

## Vico. La metafora fa il maggior corpo delle lingue Menare fuori le forme dalla materia

Francesco Valagussa

«alle cose insensate e brutte danno moto, senso e ragione, che sono i lavori più luminosi della poesia» (Vico [1725]: 193).

Il ruolo eminente riservato alla metafora all'interno del pensiero vichiano si evince provando a leggere sinotticamente due passi della *Scienza nuova* del '44: «XXXVII. *Il più sublime lavoro della Poesia è, alle cose insensate dare senso, e passione*» (Vico [1744]: 869). E: «la *Metafora*, ch'allora è vieppiù lodata, quando alle cose insensate ella dà senso, e passione» (ivi: 932; sulla metafora in Vico cfr. cfr. Danesi [2004]: 27-54 e Gensini [2004]: 55-72).

Si è ben lungi dal suggerire una pura e semplice equivalenza tra poesia e «metafora», né d'altronde è possibile ridurre la metafora a un mero frammento dell'arte poetica, quasi si trattasse di una figura retorica tra le altre: la metafora custodisce piuttosto il nucleo più intimo e più originario della poesia (cfr. su questo tema Danesi [2001]). È noto come la chiave maestra di questa grandiosa *architettura della storia* che prende il nome di *Scienza nuova* sia la «scoperta» della natura poetica dei primi popoli della Gentilità. Tale natura poetica dipende dal fatto che costoro – secondo Vico – parlavano per caratteri poetici (cfr. Vico [1744]: 809, e su questo punto Lollini [1994]), e infatti furono detti «poeti» intendendo con questa espressione riferirsi ai «creatori» del nascente genere umano (cfr. Vico [1744]: 919)<sup>1</sup>: alla metafora – in quanto nocciolo generativo della poesia stessa – spetta dunque un compito da protagonista, nel senso greco del termine. La metafora è «colei che agisce per prima» all'interno di quell'«agone» di passioni che sostanzia la «corpulentissima» fantasia dei bestioni.

<sup>1</sup> Vico adopera il termine «poeti» nell'accezione greca originaria, che significa letteralmente «facitori».

### 1. *L'impossibile credibile*

La metafora educa: «il menar fuori le forme dalla materia» (Vico [1744]: 995) è la prima attestazione del fatto che «la *mente umana* – così recita la Dignità LXIII – è inchinata naturalmente *co' sensi a vedersi fuori nel corpo*; e con *molta difficoltà* per mezzo della riflessione ad *intender sé medesimo*» (Vico [1744]: 876). Metafora significa letteralmente “trasportare”: il primo *trasporto* in assoluto è quello che conduce alcune forme fuori dalla materia [ύλη] – che in latino diventa *sylva* (su questa etimologia si veda in particolare Leopardi [1889-1900]: 860, n. 1276) – là dove i bestioni si trovano ancora infangati dalla celebre «feccia di Romolo». Dal punto di vista vichiano, trarre forme dall'informe, e in ciò consiste il sublime lavoro del metaforizzare, coincide con il ridurre le selve a coltura: la cultura altro non è se non generazione di forme a partire dall'*ingens sylva* (qui si può soltanto rimandare a Paci [1949]).

La metafora è strettamente intrecciata, dunque, a quella naturale inclinazione che ha la mente umana di «affacciarsi fuori nel corpo»: inutile soffermarsi adesso sulla portata trascendentale di questo passaggio, in quanto racchiude in sé le condizioni di possibilità dell'apparire, inteso proprio come orizzonte entro il quale si dischiude la distinzione soggetto/oggetto o, in un linguaggio più fedele alla lettera vichiana, quella corpo/mente. Ancor più significativo, in termini vichiani, è connettere questo primo tema con quella «eterna proprietà» della Poesia, la cui materia è *l'impossibile credibile* (cfr. Vico [1744]: 921; il riferimento è ad Aristotele, *Poetica*, 1460 a 27, p. 131).

Citiamo per esteso il passo aristotelico sottinteso dal Vico: parlando dell'arte poetica Aristotele afferma che «si debbono preferire cose impossibili ma verosimili [ἀδύνατα εἰκότα] a cose possibili ma incredibili [δυνατὰ ἀπίθανα]». Ma questo «impossibile credibile» – commenta Vico – «è quanto egli è impossibile ch' i corpi sieno menti, e fu creduto, che 'l Cielo tonante si fusse Giove» (Vico [1744]: 921). Solo così cogliamo il senso dell'apertura trascendentale, senza ridurla a mera *contrapposizione* corpo-mente: che il corpo sia mente, ossia che il corpo possa cominciare a intendere se medesimo, conferendo senso a ciò che in prima battuta è assoluta mancanza di senso, questo è *il* senso dell'*educere*.

Educare significa allora trarre dalla selva quelle forme mediante cui configurare l'insensato in cui dapprincipio consiste la selva. La metafora in tal modo si presenta come apertura trascendentale del linguaggio medesimo (cfr. Di Cesare [1986]: 326): il linguaggio come *ex-pressione* è mente che si sforza di tirarsi fuori dal corpo. Anzi, è il corpo che si profonde nello sforzo di uscire da sé e nel farlo si trasforma in mente.

Lavoro del poeta è proprio – così prosegue Aristotele a proposito dell'impossibile credibile – «nascondere l'irrazionale rendendolo piacevole (ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἄτοπον)» (Aristotele, *Poetica*, 1460 b 2, p. 131). Il criterio, per così dire, del poetico come «creazione delle nazioni civili» non concerne il binomio «possibile/impossibile», bensì il «credibile/incredibile». La creazione poetica deve poter essere creduta: ciò che si presenta «ἀπίθανα» non verrebbe preso in considerazione anche qualora risultasse possibile. Dal verbo greco πείθω – che si conferma qui come testata d'angolo del "poetico" – dipende πίστις, che equivale al latino "*fides*", per intercessione della comune radice indoeuropea "\*bheidh-". La poesia conferisce alle cose insensate un senso che possa essere creduto, in cui cioè sia possibile confidare.

