

MARGINI

GIORNALE DELLA DEDICA E ALTRO

Diretto da Maria Antonietta Terzoli

15
2021

Direzione

Maria Antonietta Terzoli

Comitato scientifico

Alberto Asor Rosa

Andreas Beyer

Mario Lavagetto

Helmut Meter

Salvatore Silvano Nigro

Marco Paoli

Giuseppe Ricuperati

Sebastian Schütze

Comitato di redazione

Muriel Maria Stella Barbero

Roberto Galbiati

Sara Garau

Anna Laura Puliafito

Vincenzo Vitale

Segreteria di redazione

Vincenzo Vitale

Supporto informatico

Laura Nocito

Saggi

ALFONSO CASELLA

Tabucchi, Sereni e Maria do Carmo.

Genesi letteraria di un equivoco editoriale

MURIEL MARIA STELLA BARBERO

Ut pictura poesis: il margine figurativo

del sonetto della Sistina di Michelangelo

FILIPPO PECORARI

Le forme linguistiche della dialogicità nei testi di dedica,

dal Cinquecento a oggi

Abstracts

Biblioteca

ANDREA BATTISTINI

*La funzione sinottica del frontespizio e la semantica dei corpi
tipografici nella Scienza Nuova di G. Vico [2005]*

Wunderkammer

*Il Decimo ottavo libro di Lettere dedicatorie di diversi
(Bergamo, 1604)*

a cura di ANNA LAURA PULIAFITO

ANDREA BATTISTINI

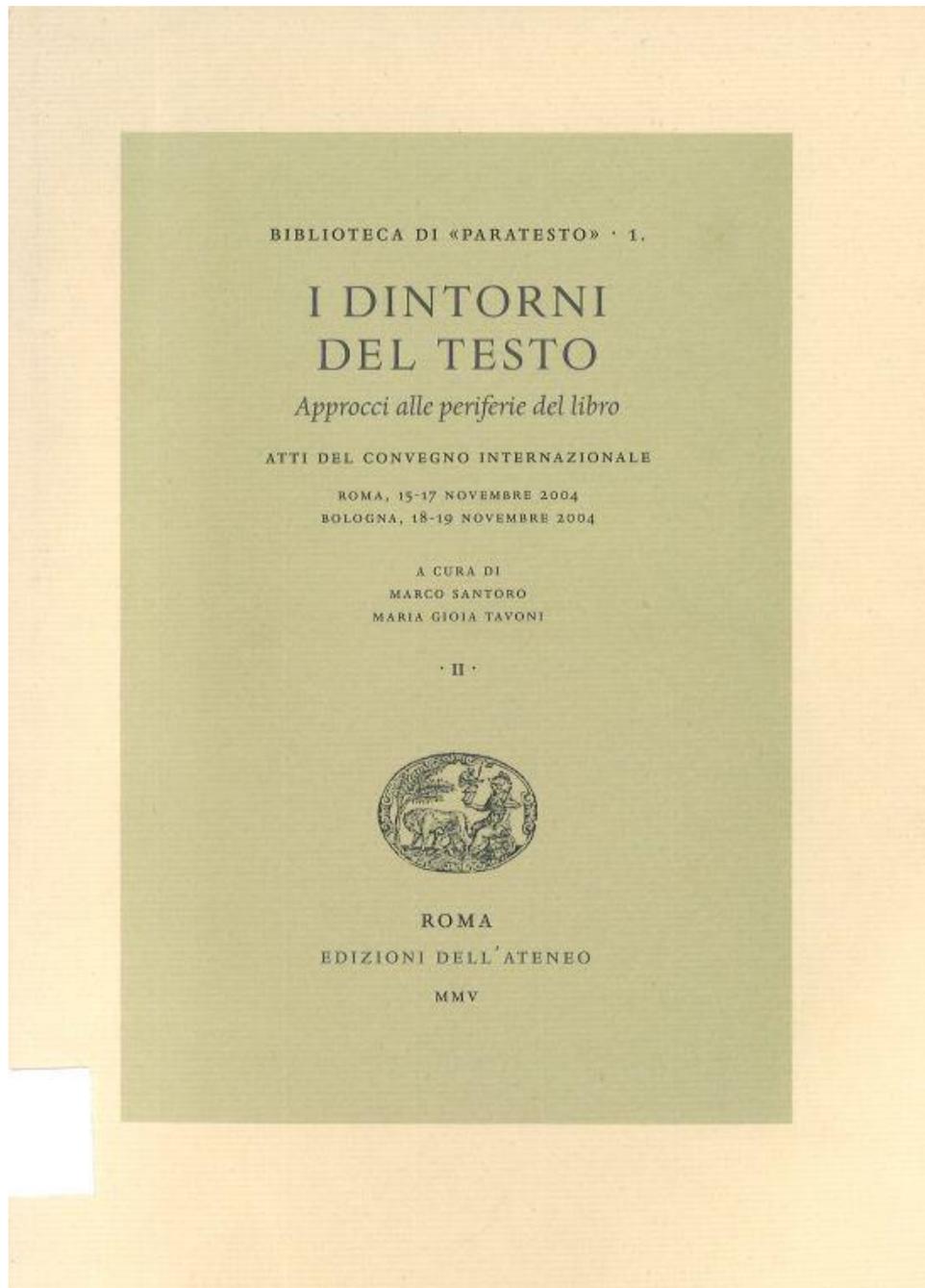
Il mestiere più bello del mondo



I margini del libro

ANDREA BATTISTINI

La funzione sinottica del frontespizio e la semantica
dei corpi tipografici nella *Scienza Nuova* di G. Vico
in *I dintorni del testo. Approcci alle periferie del libro. Atti del Convegno
Internazionale*. Roma, 15-17 novembre 2004 – Bologna, 18-19 novembre 2004, a cura
di M. SANTORO. M. G. TAVONI, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, pp. 467-84.



ANDREA BATTISTINI

LA FUNZIONE SINOTTICA DEL FRONTESPIZIO
E LA SEMANTICA DEI CORPI TIPOGRAFICI
NELLA *SCIENZA NUOVA* DI G. VICO

NELL'OTTICA retrospettiva della sua autobiografia Vico si descrive teleologicamente votato, per un destino provvidenziale, alla composizione della *Scienza nuova*, alla quale dichiara di avere voluto consacrare la vita intera. Naturale quindi che abbia esteso la sua amorevole cura fino ai minimi dettagli dell'opera che per lui costituì, come ebbe a scrivere a un suo corrispondente, l'ultimo suo «parto» «certamente più di tutti tenero». ¹ Ma per quanto questa attenzione finisca per investire della sua visione filosofica perfino le più marginali periferie del testo, non pare conveniente che in un convegno dedicato specificamente al paratesto ci si soffermi sugli aspetti teoretici del suo pensiero. È semmai più opportuno considerare alcune delle componenti peritestuali della *Scienza nuova* ponendosi dalla prospettiva della storia materiale del libro in antico regime tipografico, per cogliervi sia gli elementi condivisi con le consuetudini del tempo, sia gli aspetti più originali.

