della loro operazione che tra « cose spiri-

<sup>38</sup> Per la diffusione della cifra allegorica: W. BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, trad. it., Torino, 1975<sup>2</sup>, p. 182. Sulla massima estensione delle competenze dell'emblematica, superiore a quella della letteratura, vedi R. I. CLEMENTS, *Picta poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Roma, 1960, p. 231.

<sup>39</sup> L'ammonimento ad affrontare insieme questa problematica cosí divaricata proviene da P. ROSSI, *I segni del tempo. Storia della terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*, Milano, 1979, pp. 231-233 e 259.

<sup>40</sup> GIOVIO, *Dialogo dell'imprese*, cit., p. 48.

<sup>41</sup> *Principj di una scienza nuova 1725*, cit., p. 155.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>43</sup> L'esempio, esposto con la massima chiarezza, in *La scienza nuova seconda*, cit., § 402.

tuali » e « umane immagini » il nesso si stabilisce per via solo analogica, ossia per somiglianza piú o meno approssimata<sup>44</sup>, laddove i primitivi identificano i loro sensi e passioni fantasticati nella divinità con i « vastissimi corpi » in cui credono di vederli.

Le ragioni ultime di tale divario sono senz'altro di ordine ideologico, dal momento che attribuendo ai geroglifici egizi, agli ideogrammi cinesi, alle pitture messicane e (per i tempi della « barbarie ritornata » e per il linguaggio degli « eroi ») alle imprese un carattere a un tempo concettualmente rozzo e poeticamente sublime Vico rifiuta la presunta sapienza riposta annidata nelle decifrazioni ermetiche e accorcia di molto l'antichità del mondo, altrimenti suscettibile di ammettere l'esistenza dei preadamiti e di negare l'atto della creazione divina. Ma accanto ai presupposti teologici che iscrivono queste tesi nei piani di una « battaglia di retroguardia », oltretutto combattuta da un manipolo non esiguo di studiosi che consentono di arretrare da Warburton sino, addirittura, a Pico<sup>45</sup>, sono da collocare delle conseguenze metodologiche decisive sia per la linguistica sia per l'antropologia settecentesche. La remora piú cogente che ha rallentato la decifrazione delle scritte antiche, provata dal ritardo con cui si affaccia uno Champollion rispetto ai tempi a cui rimonta la conoscenza del tipo di documenti da lui interpretati, discende appunto dalla confusione prodottasi dalla supposta coincidenza dei simboli grafici di egizi e cinesi con le piú moderne invenzioni della crittografia, dei rebus, dei carmi figurati<sup>46</sup>. Di siffatta arbitraria mescolanza Vico è esente anche se dinanzi alle immagini simboliche tramandate dai repertori iconografici e mitologici impiega le tecniche di lettura allegorica praticate dai letterati di corte per sciogliere il significato delle imprese escogitate con quella stessa logica. Solo che la sua decifrazione non isola piú i reconditi misteri delle « sottigliezze » filosofiche occultate dal velo mistico che, al pari di quanto avveniva nei giochi di società, si ipotizzava steso di proposito da un artefice in cerca di enigmi o di festoni ornamentali suggeriti dalle « pulitezze dell'arti ». Piuttosto, il duello ermeneutico tra la maschera del segno sensibile e il suo significato da snudare<sup>47</sup> viene ingaggiato impugnando l'arma storica e antropologica della sociologia e della psico-

<sup>44</sup> Una serie di esempi, rientranti nella categoria piú universale degli emblemi, di personaggi-tipo costruiti per analogia in CLEMENTS, *Picta poesis*, cit., pp. 29-30.

<sup>45</sup> Cfr. ROSSI, *Le sterminate antichità*, cit., pp. 98-131, ove si replica all'interpretazione idealistica di F. NICOLINI, *La religiosità di Giambattista Vico*, Bari, 1949, cap. III, pp. 103-164.

<sup>46</sup> M. V. DAVID, *Le débat sur les écritures et l'hieroglyphe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1965, p. 37.

<sup>47</sup> Opportunamente insiste sul « velo » delle immagini, con un richiamo al mito di Atteone e di Diana, INNOCENTI, *L'immagine significante*, cit., pp. 27-49.

logia sociale, per cui il fulmine e il tuono sono il linguaggio degli dèi per manifestare i loro voleri; l'aquila, le ali e le penne rappresentano la prerogativa di chi, interpretando il volo degli uccelli, presume di dialogare con esseri superiori, per altro raffigurati dagli uomini a propria immagine; il leone che vomita fiamme e il « dragone » (ornante le insegne dei Visconti) « che divora un fanciullo » sono la gran selva della terra poi ridotta a coltura; i « vaii, che son pure frequenti divise di nobiltà, significano i solchi delle terre arate »; i « rastelli » sottintendono che gli antenati di coloro che se ne valgono per adornare i loro scudi avevano « dome le loro terre »<sup>48</sup>, e ne potevano rivendicare la proprietà, e via dicendo.

Ancora più trasparente è la divergenza del significato simbolico dei colori che abbelliscono le imprese. Per essere una qualità secondaria che talvolta avvicina le sostanze più eterogenee (si pensi all'oro e allo zolfo, al piombo e all'argento), la componente cromatica ha goduto di larga popolarità presso l'esoterismo delle imprese suggestionate dall'insegnamento dell'alchimia<sup>49</sup> o dell'astrologia<sup>50</sup>. Sul piano più prevedibile dei valori cavallereschi, la sua decifrazione rimonta di solito a concetti o propositi astratti (il nero è la vendetta, il rosso il castigo), a virtù (il bianco è la purezza, il verde la speranza)<sup>51</sup>, a stati d'animo (il nero come riconoscimento del lutto)<sup>52</sup>. Per Vico invece è assurdo riporre nei colori che affrescano le imprese degli antichi i significati convenzionali e culti della mentalità moderna, abituata a trasferire con il diaframma dell'erudizione l'universale dell'etica nei particolari sensibili. Sicché sulla tavolozza « contadinesca » della *Scienza nuova* il nero corrisponde ai campi dissodati e seminati, il verde al colore delle piante che germogliano, il giallo alle messi, l'azzurro alla tinta del cielo da cui furono presi i primi auspici in forza dei quali furono occupate le prime terre, a sancire la fine del nomadismo degli « eroi pii »<sup>53</sup>. 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 le-

<sup>48</sup> *Principj di una scienza nuova* 1725, cit., p. 197.

<sup>49</sup> Cfr. INNOCENTI, *L'immagine significante*, cit., p. 66-78, che correda il discorso di una tavola a valenze multiple, e MOUNIN, *Il blasone*, cit., p. 112.

<sup>50</sup> La corrispondenza tra i sette colori fondamentali e i sette corpi celesti dell'astronomia secentesca è tracciata da TESAURO, *Il cannocchiale*, cit., p. 24.