L'educazione in cui consiste la metafora si rivela un impossibile: che dal corpo sorga la mente, ossia che le cose possano essere intese, è letteralmente *impossibile* – eppure *appare credibile*. L'intendimento accade come finzione in virtù della quale il corpo si fa mente: esprimendosi fuori di sé, menando fuori le forme da quella selva, il corpo riflette su di sé e si rende mente. Tale è l'opera della fantasia che vichianamente «*altera e contrafà*» (Vico [1744]: 1151). l'irrazionale aristotelico (ovvero l'insensato vichiano),  *fingendo* credibile. L'equivalente greco, sul piano etimologico, del latino "*tingo*" è θιγγάνω (la radice indoeuropea questa volta è "\*dheigh-"), verbo che presenta una forma aoristica laconica σιγῆν, che Semeraro accosta, mediante l'accadico *šiknum* (Semeraro 1984-1994: 117-118), al latino "*signum*". Metafora sarebbe dunque quel «menare fuori una forma» che, alterando l'irrazionalità dell'insensato che ci circonda, riuscisse a designarlo in maniera «significativa», cancellando – direbbe Derrida – mediante il segno, la stessa differenza che pure sussiste tra il segno «mentale» e la cosa «corporea» (cfr. Derrida [1967]: 201-207), appunto tra l'inteso e l'insensato. Questo impossibile è la cultura.

## 2. *Metafora: contro il primato della logica*

Metafora sarebbe, in tal caso, il vero e proprio evento accecante che istituisce il «principio di identità», cardine della ragione, sulla base di un subliminale e surrettizio occultamento della differenza. Qui si concentra l'abissale distanza che risiede tra metafora e similitudine: *la metafora non si presenta nella forma del paragone*. E precisamente non dice "l'uomo è *come* un lupo", bensì "quell'uomo è un lupo". Nel primo caso la similitudine consente di osservare una differenza tra i due; nel secondo caso la metafora sopprime ogni distanza tra uomo e lupo (cfr. Glucksberg [2001]: 7-8)<sup>2</sup>. La contraffazione resa

<sup>2</sup> Qui si discutono anche i problemi che la dinamica metaforica pone all'identificazione logica dei vari enti.

possibile dalla dinamica metaforica finisce per attribuire una discrezionalità quasi sfrenata alla cosiddetta fantasia vichiana.

La Metafisica fantasticata vanterebbe un margine di “poeticità” – inteso nel senso greco di creatività produttiva – esagerato rispetto a qualsiasi vano tentativo, messo in atto da parte della Metafisica ragionata, di ricondurre le predicazioni all’interno di una ordinata classificazione categoriale<sup>3</sup>.

Tornano qui alla mente le parole di Heidegger<sup>4</sup> che commenta l’immaginazione trascendentale kantiana parlando di quella «sensibilità che realizza (*realisiert*) l’intelletto» (Kant [1787]: 194, B 187 / A 148; Kant [2001]: 226): chiede Heidegger, di fronte a questo abisso, «il primato della logica può forse cadere?» (Heidegger [1929]: 145). In realtà, il sentiero mai battuto (Kant [1787]: 162, A 98; Kant [2001]: 158) di cui parla Kant introducendo il problema della sintesi dell’apprensione, era già stato frequentato una cinquantina di anni prima proprio da Vico.

Quando Kant designa gli schemi come «vere e uniche condizioni per procurare a tali concetti una relazione con oggetti, e quindi un significato» (Kant [1787]: 193, B 185 / A 146; Kant [2001]: 224) parla esattamente dell’esigenza di connotare l’oggetto mediante un concetto. Questa connotazione dipende però, a sua volta, e dunque più originariamente, dallo schema medesimo. Lo schema – che Kant definisce poche pagine prima come «regola per la determinazione dell’intuizione conformemente a un certo concetto universale» (Kant [1787]: 190, B 180 / A 141; Kant [2001]: 221) – è regola che riconduce a unità il molteplice presente in ogni intuizione empirica ancora del tutto indeterminata: tale è la regola che l’immaginazione si dà, nella sua *ea autonomia*<sup>5</sup>, per *comprehendere* in una figura il molteplice dell’*apprehensio* (cfr. qui il fondamentale § 27 di Kant [1790]: 346, A 98-99; Kant [2004]: 199).

Provando a compiere un innesto a partire dalla terza critica, la *comprehensio* è la violenza che agisce sul senso interno (il tempo; cfr. *ibidem*) raccogliendo il molteplice, configurandolo e assegnandogli un «significato». La violenza dell’immaginazione che si autoregola coincide con il dischiudersi di ciò che Heidegger chiama «l’orizzonte di ogni possibile «riandare posteriore» [*Nachgehen*] in generale, il passato, e «forma» così que-

<sup>3</sup> Un’ultima, significativa eco di questo rapporto tra Metafisica fantasticata e Metafisica ragionata si trova ad esempio in Blumenberg (1988).

<sup>4</sup> Sui rapporti ineludibili che paiono intrecciarsi tra Vico e Heidegger si veda Amoroso (1997): 97-122. Si tratta del capitolo dedicato a Vico, *Heidegger e la metafisica*.

<sup>5</sup> È qui, infatti, per la prima volta, che l’immaginazione avverte la facoltà di autoregolarsi, aprendo la vista sul regno dei fini e dunque dischiudendo quello spiraglio che rimane il più consistente supporto – per quanto esile – alla speranza di trovare un passaggio tra i due regni.

sto post retro-cedente in quanto tale» (Heidegger [1929]: 166.; Heidegger [2004]: 157). Il passato non è il «posto reale» cui l'immaginazione può fare ritorno per sintetizzare in un istante ciò che ha appreso nel corso del tempo: è bensì luogo interamente creato/contraffatto da questo riandare.