Da questo punto di vista, la decisione di fare sì che nelle edizioni del 1730 e del '44 il vero e proprio frontespizio sia preceduto da una tavola allegorica autonoma che riassume con una visione sinottica l'intero contenuto dell'opera giunge al termine di una lenta modificazione storica delle consuetudini editoriali. Nel corso del Seicento il frontespizio presenta un'illustrazione che con le sue ricche ornamentazioni diventa sempre più invadente, fino a respingere ai margini della pagina la scritta del titolo, sacrificato a volte entro un piccolo cartiglio e soffocato dall'esuberanza virtuosistica delle immagini simboliche. Dapprima lo spazio assegnato alle figure era suddiviso in comparti, frazionato da steli, colonne, obelischi, trabeazioni, timpani, archi, lunette, nicchie, festoni, cassettoni che garantivano alla pagina una ripartizione geometrica. In un secondo tempo, che Marc Fumaroli, nel seguire l'evoluzione dei trattati secenteschi di eloquenza, ha individuato negli anni Trenta, l'estetica della frammentazione e della varietà viene sostituita da un'impostazione unitaria, come se il frontespizio fosse un quadro. ² Il modello non è più quello dell'architettura e delle arti decorative, ma la pittura e la scenografia teatrale, a comporre un gruppo drammatico legato da una stessa azione.

Ormai, a questo punto, il dominio della componente figurativa è totale e non c'è più posto per il titolo, al quale, per restituirgli la dignità perduta e per consentirgli di distendersi in tutta la sua efflorescenza barocca, ³ viene riservata un'altra pagina ap-

1. GIAMBATTISTA VICO, Lettera a Bernardo Maria Giacco del 25 ottobre 1725, in *Epistole, con aggiunte le epistole dei suoi corrispondenti*, a cura di Manuela Sanna, Napoli, Morano, 1993, p. 115 (pp. 113-115).

2. MARC FUMAROLI, *La scuola del silenzio* (1994), trad. it., Milano, Adelphi, 1995, pp. 461-486. A differenza di chi attribuisce questa svolta a Rubens, Fumaroli la fa nascere presumibilmente nella Roma di Urbano VIII, che si poteva avvalere dei migliori disegnatori (p. 480).

3. Cf. FRANCESCO BARBIERI, *L'antiporta nei libri italiani del Seicento*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», L. (1982), 4-5, p. 349 (pp. 347-354).