<sup>51</sup> Un elenco di G. RUSCELLI, *Discorso intorno all'invenzioni dell'imprese, dell'insegne, de' motti e delle livree*, in P. GIOVIO, *Ragionamento sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano imprese*, con un discorso di Girolamo Ruscelli, Venezia, 1556, pp. 124-125.

<sup>52</sup> Si vedano i facili parallelismi di G. C. CAPACCIO, *Delle imprese*, Napoli, 1592, I, I, cap. 30, pp. 82v-84v.

<sup>53</sup> *Principj di una scienza nuova* 1725, cit., pp. 197 e 201. Altri esempi sull'origine agraria in *La scienza nuova seconda*, cit., §§ 487 e 529.

game di necessità tra la cosa e il segno. Se non viene meno un'interpretazione metalinguistica, è perché quelle espressioni sono divenute per noi un palinsesto in cui all'identità elementare di *res* e *verba* si sono sovrapposte le nostre forme di pensiero, ubbidienti a un codice diversissimo. Nel dibattito che si apre per le arti figurative, esteso poi, soprattutto dopo l'intervento del cardinal Paleotti, alla problematica controriformistica sul ruolo delle immagini in ambito religioso e pastorale<sup>54</sup>, Vico propende per l'indirizzo 'naturalistico', ricusando, per l'interpretazione delle età arcaiche, l'allegorismo del 'manierismo'.

La priorità del linguaggio visivo (gesti, geroglifici, imprese) non è dunque dovuta a una superiorità gnoseologica e comunicativa sulle parole e sulle lettere alfabetiche, ma a una precedenza cronologica. E per la serie di degnità (LXIV-LXVIII) che sanciscono uno sviluppo della civiltà da forme elementari a forme sempre più complesse e sofisticate, ciò significa che il parlare per immagini è la maniera più naturale e istintiva. A questa conclusione pervengono altri trattatisti prima di Vico. Girolamo Ruscelli spiega come « il mostrar per segni col senso della vista all'intelletto » « sia naturale in noi potenzialmente e attualmente », laddove « il rappresentar le cose e l'operazioni all'intelletto col mezzo dell'orecchio, il che si fa col parlar solo, non sia naturale se non in potenza ». Il che, accantonata la terminologia scolastica, significa più semplicemente 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 ». Lo provano i sordi e i muti, i quali possono intendersi a gesti o per immagini, proprio come fanno per capirsi due parlanti che non siano in possesso dello stesso codice linguistico fonetico. E pur con la cautela di chi avverte delle discrepanze con la Sacra Scrittura, si ricordano le tesi dei « filosofi » più spregiudicati, secondo i quali « i primi uomini » dovettero « far intendere tutto l'intento loro per segni », molto prima di pervenire a un linguaggio articolato. Non per nulla « scrivono trovarsi alcuni uomini in India e altrove che vivono per li boschi e non hanno forma di favella alcuna, ma solamente usano alcuni loro urli o ululati e s'intendon tra loro a cenni »<sup>55</sup>. Con la tecnica analogica chiarita dal

<sup>54</sup> Cfr. G. CANTELLI, *Pitture messicane, caratteri cinesi e immagini sacre: alle fonti delle teorie linguistiche di Vico e Warburton*, in *Studi filosofici* (1977-1978), Siena, 1978, pp. 147-220; 157.

<sup>55</sup> RUSCELLI, *Discorso intorno alle invenzioni delle imprese*, cit., pp. 119-122. Il passo è oggi ospitato nell'antologia curata da G. SAVARESE e A. GAREFFI, *La letteratura delle immagini nel Cinquecento*, Roma, 1980, pp. 161-163. Tuttavia

Cantelli<sup>56</sup>, ma nel Ruscelli già impiegata all'altezza del 1556, l'artratezza da poco documentata nei popoli del Nuovo Mondo serve perfino a dubitare, quasi un quarantennio prima del dialogo del Tasso sulle imprese, della perfezione dei geroglifici egizi. Senonché poi, con scarsa coerenza, si dà ancora tanto credito alla figura di Ermete Trismegisto da ripetere che anche Platone si ispirò a lui<sup>57</sup>.

L'interesse piú estetico che antropologico, piegandosi a riflessioni di tipo piú edonistico che ermeneutico, trova nel teatro il luogo ove la simbologia irrelata delle imprese si combina in un'actio continua scandita dalla gestualità delle « farse mute », piú accessibili appunto per la semplicità del codice. Massima celebrazione della vista, perché compiuta « senza un minimo suono di voce », la pantomima consente di « discernere, udire e sentire manifestamente con gli occhi tutte le interrogazioni, tutte le sentenze, tutti i proverbi, tutti gli esempi e tutte le proposte e risposte così brevi come distese »<sup>58</sup>. Nessuna sorpresa, dunque, se i Gesuiti si impossessano di questa tecnica drammatica con intenti didattici, tanto piú che il Tesauro, discorrendo di simili « gioivialità teatrali », asserisce che « tutto il corpo è una pagina sempre apparecchiata a ricever nuovi caratteri e cancellarli »<sup>59</sup>. Né la cinesica e la prossemica sono una prerogativa degli studi barocchi sul segno, se è vero che un arcigno razionalista quale il Bouhours, rimettendo ordine nel sistema letterario dei generi non meno che nel messaggio delle imprese, cui affida solo un significato naturale di conoscenza oggettiva e aliena da ogni tentazione allegorica<sup>60</sup>, sostiene, anche attraverso la lettura italiana e polemica di Giuseppe Orsi, che sono « giudici molto piú rigorosi gli occhi che gli orecchi », sí da distinguere tra ricezione narrativa e ricezione rappresentativa<sup>61</sup>. Ormai, tra i contemporanei di Vico, la maggiore naturalezza e semplicità del linguaggio visivo è acquisizione europea: a completare la tavola delle presenze si potrebbe invocare, accanto al nome del francese Bouhours, quello, sovente menzionato a proposito di Vico<sup>62</sup>, dell'inglese Mandeville, per il quale « siamo tutti

il primo ad avere segnalato l'importanza del Ruscelli per il modo in cui affronta il problema delle imprese da angolatura linguistica ed espressiva è E. GARIN, *L'umanesimo italiano* [1947], Bari, 1968<sup>3</sup>, p. 148.

<sup>56</sup> *Pitture messicane*, cit.

<sup>57</sup> RUSCELLI, *Discorso intorno alle invenzioni delle imprese*, cit., p. 124.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

<sup>59</sup> TESAURO, *Il cannocchiale*, cit., p. 19.

<sup>60</sup> Cfr. DAVID, *Le débat sur les écritures*, cit., appendice II, pp. 143-144.

<sup>61</sup> [G. ORSI], *Considerazioni sopra un famoso libro francese intitolato « La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit »*, Bologna, 1703, p. 280. Sul ruolo di quest'opera nella cultura vichiana: M. FUBINI, *Vico e Bouhours*, in *Stile e umanità di Giambattista Vico*, Milano-Napoli, 1965<sup>2</sup>, pp. 135-146.