Così come la sintesi trascendentale non è un rifarsi al passato già esistente, ma è produttiva di un passato che altrimenti non sarebbe nemmeno concepito in quanto tale (qui la *comprehensio* è letteralmente produttrice), allo stesso modo la fantasia vichiana è ciò che altera e contraffà menando fuori quelle forme che rendono possibile alla mente inchinarsi e vedersi nel corpo, dando senso all'insensato. La «regola» di questa contraffazione non si trova nel concetto finale esibito dalla predicazione, bensì nella fantasia che riesce a scorgere una somiglianza, per esempio tra un certo uomo e il lupo. Si è detto che l'attività metaforica appare come accecante perché quest'ultima letteralmente *metamorfosa* l'indistinto nel sensato, l'intrico del molteplice dell'*apprehensio* in una figura compresa.

Dicendo «quell'uomo è un lupo», la fantasia «altera e contraffà» ciò che ha appreso nel tempo assegnando a tale sequenza un certo significato, una certa prospettiva di comprensione. In quella predicazione tutta una serie di apprensioni molteplici sono comprese in una figura: la fantasia dà immagine al passato, poiché il passato è letteralmente «poietato» – ossia creato – dalla fantasia medesima. Per tal ragione Vico può sostenere che memoria «da' Latini fu detta per *fantasia*» (Vico [1744]: 1098) e che «*fantasia* altro non è, che *risalto di riminiscenze*» (ibidem): conferendo risalto a ciò che si ricorda, la fantasia lo altera e così lo costituisce proprio in quanto ricordo. *Memoria*<sup>6</sup> è un altro nome per *fantasia*.

Qui si cela l'intuizione vichiana: «dal corpo è nato il tempo. [...] E quindi, dal corpo, la misura possibile della ragione» (De Giovanni [1981]: 147). Così viene a cadere, appunto, il primato del λόγος.

### 3. Saper scorgere il simile

Chi «lega insieme» – chi raccoglie per la prima volta – non è dunque l'intelletto, bensì la fantasia. Il fantasticare si occupa esattamente di quell'*intelligere* che non deriva, secondo l'etimo proposto da Vico, da *intus-legere*, bensì dall'*inter-legere* (cfr. Vico [1744]: 908). Il «vedere» che tiene insieme – emblematicamente raffigurato nella dipintura alle-

<sup>6</sup> Sulla questione della memoria in Vico si rimanda a Otto (2001): 11-32 e a Vitiello (2001): 133-157.

gorica dalla statua di Omero che raccoglie con lo sguardo gli antichissimi rottami infranti e dispersi appartenenti all'umanità gentile – è d'altronde l'intendere che trasforma letteralmente il corpo in mente: è corpo che, riflesso su di sé, si trova naturalmente inchinato a guardar-si e dunque a sforzarsi – appunto – di comprendersi, che equivale a «intendersi».

Che cos'è l'intendere di cui la metafora sarebbe generatrice? Come il corpo darebbe luogo a quel suo Esser-Mente che costituisce l'impossibile credibile? Metafora – almeno a partire da Aristotele – significa «saper scorgere il simile» (Aristotele, *Poetica*, 1459 a 8, p. 123). Questa dicitura tradizionale giunge fino a Vico anche per il tramite di Coluccio Salutati (cfr. Grassi [1990]: 18-22): nel suo *De laboribus Herculis*, è proprio Erato – la musa della memoria<sup>7</sup> – a consentire di realizzare il passaggio dal simile al simile («*de similibus in similia se transferre*»; cfr. Salutati [1951]) e la visione delle *similitudines* sarà consentita proprio dall'*ingenii altitudo* del poeta. Già in Salutati troviamo radunate quelle tre facoltà – fantasia, memoria e ingegno – che Vico erediterà infine dalla grande tradizione umanistica italiana. Tre facoltà che «appartengono egli è vero alla *mente*; ma mettono le loro radici nel *corpo* e prendon *vigore dal corpo*» (Vico [1744]: 1150-1151), quasi tre modi differenti per designare la stessa attitudine.

Chiamando la fantasia «occhio dell'ingegno» (Vico [1710]: 135; su questo tema cfr. Sanna [2001]) e distinguendola dal giudizio che è «occhio dell'intelletto», Vico anticipa quella distinzione tra Topica e Critica che diverrà essenziale nella *Scienza nuova* (cfr. Vico [1744]: 981 e 1098)<sup>8</sup>. Prima del giudicare, infatti, si deve imparare l'arte del «ritruovare», che è prerogativa dell'ingegno (Vico [1744]: 981)<sup>9</sup>. Quella capacità dell'ingegno di scorgere il simile è infatti il talento di «ritruovare i luoghi», disegnando quasi una Topica sensibile che consenta di conoscere tutto quanto vi è in una cosa (Vico [1744]: 980).

La cosa si conosce in virtù delle somiglianze che si instaurano, dei «luoghi» che la caratterizzano – questo senza voler schiacciare troppo la figura di Vico sul futuro idealismo

<sup>7</sup> Si potrebbe quasi descrivere un percorso che da Salutati, passando anche da Vico, conduce sino a Ungaretti. Cfr. in particolare Ungaretti (1937): 344-362. Quasi come incipit del testo (ivi: 345), si trova la seguente espressione: «tutto, tutto, tutto è memoria».

<sup>8</sup> Si tratta dei principali passi in cui – nell'edizione del '44 – si opera una distinzione e un confronto tra Topica e Critica. Sul tema si veda Pöggeler (1982). Sul problema della topologia vichiana cfr. Vitiello (2000). E inoltre il più recente Sini (2005), dove si può trovare una ricostruzione del «Mosaico dei luoghi d'oro» presenti nell'edizione del '44.