posita, tutta per sé, occupata dai soli caratteri tipografici, o al più da qualche modesto fregio ornamentale. La *Scienza nuova* ubbidisce a questa specie di sdoppiamento già secentesco del frontespizio, che viene quindi accompagnato da un'antiporta che a tutta pagina riproduce un quadro allegorico da Vico chiamato «dipintura» o «tavola delle cose civili». Nell'edizione del 1730 il vero e proprio frontespizio precede la dipintura e consiste soltanto di caratteri tipografici con i quali si dà conto, oltre che del titolo dell'opera, del nome dell'autore, del dedicatario, del luogo di stampa, dell'edizione e dell'anno di edizione. Nella riedizione posteriore di quattordici anni si verifica un significativo *hysteron proteron*, nel senso che, dopo un ritratto di Vico, prima assente,⁴ il lettore è accolto innanzi tutto dalla tavola allegorica, particolarmente enigmatica senza la «Spiegazione» con cui comincia il testo. Poiché il titolo viene dopo, la dipintura rappresenta la soglia che, una volta compiuto l'impegnativo rito di passaggio, si lascia alle spalle la contingenza della banale vita quotidiana per immertere, dopo avere sollevato questo velo ancora misterioso, nel disegno di una grandiosa «storia ideale eterna» dell'umanità, sulla quale, scrive solennemente Vico in una successiva «degnità», «corrono in tempo tutte le nazioni ne' loro sorgimenti, progressi, stati, decadenze e fini».⁵

Già il titolo dell'opera provvede comunque a fornire qualche prima informazione. Secondo le comode distinzioni terminologiche di Genette,⁶ quella che si suole designare semplicemente con l'indicazione, molto scorciata, di SCIENZA NUOVA ha avuto in realtà un battesimo molto meno ellittico, perché questa parte tematica è preceduta dalla parte rematica che designa il suo discorso come costituito di PRINCIPJ. Al titolo segue poi una specie di sottotitolo che ne indica il contenuto globale («D'INTORNO ALLA COMUNE NATURA / DELLE NAZIONI»), distinto non da virgole o da una congiunzione ma dalla minore grandezza del corpo tipografico. Seguono infine, in parte in caratteri minuscoli, le indicazioni generiche, tutte rematiche, dalle quali si apprende che «IN QUESTA TERZA IMPRESSIONE» l'opera è stata «dal medesimo Autore in un gran numero di luoghi / Corretta, Schiarita, e notabilmente Accresciuta» (cfr. FIG. 1).

A ben vedere il titolo completo è di particolare complessità, perché intreccia le sue funzioni, dando vita a intenzionali ambiguità semantiche. «Principj» è una designazione di genere che promette i fondamenti epistemologici di un sistema scientifico. Ma poiché la ricerca di Vico si appunta sul momento cruciale in cui gli uomini «cominciarono [...] a umanamente pensare», privilegiando nel suo esame l'azione dei «primi fondatori delle nazioni gentili» (SN44, § 6), «principj» vuol dire anche «origini», «fasi aurorali», «aspetti genetici». Quanto poi al sintagma «Principj di scienza nuova», è evidente che fonde insieme il rema e il tema, così come la funzione valorizzante del titolo non è delegata alle sole indicazioni generiche che vantano un'edizione «in un gran numero di luoghi Corretta, Schiarita» e per giunta «notabilmente Accresciuta», in linea con un messaggio di tipo epidittico che funge da richiamo pubblicitario,

4 Sull'incisione, opera di Francesco Sesone, lo stesso che incise l'antiporta, e sulle istruzioni impartitegli da Vico e in parte disattese dall'artista, vedi FABRIZIO LOMONACO, *Nuovo contributo all'iconografia di Giambattista Vico (1744-1991)*, Napoli, Guida, 1993, pp. 21-26, preceduto da IDEM, *Contributo all'iconografia vichiana (1744-1899)*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XIX (1989), pp. 31-33 (pp. 25-156).

5 Così recita la degnità LXVIII (GIAMBATTISTA VICO, *Principj di scienza nuova* [1744], in *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Milano, Mondadori, 1999, § 245). D'ora in poi l'indicazione del paragrafo si darà direttamente nel testo, preceduta dalla sigla SN44.

6. Ci si riferisce ovviamente a GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo* (1987), trad. it., Torino, Einaudi, 1989, pp. 55-101, un'opera che di questo convegno funge da ispiratore e da nome tutelare.

LA FUNZIONE SINOTTICA DEL FRONTESPIZIO

469

ma agisce anche nel nucleo centrale del titolo che, con un attributo topico nelle designazioni secentesche,⁷ esalta il carattere di novità di un lavoro che come non bastasse si appella al prestigio di una ricerca dotata di scientificità.

La dimensione autoelogiativa è ribadita anche dall'impresa araldica che rappresenta un'altra integrazione rispetto all'edizione del '30, dove invece il frontespizio affida le sue risorse formali al solo alternarsi dei corpi tipografici, essendo affatto spoglio di immagini, più incline quindi a un'estetica della densità concisa e spoglia tipica dell'atticismo.⁸ Nel 1744 la componente promozionale è racchiusa anche nel motto dell'impresa che, con un verbo al passato durativo, indica, con presumibile allusione alla figura di donna che seduta su un globo contempla in uno specchio l'immagine riflessa di un triangolo, una situazione in cui costei «ignota latebat», ossia che, ancora «sconosciuta, restava celata». Evidentemente, la combinazione dell'immagine con il motto e con il titolo sovrastante dell'opera suggerisce fin dall'ingresso che il libro che va a incominciare è davvero «nuovo» e originale, e compie un'azione di svelamento, portando finalmente a riconoscere ciò che, per l'ignoranza del metodo più confacente e della giusta prospettiva, era rimasto fino allora nascosto.