<sup>62</sup> Si veda il confronto istituito da M. GORETTI, *Vico et l'hétérogenèse des*

nati con la capacità di farci intendere senza usare suoni»<sup>63</sup>. L'insegnamento di Galileo, maestro insuperato nel dimostrare che « la natura [...] si serve de' mezzi piú facili e semplici nel produrre i suoi effetti »<sup>64</sup>, si è ormai generalizzato anche presso le scienze umane. Sono vicini i tempi di Diderot e dell'*Encyclopédie*, con la rivalutazione della pantomima e del gesto comunicativo al di sopra del 'discorso' della commedia classica.

La nuova episteme organizza la cultura finora irrelata delle imprese in un sistema finalmente unitario e congruo, regolato da leggi diacroniche valide tanto filogeneticamente quanto ontogeneticamente. Le contraddizioni dei trattatisti cinquecenteschi, miopi nella loro impostazione precettistica, vengono alla fine trascese da un'ottica che traguarda le stesse nozioni da un'angolazione diversa. Nello sforzo di storicizzare l'esercizio impresistico, Vico istituisce una catena di opposizioni alla prassi tradizionale, già elencate, con il nitore che gli era abituale, dal Croce<sup>65</sup>. Lungi dal derivare da un'operazione erudita mirante a risultati galanti e dilettoni, le imprese degli antichi popoli, nate da necessità pratiche, pubbliche e private, sono ispirate a intenti seri, propri di una « lingua armata ». I loro artefici, non che essere eroi di romanzi colti e raffinati che approfittano della loro coscienza linguistica riflessa per giocare sulla polisemia dei simboli e sulla convenzionalità dei segni di comunicazione, sono eroi barbari ignari di lettere e costretti dalla povertà dei « parlari convenuti » ai « caratteri reali », dapprima « saldi », poi « scolpiti » o « dipinti », di una lingua naturale. Pertanto non è plausibile né che le prime imprese fossero accompagnate da un motto, né che fossero nate « col costume de' tornei per meritare l'amore delle nobili donzelle col valore dell'armi », non essendo immaginabile un « eroismo di romanzieri » a proposito dei « popoli feroci e crudi » vissuti « a' tempi barbari »<sup>66</sup>. Una volta di piú, le congetture fondate sulla verisimiglianza storica, attestate per tempo fin dal *Diritto universale* (« quod ea [stemma gentilitica] in ludis equestribus, quod vulgo 'tornaea' dicunt, ut foeminas, quas ama-

*fins* (Vico et Mandeville), in « Les études philosophiques », XXIII (1968), pp. 351-359.

<sup>63</sup> Riportato in ROSSI, *I segni del tempo*, cit., p. 267.

<sup>64</sup> G. GALILEI, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo tolemaico e copernicano*, a cura di L. Sosio, Torino, 1975<sup>2</sup>, p. 470.

<sup>65</sup> B. CROCE, *Imprese e trattati delle imprese*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, 1958, vol. I, pp. 352-364: 362-363.

<sup>66</sup> *Principi di una scienza nuova 1725*, cit., p. 196. Sul modo in cui Vico estende quanto si sapeva in particolare dei popoli germanici a tutti i popoli primitivi, non esclusi quelli cui si ascriveva un'antichissima sapienza riposta, si veda G. COSTA, *Le antichità germaniche nella cultura italiana da Machiavelli a Vico*, Napoli, 1977, pp. 345-377.

rent, eo virtutis spectaculo sibi delicerent, earumque amorem virtutis ergo demererentur, id mihi verisimile non fit »)<sup>67</sup>, non sono ipotesi del tutto originali.

Anche per Tesauro le imprese degli eroi primitivi ebbero intenti guerreschi e non amorosi, valendo a « minacciare battaglie » o a « improverare le vittorie ». Solo piú tardi, quando i « giovani guerrieri, per certa bizzarria militare, incominciarono a professarsi cavalieri di alcuna dama », le insegne divennero un mezzo per « piú argutamente significare il lor pensiero amoroso, quasi motivo principale delle lor militari fatiche »<sup>68</sup>. E ancora piú diffusa, dopo le riserve censorie che il Giovio affacciava per ragioni estetiche, è l'ammissibilità di imprese « senza motto niuno »<sup>69</sup>, peculiari per Tesauro degli « antiqui eroi », cui oltretutto competeva un verisimile rappresentativo di « corpi naturali, non artefatti » come i « corpi chimerici e capricciosi », convenienti a un « ingegno leggero e giovanile » piú che a un « ingegno eroico e sodo »<sup>70</sup>.

Ma quantunque Tesauro segni veramente una « svolta radicale » nella storia delle imprese<sup>71</sup>, Vico va oltre. L'assunto di fondo del *Cannocchiale aristotelico*, nel proclamare che la perfetta impresa è una metafora, presuppone la necessità di sciogliere il processo entimematico e laconico concentrato nel linguaggio dipinto sugli scudi degli eroi. E la chiave di lettura viene a essere individuata nel codice connotativo della retorica, la cui griglia dei generi di discorso oratorio vale a distinguere le imprese in dimostrative, epidittiche e giudiziarie, a riprova della « stretta consanguineità » con gli altri simboli. In tal modo, le imprese sono « nate ad un parto con la poesia e con la pittura »<sup>72</sup>. La *Scienza nuova* del '25, da questo punto di vista, concorda su tutta la linea, perché ribadisce « nell'imprese eroiche contenersi tutta la ragion

<sup>67</sup> G. B. VICO, *Il diritto universale*, a cura di F. Nicolini, Bari, 1968<sup>2</sup>, II, p. 434.

<sup>68</sup> TESAURO, *Il cannocchiale*, cit., p. 504.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 490. Ma al Giovio (« disdice un bel soggetto senza motto », *Dialogo dell'imprese*, cit., p. 39) sono molti a replicare, dal Ruscelli (« le imprese si fanno solamente di due sorti o generi. L'uno, di figure sole senza alcun motto. L'altro, di figure e di motto insieme », *Discorso intorno alle invenzioni delle imprese*, cit., p. 203) al napoletano Giulio Cesare Capaccio (« Il motto non dà perfezione all'impresa », e del resto « gli antichi figuravano solamente », *Delle imprese*, cit., I, p. 71r).

<sup>70</sup> TESAURO, *Il cannocchiale*, cit., p. 491.

<sup>71</sup> M. L. DOGLIO, *Introduzione* a E. TESAURO, *Idea delle perfette imprese*, Firenze, 1975, p. 8.

<sup>72</sup> *Il cannocchiale*, cit., pp. 486, 503, 520, 478-479. Per un cenno sul precoce tentativo del Tesauro di « formulare una teoria unitaria delle arti », prossima all'intento vichiano si veda J. A. MAZZEO, *Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence*, in *Renaissance and Seventeenth-Century Studies*, New York-London, 1964, p. 52.