<sup>9</sup> Su questo tema si veda Pareyson (1974): 39-75. Inoltre cfr. Botturi (1996): 31: «l'ingegno da una parte costituisce il cardine dell'esperienza del tempo, dall'altra comunica con la profondità metafisica dell'accadere storico».

tedesco. Anzi, la metafora è momento generativo di nuove conoscenze proprio per la facoltà di creare somiglianze<sup>10</sup>. Ponendo sempre più l'accento sulla dimensione creativa di quel ritrovare, che somiglia sempre più a un re-invenire nel senso di un autentico inventare, Vico assorbe in sé l'intero patrimonio dell'umanesimo italiano. Si pensi alla celebre espressione per cui l'uomo, nell'ignoranza dei rapporti che legano tra loro le cose «egli si fa *regola dell'Universo*» (Vico [1744]: 933), nel senso che «col *non intendere*, egli di sé fa esse cose, e col *transformandovisi lo diventa*» (ibidem). Portando fuori di sé le proprie forme nelle cose, il corpo si riflette e diventa letteralmente mente.

Nello scorgere le somiglianze, in realtà, l'uomo di Vico sperimenta quell'ignoranza che è foriera di nuove regole, ossia di nuove similarità tra le cose, di nuove comprensioni, da cui deriveranno nuove predicazioni, nuove formule e nuove prospettive sulle cose. L'ultima radice della regola, tuttavia, risiede proprio nell'invenzione fantastica.

Vico non si discosta, di fatto, da questa tradizione, anzi ne intensifica alcuni tratti, quando scrive che «la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate son fatte con *trasporti del corpo umano*, e delle *sue parti*, e degli *umani sensi*, e dell'*umane passioni*» (Vico [1744]: 932) e a conferma riempie un'intera pagina di «somiglianze» tratte dal corpo: il capo è la cima, il labbro è l'orlo del vaso, il dente d'aratro, la lingua di mare, la fauce del fiume, il piede di pagina; e ancora, il Cielo ride, il mare fischia, le onde mormorano, le piante vanno in amore, e la calamita è innamorata del ferro ...

Nella metafora *prende corpo* la Metafisica fantasticata, intesa come antesignana della Metafisica ragionata (Vico [1744]: 933): *homo non intelligendo fit omnia*, poiché l'*intelligere* è proprio il risultato della dinamica per cui il corpo «contrafà» le cose, immaginandole con potentissima fantasia. L'intendere presupporrebbe già la presenza di una mente «facitrice di mondo»: al contrario, è il corpo ancora tutto ficcato nei sensi, tutto sepolto nella corpulentissima fantasia a *trasportarsi nelle cose*. Il «non intendere» è la radice di un «fare le cose» che è propriamente *poiesi*, nel senso di una *poesia* creatrice: po(i)etico è il trasformarsi dell'uomo nelle cose diventandole. Il trasportarsi dentro le cose coincide con il «*fare sé regola dell'Universo*» (ibidem): un tale operare è *totaliter* ignorante.

<sup>10</sup> Su questo tema si veda Gentile (1914): 121: «Di guisa che l'ingegno è la forza dello scopritore di regioni per l'innanzi inesplorate nel dominio della natura, ma è anche la forza del poeta nella sua originale creazione, e dello scienziato che scopre rapporti ideali non più veduti: onde la dottrina vichiana dell'ingegno supera il concetto dell'intuizione kantiana e accenna alla dottrina del genio dei romantici tedeschi».

Allora, a più forte ragione, però, com'è che la mente *prende corpo*? Come accade che quel trasportarsi nelle cose generi l'intendimento delle cose?

La somiglianza non è soltanto ravvisata *ex post* come fosse già presente nelle cose: la somiglianza è generata e resa possibile dal «trasporto de' corpi» nelle cose. In virtù di questo «trasferimento», il corpo si ritrova al di fuori di se medesimo in altre cose, che ora somigliano al corpo. Scorgere queste affinità è già *interlegere*, vedere-insieme: in greco si direbbe *συνεῖδον*, ma in latino è "*cum-scio*" o *con-scio*, da cui coscienza. La nascita della mente come riflessione è dunque radicata nel corpo che si trasferisce nelle cose e in questo trasferirsi si vede in altro da sé: scorge sé e l'altro, e così diviene *con-scio*. Coscienza è sempre consapevolezza di una somiglianza (più in generale di un rapporto) tra sé e altro. Ecco in quale senso il «*ritruovare*» i luoghi coincide con la loro invenzione: *il corpo che rinviene è coscienza*.

#### 4. Dalla «picciola favoletta» al Carattere poetico

Per un verso la metafora infrange l'indistinto dell'insensato: il mero tuonare del cielo (cfr. Beckett [1929]: 5). Perciò Papini, nel suo *Arbor humanae linguae*, precisa che

mentre il senso ripete infinitamente la corpulenza della sua unica, poderosa, divina immagine, la fantasia spezza questa unità moltiplicando una serie di prospettive, ognuna delle quali è caricata di forte visualità e di intenso potere emotivo (Papini [1984: 261]).

In termini kantiani, la *comprehensio* è già di per sé «contraffazione» della materia greggia, rifrazione che avvia la specularità trascendentale, quell'esser "*con-scio*" che – per dir così – deve poter accompagnare tutte le (mie) rappresentazioni (cfr. Kant [1787]: 136, B 131; Kant [2001]: 155).

Per l'altro verso la metafora *assomiglia* i diversi e proprio così conferisce loro senso. Di qui l'idea vichiana della «picciola favoletta» (Vico [1744]: 932): la somiglianza costituisce una sorta di affinità – di compatibilità – tra diversi che ora si prestano a esser detti-insieme in una *favola*. Ad esempio, l'espressione «viscere della Terra» è per così dire *narratio minima*, una favola ridotta al minimo: un rapporto di soli due termini. Il *minimo che si possa dire* – alla luce del trascendentale, ossia di quella unità dell'appercezione letteralmente "sensata". Sensata perché ri(con)duce pochi o molti elementi a una somiglianza che li raccolga in un'unica favoletta.