Vero è che, a differenza della dipintura, disegnata da un artista napoletano sotto la guida diretta di Vico, che in quella che si può considerare la prefazione della *Scienza nuova* si diffonde con dovizia a spiegarne i tanti significati, l'icona aggiunta nel '44 sul frontespizio è del tutto priva di chiarimenti, talché non si è nemmeno sicuri se dipenda dalla volontà dell'autore o se sia stata una scelta dell'editore.

È l'incertezza che avvolge molto spesso il peritesto, luogo soggetto a intrusioni o

7. Si vedano le decine di titoli di argomento scientifico passati in rassegna da LYNN THORNDIKE, *Newness and Novelty in Seventeenth-Century Science*, in **Roots of Scientific Thought. A Cultural Perspective* (1957), a cura di Philip P. Wiener e Aaron Noland, New York, Basic Books, 1960³, pp. 443-457. Sull'ambiguo valore assunto da questo aggettivo nei titoli è intervenuto anche G. GENETTE, *Soglie...*, cit., pp. 86-87.

8. M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, cit., p. 462.

PRINCIPJ
 DI
 SCIENZA NUOVA
 DI
 GIAMBATTISTA VICO

D'INTORNO ALLA COMUNE NATURA
 DELLE NAZIONI.

IN QUESTA TERZA IMPRESSIONE

Dal medesimo Autore in un gran numero di luoghi
 Corretta, Schiarita, e notabilmente Accreciuta.

T O M O I.



IN NAPOLI MDCCXLIV.
 NELLA STAMPERIA MUZIANA
 A spese di Gaetano, e Stefano Elia.
 CON LICENZA DE' SUPERIORI.

FIG. 1.

a invasioni arbitrarie spesso dovute alla scarsa importanza che per tanto tempo gli è stata attribuita, divenuta un comodo pretesto per poterne alterare le parti. Nel caso della *Scienza nuova* però si può essere quasi certi che l'impresa del frontespizio sia stata pensata e scelta da Vico, dal momento che tutti i simboli che vi sono raffigurati (la donna, lo specchio, il globo, il triangolo divino, il plinto, che almeno come forma geometrica corrisponde all'altare) sono ripresi dalla più ampia dipintura. La donna dalle tempie alate che, decifrata autonomamente, potrebbe essere la Filosofia, alla luce dell'altra illustrazione, dove ha uguali attributi, risulta essere la Metafisica. Trovandosi sotto il titolo di «Scienza nuova», potrebbe però essere più ragionevolmente la personificazione della stessa Scienza, ma questo tipo di decifrazione non è in contrasto con l'altro, perché nella spiegazione della tavola Vico, scrivendo «questa Nuova Scienza, o sia la Metafisica» (SN44, § 31), mostra di considerare sinonimici i due termini. Naturalmente, come si ricava dal popolarissimo trattato di Cesare Ripa sull'*Iconologia*, conta anche la postura delle figure, che nell'impresa vichiana è diversa da quella della dipintura, l'una seduta sul globo, l'altra ritta in piedi. In questo caso però è inutile azzardare ipotesi spericolate sulla loro diversità, essendo forse dovuta, molto semplicemente, al diverso spazio a disposizione, corrispondente a un solo quarto di pagina per l'impresa e alla pagina intera per la dipintura.

In Vico l'impresa – che nel frontespizio si colloca in una posizione che di solito poteva ospitare la marca del tipografo, o lo stemma del notevole cui l'opera era dedicata, ma anche l'impresa dell'accademia di cui l'autore faceva parte, o la sua stessa impresa personale – funge dunque da *pendant* dell'immagine dell'antiporta, instaurando un rapporto al tempo stesso dialettico e complementare. La Metafisica ovvero la Scienza che contempla se stessa con uno sguardo autoreferenziale, prescindendo sia dalla diretta contemplazione dell'occhio divino, sia dai tanti ritrovati del mondo civile, del tutto assenti nell'impresa, è l'espressione di un metodo che, ripiegandosi su se stesso, cade nel difetto dell'astrazione, presumendo a torto di potere prescindere dalla ricerca storica e filologica, come se la ricezione del divino esistesse nell'uomo *ab aeterno*, anziché essere la conquista di un lungo cammino storico passato attraverso la «sapienza poetica».⁹ Ma, di là dalle implicazioni filosofiche o antropologiche, mette più conto di notare in Vico la specularità perfetta tra testo e peritesto, accomunati da un'identità, abituale simbiosi della *pars construens* e della *pars destruens*. Anche per la struttura generale dell'opera Vico aveva pensato a un certo punto di scrivere una *Scienza nuova in forma negativa*. E quando questa idea tramontò, ancora nella *Scienza nuova* del '30 descrisse verbalmente una dipintura «tutta contraria» a quella effettivamente rappresentata nel peritesto, per farne meglio risaltare la «bellezza» attraverso «la bruttezza di quest'altra», dominata dalle tenebre.¹⁰ Senonché il progetto restava asimmetrico, e allora nella terza edizione sopprime quella descrizione tutta di segno negativo e spostò questa componente polemica sull'impresa del frontespizio, a integrazione della dipintura che invece fu conservata, sia pure con qualche minima differenza.¹¹

9. Si veda l'interpretazione molto acuta di DONALD PHILLIP VERENE, *Vico's «Ignota Latebat»*, «New Vico Studies», V (1987), pp. 79-98, che si spinge audacemente a vedere nell'impresa un attacco alla metafisica di Cartesio, Spinoza, Locke e allusioni critiche ai suoi quattro «auttori».