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 »<sup>73</sup>. Se poi non bastasse l'indifferenza vichiana per la distinzione tra imprese, emblemi, geroglifici, insegne, blasoni o medaglie in quanto accomunati da un'identica origine nello stesso stadio culturale, nell'edizione piú tarda si stabilisce un'identità sinonimica tra « imprese eroiche » e « somiglianze, comparazioni, immagini, metafore e naturali descrizioni »<sup>74</sup>. Fare dell'impresa una « metafora dipinta »<sup>75</sup> significa sciogliere il connotato intuitivo dell'immagine<sup>76</sup> in conoscenza discorsiva e convertire l'aneddoto o l'apologo di una tessera figurata in una distesa narrazione. Non a torto Barthes asseriva che ogni immagine è in un certo senso un racconto. In anticipo su Friedrich Schlegel, che salderà il genere contratto del frammento alla polifonia romanzesca, Vico 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. Non per caso l'etimologia di 'emblema' che trova presto piú udienza è quella suggerita da Guillaume Budé, il quale lo abbina al tassello di un mosaico. L'ideogramma è allora lo scrigno in cui si realizza l'ideale del sapere secentesco, coronato appunto dalla compressione di infiniti significati nel palcoscenico di un unico segno cifrato<sup>77</sup>.

Già la cultura altamente semiotica di Tesauro comporta l'architettura ideale di una totalità costituita sulle risorse teatrali delle immagini; ma Vico, si diceva, aggiunge di suo una dimensione antropologica ancora piú ricca. Per lui l'impresa sottintende anche un mito<sup>78</sup>, e poiché l'ufficio delle immagini consiste nell'accennare, nel mostrare in termini visuali una realtà, il politeismo è una conseguenza della loro polisemia. Ma nella molteplicità dei significati i geroglifici rappresentano sempre nel sistema vichiano degli accadimenti di vita sociale e politica, a

<sup>73</sup> *Principi di una scienza nuova 1725*, cit., p. 195.

<sup>74</sup> *La scienza nuova seconda*, cit., § 32. Né si dimentichi che gli emblemi della *Dipintura* sono sempre denominati « geroglifici ».

<sup>75</sup> *Ibid.*, § 1244.

<sup>76</sup> Secondo C. GINZBURG, *La simbologia delle immagini e le raccolte di emblemi*, in « Terzo programma », (1970) 4, p. 178, nell'immagine i neoplatonici riconoscevano la superiorità della conoscenza intuitiva sulla conoscenza discorsiva.

<sup>77</sup> BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, cit., p. 195.

<sup>78</sup> La complementarità di linguaggio e mito, favorita anche in Vico da un tipo di lettura di fatto allegorica, è riscontrata da G. CANTELLI, *Myth and Language in Vico*, in AA.VV., *Giambattista Vico's Science of Humanity*, a cura di G. Tagliacozzo e D.P. Verene, Baltimore & London, 1976, pp. 47-63.

certificare ancora l'unità della teoria complessiva. Le allegorie di fenomeni naturali, così diffuse nel Cinquecento per la concezione vitalistica e pampsichistica rinascimentale<sup>79</sup>, vengono nella *Scienza nuova* messe in disparte. Ci si volge invece alle *Mythologiae* di Natale Conti, già fonte primaria di Bacone e propagatore di un metodo che alla descrizione del mito implicito in un'immagine (utile, al pari dell'*Iconologia* del Ripa, a chi coltivi le arti figurative) accompagna la relativa interpretazione, proclive spesso a un'ermeneutica ispirata a una rozza lotta di classe tra patrizi e plebei. Il che è poi quanto porta sistematicamente alla luce Vico, 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 timor di Dio; nella luce solare di Apollo lo splendore degli « incliti » eroi possessori del diritto civile; nell'alloro di Dafne i popoli che finalmente conquistano la possibilità di conservare il patrimonio e di avere una successione certa, a segnare la fine dell'empio vagabondaggio *ex lege*. Non è dunque difficile mettersi d'accordo con l'oscuro Giovanni Andrea Palazzi, per il quale l'impresa svela lungo il suo asse paradigmatico lo spessore narrativo del poema<sup>80</sup>.

Paradossalmente il linguaggio visivo, proprio in quanto è un frammento immediatamente percepibile, possiede una molteplicità semantica: significando per natura, acquista una valenza universale, talché la cellula rispecchia in sé l'intero organismo. Se la grammatica iconologica e gestuale poté illudere l'uomo barocco di sanare i mali seguiti alla costruzione della torre babelica, da vincere con la pentecoste di una pansofia pacificante<sup>81</sup>, essa di-

<sup>79</sup> M.-F. SALQUES, *Science et rhétorique dans les devises aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Italie*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Atti del IX congresso dell' AISLLI, Palermo, 1978, pp. 476-496.

<sup>80</sup> I discorsi di M. Gio. Andrea Palazzi sopra l'impresa recitati nell'Accademia d'Urbino, Bologna, 1575, p. 194. Su quest'opera, cfr. G. ARBIZZONI, *Note su Giovanni Andrea Palazzi e i « Discorsi sopra l'impresa »*, in « Res publica literarum. Studies in the Classical Tradition », VI (1983), pp. 9-18.

<sup>81</sup> Cfr. J. R. KNOWLSON, *The Idea of Gesture as a Universal Language in the XVII<sup>th</sup> and XVIII<sup>th</sup> Centuries*, in « Journal of the History of Ideas », XXVI (1965), pp. 495-508. Un più aggiornato e complessivo panorama ove spicca tra le altre la personalità di Tommaso Campanella appartiene a V. SALMON, *The Study of Language in 17<sup>th</sup> - Century England*, Amsterdam, 1979.

venta in Vico una prova filologica della storia ideale eterna, parallela al dizionario mentale comune a tutte le nazioni. Prima ancora di legiferare nelle degnità che « idee uniformi nate appo intieri popoli tra essoloro non conosciuti debbon avere un motivo comune di vero », nella *Scienza nuova prima* ci si preoccupa di accentuare « l'uniformità » dell'età degli dèi e degli eroi tra tutte le « antiche nazioni » proprio attraverso l'ubiquità delle stesse figure sulle « imprese pubbliche ». I dragoni o serpenti, i leoni, le aquile che ritornano in tutte le insegne « appo Egizj, Greci, Latini » e nei tempi della « ricorsa barbarie » medievale sono testimonianza tangibile dell'universalità del diritto naturale delle genti. Pur attingendo alle tecniche esegetiche dei tanti manuali sulle imprese, Vico con la rinuncia dell'allegorismo fine a se stesso, trasfigurato in strumento operativo d'indagine antropologica, converte quei repertori topici e quei ricettari normativi in una filosofia della storia sorretta da una nuova visione gno-seologica. L'assioma sul « principio de' geroglifici, co' quali si trovano aver parlato tutte le nazioni nella loro prima barbarie »<sup>82</sup>, dimostra in definitiva la fondatezza del giudizio di chi, pur convinto della « cultura limitata » e retrograda di Vico, ne ammira la « meravigliosa capacità » di connettere i fatti isolati entro un quadro complessivo gravitante intorno a pochi nuclei tematici<sup>83</sup>. E pertanto la stessa civiltà delle imprese, logora nella sua ripetitività, viene recuperata non solo per soddisfare un profondo amore per l'erudizione, ma per potere scoprire qualcosa di piú del passato dell'umanità, da connettere al futuro entro la visione dilatata della storia ideale eterna.