Da principio i termini del discorso possono essere anche soltanto due, e qui si gioca il ruolo potentissimo della metafora quale prima somiglianza rinvenuta/inventata nelle cose, più che non semplicemente riscontrata. Attorno a questo primo nucleo generativo



si verranno ad associare ulteriori componenti che alimenteranno la «picciola favoletta», dispiegandola in una vera e propria fiaba.

Senza voler qui ripercorrere l'intera linea dello «sviluppo delle menti lungo il corso delle nazioni», è chiaro che a partire dalla metafora la narrazione crescerà su se stessa, associando via via altri «dissimili» recuperandoli in qualche modo entro l'alveo di una somiglianza. Si verrà formando, in tal modo, il celebre *carattere poetico* vichiano, che si costituisce «assorbendo in sé ciò che è affine» (cfr. Papini [1984]: 250). Detto ancor più precisamente l'universale fantastico «brucia le differenze in direzione di una lampeggiante identità» (ibidem). Ciò che si determina come «concretizzazione ultima» della metafora – se si volesse adoperare un accento derridiano – è esattamente quella sostituzione del segno alla cosa che sopprime la traccia della differenza inaugurando il principio di identità in cui consiste la ragione: primo accenno di tale meccanismo è esattamente la metafora. Dicendo “lingua di mare” la metafora sopprime *nella dicitura* la differenza inequivocabile che sussiste tra “mare” e “lingua”: la loro identificazione costituisce, d'altronde, il primo “modo di dire”, la condizione di possibilità di ogni predicazione inerente al mare.

Al limite estremo di questo processo compare il carattere poetico capace di assorbire tutto il «simile» che lo circonda e di esporlo «caratteristicamente»: *χάραξ* in greco significa “palo”, “parte acuminata”, inteso come elemento sporgente che stabilisce una salienza, una discontinuità marcata rispetto a ciò che lo attornia<sup>11</sup>. Al contempo, però, il termine *χάραγμα* significa segno impresso nel senso di marchio, conio, incisione, stampo. Il «carattere» dunque è ciò che nel medesimo tempo contrassegna e costituisce uno stampo, una sorta di calco sul quale i «diversi» possano letteralmente modellarsi, ossia forgiarsi attorno a un certo marchio, venendo conati in modo affine.

Così si costituiscono quei *caratteri* che prendono il nome di Omero, Mosè, Orfeo, ma anche gli stessi *Caratteri eroici* quali Achille, Odisseo, Eracle. Questi *caratteri* sorgono dalle affinità riscontrate tra singoli episodi, aneddoti, vicende – di per sé tra loro diverse e comunque eterogenee – tra le quali si mostra progressivamente una certa somiglianza che consente di accomunarle all'interno di un unico racconto. La metafora come «picciola favoletta» viene individuata come cellula generativa di base a partire dalla quale – per costruzione – si articola l'intera architettura delle grandi narrazioni mediante le quali le prime nazioni gentili fantasticarono la terra e animarono il proprio mondo.

<sup>11</sup> Sull'intera e complessa etimologia di *chárax* – con particolare riferimento alla filosofia vichiana – si veda Trabant (1994): 43-45.

Delineando in tale direzione, anche solo per brevissimi accenni, il passaggio progressivo dalle prime metafore sino alla composizione dei caratteri poetici, si può rendere ancora più consistente il ruolo «cognitivo» assegnato alla metafora: nelle pagine della *Scienza nuova*, tuttavia, si sottolinea continuamente come questa “dimensione cognitiva” non possa mai risultare sganciata da una “dimensione genetica”. La metafora non è mai puro strumento di cognizione del mondo: in essa prende avvio una vera e propria spiritualizzazione del mondo (cfr. Trabant [1994]: 68). Non si tratta soltanto del mezzo da adoperare per affinare una conoscenza: è piuttosto l’apertura dell’orizzonte nel quale tutte le altre «figure» della poesia divengono *per la prima volta possibili*.

La capacità di *creare*-conoscenza rende la metafora una costante apertura sul mondo, una possibilità di elaborazione spirituale della terra, oltre che una riserva inesauribile di nuove cognizioni. Qui dobbiamo, però, abbandonare il tema del carattere poetico come esito ultimo della facoltà metaforica, proprio per soffermarci maggiormente su quest’altro versante della metafora rispetto alla dimensione linguistica, quello per così dire “genetico”.

##### 5. *La metafora tra natura e cultura*

La metafora, proprio in quanto apertura dell’orizzonte trascendentale, si rivela al contempo nucleo generativo di espressioni, falda inesauribile di creatività linguistica. Il segno – scrive uno Šklovskij in profonda sintonia con una certa atmosfera vichiana – «è un tratto che sottolinea la perdita dell’originale integrità, è il contenuto principale della nuova comunicazione» (Šklovskij [1970]: 10). L’integrità può essere intesa come l’equivalente di quell’insensato vichiano che ha luogo prima di ogni «designazione di senso»: la metafora squarcia il campo dell’informe e «mena fuori le forme» – educa la sensibilità umana. La forma così «designata» è abbandono dell’integrità: nella metafora la natura umana prende congedo da quella confusa e assoluta omogeneità in cui consiste per un verso la corpulenza dei bestioni, per l’altro verso la matericità dell’*ingens sylva*<sup>12</sup>.

Nella selva tutto è informe e insieme, per la stessa ragione, tutto è dissimile: le menti cortissime dei primi individui «erano di *menti così singolari, e precise, ch’ ad ogni nuova aria di faccia, ne stimavano un’ altra nuova, com’ abbiam osservato nella Favola di Proteo*» (Vico [1744]: 1099). Metafora perciò è anche primo fattore d’orientamento nella selva delle disuguaglianze: *assomigliare le cose per via dei «trasporti de’ corpi»* significa

<sup>12</sup> Ammesso che le due cose possano essere effettivamente trattate come distinte.

anche stabilire i primi punti di riferimento, rinvenire – appunto – i primi luoghi, inventare i primi *tropi*. L'associazione che la metafora crea tra il capo e la vetta di un monte, tra la fauce e lo sbocco del fiume (anche "delta" costituisce – di fatto – una metafora), consente alle prime menti di appropriarsi del mondo, di accasarsi e di ambientarsi designando.