10. G. Vico, *La scienza nuova 1730*, a cura di Paolo Cristofolini, Napoli, Alfredo Guida, 2004, p. 55. Ha provato a tradurre in immagini la dipintura al negativo ATTILA FÁJ, *Due ripensamenti dell'ultimo Vico Dis Manibus Georgii*, in *All'ombra di Vico. Testimonianze e saggi vichiani in ricordo di Giorgio Tagliacozzo*, a cura di Franco Ratto, Ripatransone, Edizione Sestante, 1999, pp. 255-257.

11. L'incisione fu rifatta perché il formato della *Scienza nuova* del '44 è diverso da quello del '30. Vico

Se questa ipotesi ha qualche fondamento, nel frontespizio compare l'allegoria della condizione della Scienza prima di Vico, mentre nell'antiporta, con cui l'impresa forma un ditico disposto in sequenza temporale, l'allegoria, attraversata trionfalmente da un vistoso fascio luminoso che squarcia le tenebre dello sfondo, mostra il nuovo volto della scienza a séguito delle scoperte vichiane. Nell'impresa il senso dell'oscurità, anziché essere trasmesso dall'immagine come nella dipintura, nel cui sfondo nereggiavano le tenebre della foresta primordiale,¹² è affidato al motto che, con qualche ridondanza forse censurabile dai trattatisti sulle imprese, inclini all'allusività criptica, insiste sulla condizione occulta e negletta della scienza («latebat») e sulla conseguente ignoranza che l'avvolgeva («ignota»). Nello spazio compreso del peritesto che fotografa la condizione della scienza prima e dopo l'avvento di Vico, si concentra l'orgoglio di una ricerca rivoluzionaria ricordata a più riprese nel corso della trattazione, allorché ci si gloria che «questa Nuova Scienza» ha «scovate tali origini delle divine ed umane cose tralle nazioni gentili» (SN44, § 31) e ha trovato «nelle Favole essere stati nascosti i misteri di si fatta sapienza volgare» (§ 37), dopo che l'ignoranza della reale natura di Omero «ci ha tenute nascoste le cose vere del tempo favoloso delle nazioni», ossia «i finora nascosti principi della sapienza poetica» (§ 6).

Vico appartiene senza dubbio alla cultura della «*pictura poësis*», dominante in Europa dal Quattro al Settecento. Crede, con un enunciato non a caso sollecitato dal primo verso dell'*Ars poetica* oraziana, che «ottimo poeta è colui che espone il suo argomento con immagini sensibili, in modo che esse possano essere percepite dagli occhi e non dall'intelletto dei lettori».¹³ La fiducia nei sensi, che nella *Scienza nuova* sono «le sole vie» attraverso cui la natura umana «conosca le cose» (§ 374), somma l'antico e tradizionale asserto di matrice aristotelica con la rinata attenzione per la mnemotecnica e per la moda cinque-secentesca per i geroglifici egizi,¹⁴ presto combinati con i più esotici ideogrammi cinesi e le pitture messicane degli Aztechi. E, per impulso dei rituali delle accademie, che prescrivevano agli affiliati la scelta di un'impresa che racchiudesse il loro programma di vita, anche Vico si prestò a siffatte pratiche diffuse, curando un libro di emblemi in memoria di Angela Cimmino, una gentildonna che ospitava nella sua casa un circolo culturale, e dando il proprio parere su un libro di emblemi di Giovanni Giuseppe Gironda.

dovette così trovare un altro incisore, Francesco Sesone, che comunque, nel sostituirsi con il suo lavoro a quello compiuto nel '30 da Antonio Baldi, lavorò sul disegno originario di Domenico Antonio Vaccaro. Per questo è da presumere che le poche varianti (la mancanza della sigla DM, ossia «Diis Manibus» sull'urna cineraria e il diverso sguardo di Omero, che a detta di Paolo Cristofolini da vedente diventa cieco) non siano l'effetto di correzioni volute da Vico, ma licenze del nuovo incisore, che già ebbe modo di disattendere le indicazioni vichiane relative alla disposizione del suo ritratto. Il rilievo di PAOLO CRISTOFOLINI è nel suo *Vico pagano e barbaro*, Pisa, Edizioni ETS, 2001, p. 45.

12. Voluto da Vico, per il quale «le tenebre nel fondo della dipintura sono la materia di questa Scienza, incerta, informe, oscura» (SN44, § 41), lo spiccato chiaroscuro che si forma per il contrasto con il raggio luminoso dovette incontrarsi con la predisposizione per questa tecnica del primo degli incisori, Antonio Baldi, come si vede nel risalto plastico di un altro suo lavoro, *La gloria di san Gennaro*.