\* \* \*

In Vico però non è solo presente l'interprete o il decodificatore delle imprese antiche create di necessità per surrogare l'ignoranza delle lettere alfabetiche e della parola, ma anche, sia pure in sottordine, il letterato creatore in proprio di acutezze pensate per via analogica in un'età come quella « degli uomini », in cui l'esercizio riflesso si somma quale scrittura seconda ai parlari « articolati e convenuti ». L'antropologo che ricostruisce la storia eroica convive con il prosatore consapevole degli effetti retorici dell'immagine, op-

<sup>82</sup> *La scienza nuova seconda*, cit., § 226.

<sup>83</sup> ARNALDO MOMIGLIANO, *The One True History*, in «The Times Literary Supplement», 5 settembre 1975, pp. 982-983. Sui limiti della cultura vichiana il Momigliano interviene in *La nuova storia romana di G. B. Vico*, in AA.VV., *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Firenze, 1967, vol. I, p. 353.

portuna al diletto, alla didattica, alla memorizzazione dei concetti<sup>84</sup>. Per adornare la raccolta di liriche in memoria di Angela Cimmino egli non disdegna di fornire i soggetti dei fregi allegorici e dei capitelli che adornano l'edizione<sup>85</sup>, e sempre a lui appartiene il parere per la stampa di un libro di Giuseppe Gironda intorno alla *Compendiosa spiegazione* di un'impresa, edito proprio nell'anno di pubblicazione della *Scienza nuova prima*<sup>86</sup>. E nel catalogo del Vico impresista non vanno dimenticati nemmeno i 14 « emblemi » in forma di distici sotto altrettanti quadri di argomento storico ed eroico dettati per commemorare i caduti della congiura filoaustrica della Macchia, né la piccola ma significativa impresa che compare nell'« occhio » del frontespizio della *Scienza nuova seconda*, ove il motto « Ignota latebat » accompagna la figura di un'alata Metafisica. Soprattutto, la perizia impresistica di Vico offre le migliori prove di sé nella tavola sinottica con cui si apre la versione del 1730, dopo che Antonio Conti, perplesso di fronte alle pagine gremitissime della *princeps*, aveva caldeggiato una prefazione che esponesse « i vari principi delle varie materie che tratta e 'l sistema armonico che da essi risulta »<sup>87</sup>. Appunto a questa strategia ubbidisce la *Dipintura* che, lungi dal risultare una mera cornice decorativa, è composta secondo una razionalità funzionale con cui essa appare promossa a parte integrante del testo, ove oltretutto viene inglobata con la forma del commento in veste di « Spiegazione »<sup>88</sup>. Sicché in un appunto del 1733 Vico può a ragione affermare che « la figura è d'essenza del libro ». In particolare, il suo compito di atto gnoseologico è assolto dalla logica diagrammatica che, vincendo il frammentismo degli emblemi rinascimentali, persegue, in un'epoca in cui Shaftesbury insisteva più sull'aspetto visivo dell'insieme che su quello simbolico dei singoli oggetti, giustapposti nella trama irrelata dell'epigramma o dell'aneddoto<sup>89</sup>, un proposito di sintesi complessiva dell'idea dell'opera.

<sup>84</sup> Per questa doppia veste: LANZA, *Sinossi allegorica della « Scienza nuova »*, in *Saggi di poetica vichiana*, cit., p. 80. Ancora sulla *Dipintura* cfr. M. FRANKEL, *La « dipintura » e la struttura della « Scienza nuova » di Vico come specchio del mondo*, in *Leggere Vico*, cit., pp. 155-161.

<sup>85</sup> La miscellanea costituisce « una raccolta in quarto foglio ingegnosamente magnifica, dove le prime lettere di ciascun autore sono figurate in rame, con emblemi ritrovati dal Vico ch'alludono al subietto » (*L'autobiografia il carteggio*, cit., p. 61).

<sup>86</sup> Il *Parere* in G. B. VICO, *Scritti vari e pagine sparse*, a cura di F. Nicolini, Bari, 1940, p. 229.

<sup>87</sup> *L'autobiografia il carteggio*, cit., p. 64.

<sup>88</sup> Un esempio di come avviene il connubio: G. DEXTER, *Interrelation between Text and Picture in Early French Emblem Books*, in *Langue et littérature*, Actes du VIII<sup>e</sup> congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures modernes, Paris, 1961, pp. 387-388. La nota di Vico sul ruolo essenziale della *Dipintura* in *La scienza nuova seconda*, cit., vol. II, p. 358.

<sup>89</sup> Cfr. F. FREEMAN, *English Emblem Books*, London, 1948, pp. 10-19.

Come per il pittore, cui non basta l'*inventio* degli oggetti ma occorre il progetto tassonomico della *dispositio*, anche per Vico sorge il problema dell'unità da cogliere con un solo sguardo d'insieme, opportuno « per ridurre piú facilmente a memoria » l'enciclopedia complessiva della *Scienza nuova*. Il calcolo proprio della mnemotecnica attesta un'operazione riflessa quanto mai distante dalla comunicazione visiva dei primi bestioni. E lo stesso lessico 'manieristico' con cui Vico si riferisce alla *Dipintura* non ha nulla che fare con le spiegazioni 'naturalistiche' del linguaggio iconico dei primitivi, a conferma della distinzione rigorosa tra i due mondi espressivi, l'uno, relativo alle età degli dèi e degli eroi, spontaneo e fantastico, l'altro, proprio dell'età degli uomini, meditato e razionale. Consapevolmente, l'artista che disegnò l'incisione viene gratificato dell'appellativo di « ingegnoso », mentre della disposizione dei simboli si elogia la « capricciosa acconcezza »<sup>90</sup>. Come non pensare allora alla sentenza del Giovio che, dopo avere gustato la « bizzarria » di chi « ghiribizzava » sopra imprese « ch'hanno [...] dell'acuto e (come si dice) del « frizzante », dell' « arguto », del « bizzarro » e dello « stravagante », sostiene che « il formar dell'imprese è quasi come una ventura d'un capriccioso cervello? »<sup>91</sup>. Per non dire poi di Tesauro, il quale auspica l'apporto di « spiritose, frizzanti ed erudite argutezze » con cui « animar le insegne militari »<sup>92</sup>. Tuttavia nello sforzo vichiano di rendere sinotticamente la lunga durata dei cicli epocali le due logiche poietiche arrivano perfino a convivere, con l'effetto di un'immagine cinetica realizzata attraverso l'attribuzione a ogni oggetto di un compito dinamico secondo la legge unitaria della storia. Muovendo con lo sguardo dall'alto verso il basso si susseguono dapprima gli emblemi « divini » della metafisica, poi quelli « eroici » del leone, dell'altare, del lituo, dell'acqua e del fuoco, infine quegli « umani » delle lettere alfabetiche, della spada, della borsa e della bilancia. E in questa contiguità si è notato che uno stesso simbolo ricorre identico per due volte pur appartenendo a due codici cronologicamente eterogenei. È il caso delle ali che, poste sul caduceo di Mercurio, appartengono ancora al linguaggio dei primi eroi che con quelle volevano significare il diritto di poter trarre gli auspici, mentre, messe sull'elmo della Metafisica, rispondono all'analogia di convenzione addottrinata in tutto degna di un Cesare Ripa che nell'*Iconologia* se ne vale per connotare pensieri sublimi<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> *La scienza nuova seconda*, cit., § 24.