Scoprire un luogo di somiglianze coincide con il diventarne consci: non soltanto alle origini, ma anche lungo il corso delle nazioni, i tropi (la cui genesi dipende dalla dinamica metaforica) manterranno questa ineludibile capacità di *destare la coscienza*. «Il tropo, uso insolito di una parola, – precisa Šklovskij – non annulla il significato comune, corrente, della parola-segno: il tropo è una nuova coscienza della somiglianza del dissimile, rilevata in ciò che è solito» (Šklovskij [1970]: 11).

Se da un lato il segno è perdita dell'integrità originaria, dall'altro quello stesso segno, nell'atto di identificare due termini per sé differenti e disomogenei, – si sta parlando della metafora che accosta, associa e *assomiglia* il dissimile – sconquassa le correlazioni abitudinarie e suscita un risveglio della mente. Dinanzi alla correlazione insolita – si potrebbe dire in termini vichiani – la mente riscopre e riprende coscienza della propria origine come facoltà di vedersi fuori nei corpi e di essere in ultima istanza l'artefice di ogni correlazione tra gli enti. Il segno in cui consisterebbe la metafora è in realtà il gesto originario di quel corpo che si fa mente, o per meglio dire che *fa sé regola dell'universo* (storico).

Giustamente si deve dire, dunque, che la metafora è l'indice di un radicale anticartesiano di Vico<sup>13</sup>: è il corpo che pensa, è il corpo che si fa mente. Perciò «*ut Deus sit naturae artifex, homo artificiorum Deus?*» (Vico [1710]: 119) – si domanda l'autore nel *De antiquissima Italorum sapientia*. L'uomo diviene Dio delle cose forgiate dall'arte. Nella metafora che identifica il dissimile la mente torna alla propria origine, al proprio ruolo creatore – come se fosse il Dio di questo suo peculiare universo che è la storia.

Šklovskij – che continuiamo a seguire sino a quando il suo discorso si intreccia così potentemente con quello vichiano – a proposito di quel «miracolo» che è la rappresentazione mentale del mondo scrive:

in tal modo, il mondo abituale, che esiste realmente e genera tutte le nostre conoscenze, nel fatto stesso della conoscenza genera qualcos'altro, cioè il fattore sorpresa, *una certa superiorità della propria natura sulla nostra conoscenza* (Šklovskij [1970]: 15; corsivo nostro).

<sup>13</sup> Sull'eccezionalità della figura di Vico quale unica voce antagonista rispetto alla mentalità del proprio tempo, dominata dal pensiero cartesiano cfr. G. Gentile (1914): 36: «[Vico] trovò tutta Napoli cartesiana». Sempre sul rapporto tra Vico e la cultura del suo tempo cfr. Nuzzo (1987).

Si deve riuscire a declinare questa constatazione al livello di intensità richiesto dalla questione della metafora, intesa quale apice e insieme volano della dinamica rappresentativa e conoscitiva. In quanto gesto primigenio mediante cui le forme vengono menate fuori *per la prima volta* dalla materia, la metafora si rivela come forza propulsiva di ogni raffigurazione e più in generale di ogni spiritualizzazione del mondo. Tornando al «fattore sorpresa» individuato da Šklovskij, si deve dire che nel conferire senso e passione all'insensato la metafora costituisce "vichianamente" lo scarto tra natura e cultura.

È chiaro che ogni singola metafora sarà influenzata dalla cultura nella quale si trova a operare, ma non sarà possibile ridurre interamente questo gesto alle condizioni e alle dinamiche sociali o antropologiche che pure caratterizzano una certa civiltà in un certo periodo del suo sviluppo storico. Se la metafora fosse perfettamente riconducibile all'ambiente in cui sorge, non genererebbe alcun «effetto sorpresa»: la metafora invece opera il «miracolo» di un incremento conoscitivo proprio perché accosta ciò che quella cultura aveva sempre inteso come eterogeneo. *Nel rischio che ogni metafora intraprende associando il dissimile è custodito il germe di una nuova organizzazione del mondo.* E questo per tacere dell'enorme «effetto di sorpresa» che dovettero generare le prime metafore: una meraviglia – un primo destarsi della mente – che, direbbe Vico, «*or' a stento intender si può, affatto immaginar non si può*» (Vico [1744]: 919).

Senza bisogno di risalire a quei gesti originari, a quelle imprese letteralmente eroiche che furono le prime forme «menate fuori dalla materia», la dinamica suscitata anche solo attualmente dalla metafora è sufficiente a suggerire – si può dire con Šklovskij – *una certa superiorità della propria natura sulla nostra conoscenza.* Quando si dà vita a una metafora, si attinge sempre a una sorta di sostrato indipendente da qualsiasi condizionamento culturale o cognitivo: *l'intero patrimonio di una civiltà non è sufficiente a spiegare la «ragione» di una metafora proprio perché la metafora, al contrario, costituisce l'origine del dispiegamento della ragione stessa.*

Nell'attività metaforica accade come se si risalisse a una natura primigenia rispetto a ogni cultura (cfr. Vitiello [2008]: 75-96.): Vico peraltro si sforza di nominare una «quasi-natura» mediante l'espressione «*senso comune umano, senza alcuna riflessione*» (ivi: 890)<sup>14</sup>. Una sorta di natura antichissima prepotente rispetto a ogni potenza civile: tanto da incombere in ogni istante sulle diverse articolazioni del mondo organizzate dalle varie culture; questa prepotenza irrompe e crea scompiglio nelle strutture abitudinarie<sup>15</sup>. In

<sup>14</sup> Sulla questione del senso comune qui si può soltanto rimandare al già citato Amoroso (1997): 71-95. Si tratta del capitolo dedicato a *Vico, Kant e il senso comune.*

<sup>15</sup> Qualcosa di molto simile a quanto affermava Cohen a proposito del discorso poetico che coglie

tal senso la metafora è letteralmente «viva» (Ricoeur [1975]: 229-284)<sup>16</sup>, è l'elemento vivente, la brace ardente che cova sotto alla cenere inerte delle configurazioni quotidiane offerte dal linguaggio.