13. GIAMBATTISTA VICO, *Commento all'Arte poetica di Orazio*, a cura di Guido De Paulis, Napoli, Alfredo Guida, 1998, p. 87. Stesso concetto nel *De constantia philologiae*, XII, 38.

14. Istituisce legami con la cultura rinascimentale MARGHERITA FRANKEL, *La «dipintura» e la struttura della «Scienza nuova» di Vico come specchio del mondo*, in *Leggere Vico*, a cura di Emanuele Rivero, Milano, Spirali, 1982, pp. 155-161. Il *topos* che vuole la via dei sensi indispensabile premessa alla comprensione intellettuale ha specifica applicazione all'emblematica che secondo Bacone «deducit intellectuale per sensibile». Lo richiama GIANFRANCO GABETTA, *Ignota latebat. Vico e la scienza con le tempie alate*, «Il piccolo Hans», XVIII (1991), 69, p. 135 (pp. 135-159).

Bisogna però distinguere tra questi esercizi, cui Vico si sottopose per garantirsi un'integrazione sociale nella cerchia degli altri intellettuali, e la loro ripresa peritestuale nella *Scienza nuova*, dove le illustrazioni non hanno nulla di ornamentale. Dietro la scelta della dipintura dell'antiporta e dell'impresa del frontespizio agisce, è vero, l'intento mnemotecnico di ridurre «più facilmente a memoria» l'«idea dell'opera» (SN44, § 1), come anche il proposito didascalico di facilitare la comprensione del testo al lettore, visto che, «ove vogliamo trarre fuori dall'intendimento cose spirituali, dobbiamo essere soccorsi dalla fantasia per poterle spiegare e, come pittori, fingenne umane immagini» (§ 402). Ma c'è anche qualcosa di più, ossia la sintesi di tutte le fasi del linguaggio umano dalle sue origini fino a oggi. Non per nulla tutti gli oggetti che gremiscono la dipintura sono ripetutamente chiamati, con molta proprietà, «geroglifici» (§§ 2, 7, 11, 24...), e corrispondono alla «lingua muta per cenni o corpi ch'avessero naturali rapporti all'idee» che durante l'«età degli dèi» i primi uomini «volevan significare» (§ 32). L'impresa, contesta di parole e immagini, corrisponde al linguaggio degli eroi, la cui natura è «mezza tralla divina [...] ed umana» (§ 515). Infine il titolo, tutto in caratteri alfabetici, è rappresentativo dell'età degli uomini.¹⁵ Assecondando il suo nativo «senso araldico»,¹⁶ Vico ha insomma voluto compendiare nell'apparato peritestuale l'intera «storia ideale eterna», imitando perfino il modo di esprimersi delle più remote civiltà. Inutile dire che i primitivi, privi di raziocinio, ricorrevano ai geroglifici o alle imprese araldiche per difetto del più evoluto linguaggio verbale, laddove l'operazione del filosofo immerso nella civiltà dei Lumi è riflessa, e può sfruttare tutti gli artifici della moderna arte grafica e libraria.¹⁷ Di questa tradizione più recente si appropria eliminando la frantumazione dovuta ai comparti a favore di un'immagine unitaria, salvando però la molteplicità degli oggetti che la affollano, ciascuno dei quali, profittando del maggiore spessore di polisemia e di ambiguità di cui è dotato il codice iconico rispetto alle parole, accresce al massimo le possibilità di interpretazione. 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, peculiare dell'età degli uomini, meditato e razionale, sofisticato e libresco.

Consapevolmente, l'artista che disegnò l'incisione viene gratificato dell'appellativo di «ingegnoso», mentre della disposizione dei simboli si elogia la «capricciosa accorrezza» (SN44, § 24), tanto da indurre qualcuno a farne un «esempio pertinentissimo di figuratività barocca nella Napoli del 1730».¹⁸ Come non pensare allora alla sentenza

15. Attribuisce un ulteriore sovrasenso alla sequenza MARIO PAPINI, «Ignota latebat». *L'impresa negletta della «Scienza nuova»*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XIV-XV (1984-1985), pp. 179-214, per il quale, forzando forse la mano, l'impresa sarebbe «la difficile espressione di una conflittualità, tra l'eternità del geroglifico e la temporalità della scrittura verbale» (p. 187). La tesi è perfettamente condivisa da FILOMENA SFORZA, *Vico e la Tavola di Cebete*, ivi, pp. 253-269.

16. La formula, molto pertinente, è di CESARE PAVESI, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1952, p. 272.

17. Non capendo il senso di questa operazione di compresenza dell'antico e del nuovo impiego delle immagini, Reinhard Brandt si duole che Vico non si sia «posto la domanda se gli antichi egizi fossero saggi vegliardi o bambini immaturi», finendo semplicemente per abbracciare «prima l'una poi l'altra versione». Donde la conclusione acida che «l'autocritica non era il suo forte» (*Giambattista Vico: l'emblema del titolo dei «Principi di Scienza nuova» (1744)*, in *Filosofia nella pittura. Da Giorgione a Magritte* [2000], trad. it., Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 326 [pp. 317-331]).