<sup>91</sup> GIOVIO, *Dialogo dell'imprese*, cit., p. 90.

<sup>92</sup> TESAURO, *Il cannocchiale*, cit., p. 478.

<sup>93</sup> LANZA, *Sinossi allegorica*, cit., p. 89.

Se nel cimento dell'ultima *Scienza nuova* il gusto emblematico si impone dalla soglia del libro con un'alleanza effettiva tra il pittore e il prosatore, tra la figura e la scrittura, anche nell'esperienza precedente la nuova visione degli oggetti incide, sia pure in assenza di vere e proprie illustrazioni, su un procedimento mentale regolato in qualche modo da un modello spaziale<sup>94</sup>. Il lavoro interpretativo sui simboli tende a trasformarli in fenomeni, secondo un atteggiamento scientifico che si vede nella tecnica di osservazione, assai diversa dalla percezione emotiva, animistica e quindi 'possessiva', dei « dotti » immersi nella loro « boria ». La volontà di razionalizzare, anche vincendo la tentazione mimetica, non esclude comunque uno stile in parte debitore della cultura impresistica, specie nel momento di rappresentare le idee con i contorni netti di un'immagine, equivalente icastico di una « pruova filologica » con cui visualizzare il filo del ragionamento. È tipico dell'età barocca il desiderio di rincalzare la parola con un suo corrispettivo plastico in grado di incarnare un intero processo di pensiero, per il bisogno di certezze sensuali da assimilare attraverso una procedura visiva<sup>95</sup>. A detta del Tesauro, l'intelletto esige « simboli esteriori », e l'opinione è condivisa da Vico, giacché, « ove vogliamo trarre fuori dall'intendimento cose spirituali, dobbiamo essere soccorsi dalla fantasia per poterle spiegare e, come pittori, fingerne umane immagini »<sup>96</sup>. Ecco perché i concetti astratti si concretano sulla pagina in formule pietrificate, in emblemi trascritti con le parole. Come non ci si « pente » della teoria generale delle imprese, così, vista la persistenza di questo tipo di linguaggio, non si ricusano nemmeno, nel passaggio dalla prima alla seconda edizione della *Scienza nuova*, i sintagmi che solidificano ipotesi e miti intorno a sostantivi corposi quali gli « scempioni di Grozio », le « cicale » di Epicuro e le « ranocchie » di Hobbes, i « solchi » di Cadmo, la « catena d'oro poetico » dell'Ercole gallico<sup>97</sup>.

Immagini tanto grossolane, oltre che raffigurare per *exempla* le forme del pensiero arcaico, valgono qui a squalificare connotativamente la rozzezza delle ipotesi moderne, derise con un atteggiamento « picaresco » attraverso simboli grotteschi inadeguati ai tempi « illu-

<sup>94</sup> Sulla nuova scienza e la visione degli oggetti: E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Torino, 1974, cap. I.

<sup>95</sup> Tuttora valide le considerazioni lontane di M. PRAZ, *Studi sul concettismo*, Firenze, 1946, che possono avere un sostegno nell'esempio mostrato da G. POZZI, *Cultura impresistica nel p. Emmanuele Orchi*, in « Paragone », II (1951) 20, pp. 44-53.

<sup>96</sup> *La scienza nuova seconda*, cit., § 402. Una nota sull'influsso dell'impresistica cinquecentesca: L. DIECKMANN, *Giambattista Vico's Use of « Renaissance Hieroglyphics »*, in « Forum Italicum », II (1968) 4, pp. 382-385.

<sup>97</sup> *Principj di una scienza nuova 1725*, cit., nell'ordine pp. 241, 163, 202, 263.

minati e colti » di Epicuro, di Hobbes e dei giusnaturalisti. Ma, per continuare con la terminologia di uno Starobinski, in Vico compare anche una tonalità « elegiaca » verso le imprese, nei momenti in cui la sua sensibilità di uomo moderno si prova a integrare le fonti classiche con le risorse dell'ingegno barocco. La notizia, attinta da Erodoto, secondo cui il re Tearco agli ambasciatori di Cambise che gli portavano in dono « molti vasi d'oro » rispose con il gesto, muto e universale, di tendere un « grand'arco » e di caricarlo « di una pesante saetta » per significare che non l'oro ma la forza faceva « tutta la stima de' principi », viene da Vico tramutata in una « sublime impresa eroica », « perfettissima » perché privata di motto, superfluo una volta che si siano dipinti « vasi d'oro per terra rovesciati e un braccio nerboruto che avventi con un grand'arco una gran saetta »<sup>98</sup>. E il « sublime sentimento » trasmesso da Tuciddide e relativo a uno spartano che, per spiegare a uno straniero l'assenza di mura di cinta intorno alla sua città, mostrò il petto « senza articolare voce umana » si converte, « con parole convenute », nell'endecasillabo « *son le mura di Sparta i petti nostri* », del quale « ogni gran poeta eroico si pregiarebbe », ovvero, con « parlari dipinti », in « una grande impresa eroica, rappresentante un ordine di usberghi eroici con questo motto: ' Mura di Sparta ' »<sup>99</sup>.

Tutte queste imprese inventate da Vico sulla falsariga di un aneddoto vengono poi cassate nella *Scienza nuova seconda*. Tuttavia, rispetto alle varianti offerte dalla tradizione, mostrano già una scelta sicura verso aree precise e inequivocabili. Mentre i primi trattatisti di metà Cinquecento, dal Giovio all'Ammirato al Caburacci, sono contrari ad ammettere la figura umana o qualche sua parte, l'evolversi in direzione concettistica della seconda parte del secolo e del Seicento conduce al restauro della figura umana come frammento, consentito esplicitamente da Scipione Bargagli<sup>100</sup>. La sineddoche anatomica del « braccio » e del « petto » (o ancora della « mano » che, nella risposta fornita da Tarquinio il Superbo al figlio, « con una bacchetta tronca cime di papaveri che sovrastano ad altre umili erbe »)<sup>101</sup> è il linguaggio runico dell'uomo che, facendo « sé regola dell'universo », sigla « la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate » « con trasporti del corpo umano e delle sue par-

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 193. Non è senza significato che nell'edizione successiva (§ 546) l'aneddoto di Tearco viene privato del corredo impresistico inventato da Vico.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pp. 193-194. Anche in questo caso il passo corrispondente della *Scienza nuova seconda* (§ 645) elimina la divagazione poetica, solo implicita anche nella V Orazione inaugurale del 1705.