#### 6. *Il maggior corpo delle lingue appo tutte le Nazioni*

La metafora incarna l'elemento vivente irriducibile a quella rete di correlazioni mediante cui la lingua si organizza e organizza il proprio mondo. Appartiene all'intimo nucleo di memoria, fantasia e ingegno questa capacità di generare uno scarto non previsto tale da costringere l'intero sistema linguistico a riconfigurarsi tenendo conto di quell'incremento (anche sul piano cognitivo). Dal momento che in nessun modo quell'eccedenza può essere riassorbita nell'architettone preesistente, essa induce a formulare aggiustamenti *in itinere* che rendono la lingua stessa un organismo piuttosto che un meccanismo.

Quando Vico afferma che «la *metafora* fa il maggior corpo delle lingue appo tutte le Nazioni» (Vico [1744]: 956) non intende sottolineare soltanto quanto appaia cospicua la presenza delle metafore in ogni idioma: si tratta di una peculiarità riscontrabile soprattutto nella «prima giovinezza delle lingue», là dove la metafora costituisce un supporto irrinunciabile all'articolazione stessa e al dispiegamento delle possibilità linguistiche. «Fa il maggior corpo» significa anche, e soprattutto, che la metafora mostra il residuo ineliminabile di quella «corpulentissima fantasia»<sup>17</sup> che non risponde agli «schemi» di una lingua «tutta spiegata».

L'intera *Scienza nuova* mostra il dispiegamento della mente umana, dall'età degli dèi sino all'età degli uomini e dunque in particolare dalle lingue geroglifiche sino alla lingua pistolare. Sappiamo da Vico che «*Natura di cose* altro non è, che *nascimento* di esse in *certi tempi*, e con *certe guise*; le quali *sempre*, che sono *tali*, indi *tali*, e non *altre nascon le cose*» (Vico [1744]: 861). Se la formula vale anche per la lingua<sup>18</sup>, allora questo proces-

l'intero sistema della lingua in contropiede. Cfr. Cohen (1966): 145.

<sup>16</sup> Si tratta del sesto studio intitolato "Il lavoro della somiglianza", per quanto in quelle pagine il nome di Vico, che pure affiora qua e là indirettamente grazie alla presenza del Gadamer di *Wahrheit und Method*, risulti drammaticamente assente.

<sup>17</sup> Espressione chiave in Vico all'interno della *Scienza nuova* del '44, benché se ne possa trovare un'occorrenza anche nell'edizione del 1730. Cfr. Vico (1730): 503. Questa locuzione, in realtà, rappresenta un *unicum* anche nella *Scienza nuova* del '44. Cfr. Vico (1744): 917. Se però si tiene conto di tutte le possibili varianti, come «robusta», «robustissima», connesse ora a «memoria», ora a «fantasia», ci si accorge che la *Scienza nuova*, nella sua ultima versione, è disseminata di questi riferimenti. Cfr. Vico (1744): 863, 869, 917, 955, 1100, 1150, 1161, 1170.

<sup>18</sup> E si dovrebbe dire che tale formulazione vale in modo particolare in relazione alla storia della lingua.

so di sviluppo del linguaggio, che tende ad una progressiva astrazione e ad una sempre crescente specializzazione e sofisticazione dei termini, appare come ineludibile e “destinale”: dalle *parole reali* di Idantura la lingua – per così dire – si “pistolarizza” necessariamente. Anche per il linguaggio vale il «dovette, deve e dovrà» (cfr. la formula presente in Vico [1744]: 1274), nel senso che anche la lingua assumere la direzione del dispiegamento della civiltà; anzi, la lingua è piuttosto colei che traccia e intraprende tale direzione.

All'interno di questo quadro, la metafora *fa il corpo* di una lingua perché è la sede in cui la lingua stessa attinge nuovamente al suo originario: da mente «tutta spiegata» ritorna a essere «corpo che si fa mente», uomo che nella sua robusta ignoranza fa sé regola dell'universo. La metafora costringe a riconoscere che il dire è *innanzitutto*, vale a dire nella sua genesi, un gesto: nell'atto della metafora si mostra come l'articolazione della lingua non sia un'operazione tutta interna alla mente, bensì un gesto mediante cui *il corpo stesso si rende conscio di sé*.

Nell'istante metaforico la lingua scardina l'ordine del tempo – in particolare il tempo pistolare in cui inevitabilmente si trova – e torna a quella prima «*Ananke*», per usare le parole di Gottfried Benn (Benn [1930]: 644; Benn [1963]: 35), che è il corpo.

#### Bibliography

- Amoroso, L., 1997: *Vico, Heidegger e la metafisica*, in *Nastri vichiani*, ETS, Pisa.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di D. Pesce, Rusconi, Milano, 1995.
- Beckett, S., 1929: *Dante ... Bruno . Vico .. Joyce*, in *Our Examination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*, Faber and Faber, London 1961.
- Benn, G., 1930: *Zur Problematik des Dichterischen*, in D. Wellershoff (a cura di), *Gesammelte Werke*, Limes, Wiesbaden, 1968, vol. 3. Trad. it. *Intorno alla natura della poesia*, in L. Zagari (a cura di), *Saggi*, Garzanti, Milano, 1963.
- Blumenberg, H., 1988: *Begriffe in Geschichten*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. Trad. it. a cura di M. Doni *Concetti in storie*, Milano 2004.
- Botturi, F. 1996: *Tempo, linguaggio e azione. Le strutture vichiane della “Storia ideale eterna”*, Guida, Napoli.
- Cohen, J., 1966: *Structure du langage poetique*, Flammarion, Paris,. Trad. it. a cura di M. Pazzagli *Strutture del linguaggio poetico*, Il Mulino, Bologna, 1974.
- Danesi, M., 2001: *Lingua, metafora, concetto. Vico e la linguistica cognitiva*, Edizioni del Sud, Modugno.
- Danesi, M., 2004: *La metafora come traccia della sapienza poetica*, in G. Cacciatore, V.G.

- Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna (a cura di), *Il sapere poetico e gli universali fantastici. La presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea*, Guida, Napoli.
- De Giovanni, B., 1981: "Corpo" e "ragione" in Spinoza e Vico, in B. De Giovanni, R. Esposito e G. Zarone, *Divenire della ragione moderna. Cartesio, Spinoza, Vico*, Liguori, Napoli.
- Di Cesare D., 1986: *Sul concetto di metafora in G. B. Vico*, "Bollettino del centro di Studi vichiani", 1986, XVI, pp. 325-334.
- Derrida, J., 1967: *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, Paris. Trad. it. a cura di G. Dalmaso, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, 2012<sup>2</sup>.
- Gensini, S., 2004: *Su Vico, le metafore e la linguistica cognitiva*, in G. Cacciatore, V.G. Kurotschka, E. Nuzzo e M. Sanna (a cura di), *Il sapere poetico e gli universali fantastici. La presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea*, Guida, Napoli.
- Gentile, G., 1914: *Studi vichiani*, Le Lettere, Firenze, 1968.
- Glucksberg, S., 2001: *Understanding figurative Language. From Metaphors to Idioms*, Oxford University Press, New York.
- Grassi, E., 1990: *La metafora inaudita*, a cura di M. Marassi, Aesthetica, Palermo.
- Heidegger, M., 1929: *Kant und das Problem der Metaphysik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1973. Trad. it. a cura di V. Verra, *Kant e il problema della metafisica*, Roma 2004<sup>4</sup>.
- Kant, I., 1787: *Kritik der reinen Vernunft*, in W. Weischedel (a cura di), *Werke*, WBG, Darmstadt 1983, voll. 3-4. Trad. it. a cura di G. Colli, *Critica della ragione pura*, Adelphi, Milano 2001<sup>3</sup>.
- Kant, I., 1790: *Kritik der Urteilskraft*, in W. Weischedel (a cura di), *Werke*, WBG, Darmstadt 1983, vol. 8. Trad. it. a cura di M. Marassi, *Critica del giudizio*, Bompiani, Milano 2004.
- Leopardi, G., 1898-1900: *Zibaldone di pensieri*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano, 1953<sup>4</sup>, 2 voll.
- Lollini, M., 1994: *Le muse, le maschere e il sublime. G.B. Vico e la poesia nell'età della "ragione spiegata"*, Guida, Napoli.
- Nuzzo, E., 1987: *Il congedo dalla saggezza moderna*, "Bollettino del Centro di studi vichiani", XVII, 1987.
- Otto, S., 2001: *L'opzione vichiana: Memoria e ingegno*, in S. Otto e V. Vitiello, *Vico-Hegel. La memoria e il sacro*, Città del Sole, Napoli.
- Paci, E., 1949: *Ingens Sylva*, Bompiani, Milano, 1994.
- Papini, M., 1984: *Arbor humanae linguae*, Cappelli, Bologna.
- Pareyson, L., 1974: *La dottrina vichiana dell'ingegno*, in *L'esperienza artistica. Saggi di*

*storia dell'estetica*, Marzorati, Milano.

Pöggeler, O., 1982: *Vico e l'idea di Topica*, Istituto italiano per gli studi filosofici, Napoli.

Ricoeur, P., 1975: *La métaphore vive*, Editions de Seuil, Paris. Trad. it. a cura di G. Grampa, *La metafora viva*, Milano 2001<sup>3</sup>.

Salutati, C., 1951: *De Laboribus Herculis*, I, 9, 12, a cura di B. L. Ullman, Thesaurus mundi, Turici.

Sanna, M., 2001: *La fantasia che è l'occhio dell'ingegno. La questione della verità e della sua rappresentazione in Vico*, Guida, Napoli.

Semeraro, G., 1984-1994: *Le origini della cultura europea*, Olschki, Firenze, 2008<sup>2</sup>, 2 voll.

Sini, S., 2005: *Figure vichiane. Retorica e topica della Scienza nuova*, LED, Milano.

Šklovskij, K., 1970: *Tetivà. O neschodstve schodnogo*, Moskau 1970. Trad. it. a cura di E. Klein, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Mursia, Milano 1982.

Trabant, J., 1994: *Neue Wissenschaft von alten Zeichen: Vicos Sematologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1994. Trad. it. a cura di D. Di Cesare, *La scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, Laterza, Roma-Bari, 1996.

Ungaretti, G., 1937: *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, Mondadori, Milano, 1974.

Vico, G., 1710: *De antiquissima Italorum sapientia*, a cura di M. Sanna, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2005.

Vico, G., 1725: *Principj di una Scienza nuova intorno alla natura delle nazioni*, in M. Sanna, V. Vitiello (a cura di), *La scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, Bompiani, Milano, 2013.

Vico, G., 1730: *De' Principj di una Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, in M. Sanna, V. Vitiello (a cura di), *La scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, Bompiani, Milano, 2013.

Vico, G., 1744: *Principj di Scienza nuova*, in M. Sanna, V. Vitiello (a cura di), *La scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, Bompiani, Milano 2013.

Vitiello, V., 2000: *Vico e la topologia*, Cronopio, Napoli.

Vitiello, V., 2001: *Memoria e natura*, in S. Otto e V. Vitiello, *Vico-Hegel. La memoria e il sacro*, Città del Sole, Napoli.

Vitiello, V., 2008: *La scrittura del corpo. Una storia più antica della "storia ideale eterna"*, in *Vico. Storia, linguaggio, natura*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.