18. ROSARIO ASSUNTO, *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell'Europa barocca*, Napoli, Società Editri-

di 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?».¹⁹ Per non dire poi di Tesauo, il quale auspica l'apporto di «spiritose, frizzanti ed erudite argutezze» con cui «animar le insegne militari».²⁰

Nondimeno, 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. Movendo con l'occhio 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 (cfr. Fig. 2).²¹ E in questa continuità si è



FIG. 2.

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, competono ancora al linguaggio dei primi eroi che con quelle volevano significare il diritto di poter trarre

ce Napoletana, 1979, p. 166. Notizie sugli artisti coinvolti nel peritesto vichiano sono fornite da RODNEY PALMER, *I nomi di "chi le ha fatte" sulle incisioni nei libri stampati a Napoli intorno al 1700*, in *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, Atti del convegno di Napoli, 5-7 dicembre 1996, a cura di Anna Maria Rao, Napoli, Liguori, 1998, pp. 117-153.

19. PAOLO GIOVIO, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, a cura di Maria Luisa Doglio, Roma, Bulzoni, 1978, p. 90.

20. EMANUELE TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico, o sia idea dell'arguta et ingegnosa elocuzione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica*, in Torino, per Bartolomeo Zavatta, 1670^o [rist. anastatica a cura di Giovanni Menardi, Savigliano (Cuneo), Editrice artistica piemontese, 2000], p. 626.

21. La dimensione filosofica della dipintura, qui non trattata per le ragioni esposte all'esordio, è affrontata con dovizie nella monografia di MARIO PAPINI, *Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella «Scienza nuova» di G. B. Vico*, Bologna, Cappelli, 1984. Una sua rapida sintesi è in IDIEM, *A Graph for the «Dipintura»*, «New Vico Studies», IX (1991), pp. 138-141.

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.²²

D'altro canto, presi in sé e per sé, gli oggetti della dipintura sono quanto di più diffuso e familiare possa esserci. Il sole abbagliante che sflogora in alto è pressoché immancabile nei frontespizi dei libri dei gesuiti, nei quali racchiude la sigla «JHS», marchio distintivo della Compagnia di Gesù.²³ Nel sincretismo di simboli ebraico-cristiani e pagani, naturali e artificiali, intellettualistici ed emozionali, animisti e meccanici,²⁴ anche il caduceo di Mercurio, il globo terrestre, l'altare, lo specchio (indizio del mito platonico della caverna), i fasci consolari, il timone, sono ampiamente rappresentati non solo nei numerosi trattati di iconologia e di impresistica, ma anche negli stessi apparati peritestuali dei libri.²⁵ A livello scenografico, il forte chiaroscuro tra le tenebre dello sfondo e il raggio luminoso che attraversa zigzagando il quadro in virtù di uno specchio riflettente è altrettanto consueto, ereditato dalla tradizione e rinvigorito, negli anni della *Scienza nuova*, dall'emergente *Weltanschauung* illuminista.²⁶

Filippo Picinelli, autore di un trattato d'imprese, sceglie come divisa iconica del suo libro proprio l'immagine di un sole che si riflette su uno specchio, completato dal motto «acceptum geminat».²⁷ Pochi anni dopo l'uscita della *Scienza nuova* recante per la prima volta la dipintura, un erudito tedesco, Philipp Adam Ulrich, appone alla sua traduzione francese della *Filosofia morale* di Emanuele Tesauro un'antiporta che, per quanto non esistano prove documentabili, potrebbe addirittura derivare da Vico. Come si può vedere nella riproduzione (cfr. Fig. 3), al centro del quadro si staglia una donna, rappresentante questa volta la Filosofia, che, oltre ad avere un sole sfavillante all'altezza del cuore, come nell'antiporta vichiana, tiene in mano uno specchio su cui si riflette il fascio di luce che scende dall'alto, in modo da proiettarsi su un fondale oscuro dove mette in fuga gli animali delle tenebre, simboli dei vizi cacciati da una Filosofia morale che si giova dell'aiuto divino. E anche nella parte bassa, disseminata degli emblemi della vanagloria umana, fa la sua comparsa un altro geroglifico vichiano, il fascio consolare, volto da Ulrich a significare il potere politico, mentre su un altare campeggia una bilancia, trasparente icona della giustizia.²⁸

22. FRANCO LANZA, *Sinossi allegorica della «Scienza nuova»*, in *Saggi di poetica vichiana*, Varese, Magenta, 1961, p. 89 (pp. 69-126).

23. A parte tutti gli esempi trovati da M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, cit., Rosario Assunto ha segnalato una *Gloria di Sant'Ignazio* dove l'immagine barocca del raggio luminoso colpisce il cuore e si rifrange, proprio come nella dipintura vichiana (*Infinita contemplazione...*, cit., p. 165).