<sup>100</sup> Cfr. INNOCENTI, *L'immagine significante*, cit., pp. 146-148.

<sup>101</sup> *Principj di una scienza nuova 1725*, cit., p. 194.

ti »<sup>102</sup>. Nel riacostare anche per questa via l'impresa alla metafora, Vico sceglie ancora una lettura che con il privilegiare il veicolo antropomorfo su quello zoomorfo confermi tanto la piú elementare psicologia della conoscenza quanto l'ostilità verso un'interpretazione morale delle imprese. Non per caso nel Cinquecento la codificazione simbolica degli animali stilizzati nei geroglifici egizi si era saldata con l'ermeneutica dei bestiari medievali per additare con un messaggio criptico la via alla virtù<sup>103</sup>. E mentre l'allegorismo etico prosegue nel Seicento ora con la fortuna diffusissima di Esopo, utilizzato pure da Tesauro, ora con i dizionari iconologici di un Picinelli, ora con i *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano* del Mascardi, ove gli emblemi di animali sono la metamorfosi di un programma di vita indirizzato al bene, Vico opta per una « tavola delle cose civili ». I dubbi di un tormentato Ercole al bivio<sup>104</sup> sono diventati il gesto poderoso di un « braccio nerboruto » che disbosca la selva nemea.

Un altro mezzo capace di teatralizzare la scrittura con una messa in scena del discorso esposto dinamicamente con diagrammi che condensano ipotesi, concetti, prese di posizione, è dato, nell'età della « ragione spiegata », dall'iconismo dei caratteri tipografici che sulla pagina disegnano con il loro montaggio proteiforme un significato di secondo grado aggiunto alla semantica convenzionale delle lettere alfabetiche. In questo caso l'elemento visivo non è piú suggerito e mediato da un significante che rinvia a un oggetto evocato con l'ipotiposi (le cicale, la catena d'oro poetico, i vasi, l'arco, la saetta, il braccio, la mano, il petto), ma si impone direttamente con la materialità della stampa. Il perfezionarsi dell'arte tipografica, non disgiunto dalla riforma logica del ramismo e dalla fortuna delle epigrafi e delle iscrizioni, assecondate dalla popolarità dell'emblematica che già con Alciati si era sviluppata in simbiosi con l'epigramma, sono tutti fattori responsabili di una cura particolare per l'aspetto visivo della pagina, a volte composta con la stessa attenzione con cui si dispongono le figure in un quadro<sup>105</sup>. Nell'emulare la pittura, la scrittura, costretta alla sequenza lineare, ricerca la varietà con l'adozione di caratteri diversi. Dopo che Bacone, coerente con la

<sup>102</sup> *La scienza nuova seconda*, cit., § 405. Inutile aggiungere che la citazione è tratta dalla pagina che definisce la natura della metafora.

<sup>103</sup> Cfr. B. BASILE, *Tasso egittologo: geroglifici, obelischi e faraoni ne « Il Conte ovvero de le imprese »*, in « *Filologia e critica* », IV (1979) 1, pp. 28-31.

<sup>104</sup> Si allude ovviamente alla rappresentazione che, da Panofsky in poi, è stata oggetto di numerosi studi iconologici.

<sup>105</sup> Le iscrizioni diventano tra '500 e '600 una specifica forma letteraria, con una sua autonomia rispetto all'epigrafia lapidaria, giusta le prove esibite da J. SPARROW, *Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge, 1969.

sua personalità di profeta, aveva vaticinato l'impiego di un alfabeto biforme per arricchire le possibilità del linguaggio cifrato<sup>106</sup>, Tesauro, il cui *Cannocchiale aristotelico* compare nella ristampa del 1670 in una sontuosa edizione *in folio* abbellita di tali risorse tipografiche che, da sole, giustificano il parere di Herder circa la perfezione insuperata della stampa barocca, esibisce « tavole metriche » con le quali « non piú le orecchie, ma gli occhi medesimi diverran competenti dell'armonia »<sup>107</sup> e arbitri supremi nel certame sinestetico con l'udito.

Neppure a Vico, lettore del *De ortu et progressu artis typographicae* di Bernhard von Mallinkrot, sfugge l'importanza dell'ausilio della stampa per il metodo moderno degli studi. Ne discorre per l'appunto in un paragrafo apposito del *De studiorum ratione*, dove per altro si mette in guardia contro lo scadimento del contenuto di pubblicazioni troppo facilmente riproducibili per via meccanica e contro il lusso eccessivo di edizioni di infimo valore speculativo. E all'indomani della prima edizione della *Scienza nuova* questa stessa riserva confidata al padre de Vitry sottintende forse il rammarico di non avere potuto dotare l'opera di una veste tipografica conveniente. Esperto in materia libraria per avere frequentato da sempre la bottega paterna, Vico sa bene che non era quella la stampa che avrebbe voluto. Nella lettera di accompagnamento al cardinale Corsini egli imputa alle « anguste fortune » l'impossibilità di allestire un volume pubblicato « in forma grande e magnifica, particolarmente nello splendore delle stampe di questo secolo »<sup>108</sup>. Su ciò farà poi leva Antonio Conti nel sollecitarlo a una ristampa veneziana che provveda a imprimere la *Scienza nuova* « con carattere piú comodo ed in forma piú acconcia »<sup>109</sup>.

Senza dubbio l'edizione del '25 è inadeguata al valore delle idee trattate e alle speranze che Vico vi aveva riposto. La rinuncia improvvisa del cardinale Corsini a sostenerne la stampa con un sussidio obbliga l'autore non solo a decurtare il manoscritto di quasi tre quarti, ma a fare entrare l'opera in appena dodici piccoli fogli in dodicesimo, costringendolo a ricorrere a un carattere minutissimo e a evitare quanto piú possibile le spaziature. Eppure anche così traspare una volontà iconica, perseguita non già con la distribuzione ariosa delle forme in un'alternanza di pieni e di vuoti, bensì con la tecnica denominata da Giovanni Pozzi « tratteggio » e consistente

<sup>106</sup> BACON, *De augmentis scientiarum*, cit., VI, 1, p. 660.

<sup>107</sup> TESAURO, *Il cannocchiale*, cit., p. 104.

<sup>108</sup> *L'autobiografia il carteggio*, cit., p. 192.

<sup>109</sup> Le due lettere di Antonio Conti, dello stesso tenore, sono riportate da Vico nell'*Aggiunta alla Vita (L'autobiografia il carteggio)*, cit., pp. 64 e 66).

in primo luogo nella scelta calcolata della forma e delle proporzioni delle lettere alfabetiche<sup>110</sup>. Destinato a essere sempre piú di frequente un'opera di consultazione, il libro deve presentarsi all'occhio in modo stratificato, secondo inquadrature variate che forniscano una comunicazione drammatizzata. Il passaggio da un corpo tipografico all'altro favorisce una ricezione discontinua, ed è come se il diverso aspetto fisico della parola volesse avvertire del rapido mutamento delle lenti mentali con cui vengono messi a fuoco i concetti<sup>111</sup>. Da questo punto di vista la *Scienza nuova prima*, oggi accessibile nell'edizione anastatica voluta da Eugenio Garin e da Pietro Piovani<sup>112</sup> e realizzata da Tullio Gregory, non è poi troppo lontana, quanto a iconismo, dal *Cannocchiale aristotelico*, il testo che già nel titolo promette di mostrare i giochi metamorfici del nuovo strumento ottico. Corsivi, maiuscoletti, titoli intertestuali, parole spaziate, sistematicamente neutralizzati dagli editori moderni, pretendono che il lettore visualizzi nella materialità verbale il sostrato concettuale, espresso piú con il vitalismo inclusivo dell'enciclopedia barocca che con i contorni freddamente neoclassici dei caratteri bodoniani.

Nel libro vichiano la sottolineatura dei corsivi non è mai gratuita, ma interviene per mettere in rilievo i termini chiave e i tecnicismi connessi alla storia ideale eterna (*Repubblica Eterna, Mondo delle Nazioni, Provvedenza*), ovvero per notificare gli autori con cui si dialoga (*Divino Platone, Ugone Grozio, Giovanni Seldenio e Samuello Pufendorfio*) o infine per marcare i concetti centrali del discorso (« i Padri di Famiglia avevano il *Diritto della vita, e della morte* sopra le persone de' loro figliuoli »). Quale sussidio diagrammatico, esso vale a ritmare l'enumerazione di argomenti coordinati (*primo ..., secondo ..., terzo ...*); a far risaltare parallelismi o antitesi (*Filosofi ... Filologi; i Filosofi regnavano, ovvero filosofavano i Re*); a sbalzare incisi. Quanto al maiuscolo, è una sorta di sottolineatura di secondo grado che sopravanza i caratteri in tondo e in corsivo (« *tutto l'affare, e solo, o almen principale*, che si trattò in cotal *Legge*, fu con le sue dipendenze, il *Diritto*, che si dice *AUCTORITAS* »), e può ricorrere a mo' di titolo interdiscorsivo di miti o episodi per scandire una sequenza temporale, come quando si

<sup>110</sup> Pur consapevoli delle differenze tra carne figurato e pagina in prosa, costretta a un incedere soltanto lineare, ci si rifà a G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, 1981.

<sup>111</sup> Al significato concettuale del risalto tipografico accenna G. ALIPRANDI, *Il Vico e l'arte della stampa*, in « La Bibliofilia », XLV (1943), p. 79.

<sup>112</sup> Cfr. l'inchiesta a piú voci *Per l'edizione nazionale di Vico*, in « Bollettino del Centro di Studi Vichiani », III (1973), dove i voti di Garin e Piovani sono rispettivamente alle pp. 28 e 5-6.

sviluppano le fasi dell'età degli eroi in Grecia, contrassegnate dai CORSEGGI DI MINOSSE », dalla « SPEDIZIONE NAVALE DI PONTO », dalla « GUERRA TROIANA » e dagli « ERRORI DEGLI EROI ». E oggi, a chiedere prudenza filologica per queste peculiarità della grafia, non è solo uno storico della filosofia come Garin, che si è reso conto del loro valore semantico<sup>113</sup>, ma, prima ancora di lui, uno scrittore attento ai contributi espressivi delle tecniche come Gadda, il quale nel recensire l'edizione nicoliniana degli « Scrittori d'Italia » trovò addirittura « sbalorditivo » il « continuo alternarsi » nell'edizione originale consultata alla Braidense « di ritto e corsivo con maiuscole a ogni momento »<sup>114</sup>.

L'iconismo tipografico, non che essere una bizzarria stravagante, incide sullo stesso stile, in particolare sulla sintassi. Per rendersene conto, sarebbe sufficiente osservare la metamorfosi che Tesauro fa subire a un « elogio » di Cicerone. Al termine dell'operazione di montaggio, l'originaria cadenza « oratoria » si è trasformata in « lapidaria »<sup>115</sup>. Simile è l'effetto della prosa vichiana, che per l'intervento dell'esperto epigrafista appare talvolta un'iscrizione dilatata. Il risalto visivo conseguente alla varietà del corpo delle lettere crea dei grumi semantici che per la loro chiarezza immediatamente percepibile permettono alla sintassi di allungare la propria gittata. Probabilmente periodi che a noi sembrano interminabili per l'espansione laterale di incisi e di digressioni sarebbero più leggibili se la grafia fosse diversificata come nell'edizione originale. Del resto, la mobilità irrequieta delle lettere è di per sé un fattore di disgiunzione che per il suo impianto discreto può sostituirsi al punto fermo, in Vico di gran lunga minoritario, di là dalle convenzioni interpuntive sei-settecentesche, dei due punti e del punto e virgola. Se, riferito all'età arcaica, il linguaggio visivo delle imprese è per Vico uno strumento diagnostico superiore al linguaggio di origine fonica, per i tempi « pomposi » e « sfoggiantissimi » le potenzialità iconiche della scrittura, senza venire meno, si pongono disciplinatamente al servizio delle istanze didascaliche. A differenza di Giordano Bruno, troppo compromesso con la cabbalà e l'esoterismo, Vico, per essere uno dei fondatori dello storicismo, non può ripudiare il dono di Theut, il misterioso inventore dell'alfabeto. Non è però disposto

<sup>113</sup> L'appello di Garin ricompare negli Atti di *Ordo*, II colloquio internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, a cura di M. Fattori e M. Bianchi, Roma, 1979, tomo II, p. 639.

<sup>114</sup> C. E. GADDA, *La « Scienza nuova »*, in « La fiera letteraria », V (10 marzo 1929) 10, p. 6.

<sup>115</sup> *Il cannocchiale*, cit., p. 456.

a fare a meno della scrittura legata alle immagini, soprattutto quando i ghirigori di geroglifici, imprese ed emblemi possono rinascere, in piena galassia di Gutenberg, con la moderna tecnologia dell'uomo tipografico<sup>116</sup>.

ANDREA BATTISTINI

<sup>116</sup> Il presente contributo, consegnato in questa forma definitiva nel settembre 1982, non ha potuto tener conto di M. PAPINI, *Il geroglifico della storia*, Bologna, 1984. Resta il rammarico che le lunghe more in attesa della pubblicazione rischino di fare dimenticare questo *hysteron proteron*.