24. Cfr. ANGUS FLETCHER, *On the Syncretic Allegory of the «New Science»*, «New Vico Studies», IV (1986), pp. 25-43.

25. A titolo indicativo, tutti gli oggetti menzionati compaiono anche nelle incisioni dei frontespizi passati in rassegna da M. FUMAROLI, *La scuola del silenzio*, cit.

26. Si vedano i tanti esempi offerti, per l'ambito tedesco di primo Settecento, da Werner Schneiders, nei quali le illustrazioni delle antiporte dei libri di filosofia sono accompagnate da motti adeguati che enunciano la lotta all'oscurantismo, quali un programmatico «dispellam», o «tenebras dispellit», o ancora «post nubilo Phoebus» e «Lucem post nubilo reddit» (*Hoffnung auf Vernunft. Aufklärungphilosophie in Deutschland*, Hamburg, Meiner, 1990, pp. 83-93).

27. *Mondo simbolico o sia Università d'imprese scelte ed illustrate con sentenze ed erudizioni sacre, e profane*, in Milano, per lo stampatore Archiepiscopale, ad istanza di Francesco Mognagha, 1653. Disegno e incisione sono di Giacomo Cotta.

28. EMANUELE TESAURO, *Le théâtre des vertus morales et héroïques, ou bien la philosophie morale*, traduite suivant les nouvelles éditions Italiennes par P[hilipp]A[dam] U[rich], À Virtsbourg, Imprimé chez Marc

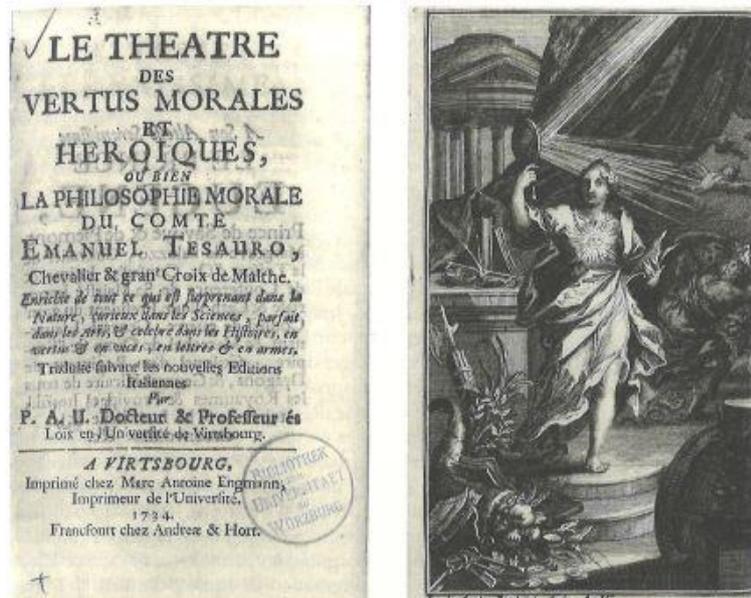


FIG. 3.

Che Ulrich possa avere visto la *Scienza nuova* del '30 e se ne sia ispirato per l'apparato peritextuale della sua traduzione potrebbe essere plausibile, in quanto si sa non solo che ha conosciuto la lingua italiana così bene da tradurre un giocoliere della prosa come Tesauro, ma anche che è stato di persona in Italia in uno dei suoi viaggi per l'Europa. Oltre tutto Ulrich si occupava di diritto romano e feudale e non sarebbe inverosimile che per scrivere i suoi libri, quasi tutti degli anni Venti e Trenta del Settecento, fosse venuto a conoscenza dei lavori di Vico, a sua volta specialista in giurisprudenza. Potendolo dimostrare, sarebbe una felice *trouvaille*, perché provverebbe un'impensabile notorietà dell'«opus maius» vichiano già a ridosso della sua pubblicazione e per di più fuori d'Italia. Ma ai fini del presente discorso è ancora più suggestivo se le affinità tra le due immagini sono fortuite, perché vuol dire che in quanto a tecnica e a prassi Vico segue le convenzioni iconiche del tempo. E nel secolo che ha celebrato il trionfo di Newton e della sua scomposizione della luce, niente è più prevedibile dell'orchestrazione di un raggio luminoso, tanto che a qualcuno la dipintura della *Scienza nuova* ha fatto venire in mente quella che Voltaire, un altro

Antoine Engmann, 1734. Utili notizie biografiche su Ulrich e sulle vicende editoriali della sua traduzione si trovano in DENISA ARICÒ, *Il Tesauro in Europa. Studi sulle traduzioni della «Filosofia morale»*, Bologna, Clueb, 1987, pp. 151-214.

autore maniacalmente ossessionato dalle cure paratestuali,²⁹ ha posto nel 1738 in testa ai suoi *Elémens de la philosophie de Newton*.³⁰

A rendere unica l'antiporta della *Scienza nuova* sono però i significati dei diversi geroglifici rappresentati che, profittando della loro connaturata polisemia, si spogliano di quasi tutto quello che viene loro attribuito nei manuali canonici di iconologia per diventare gli equivalenti visivi di tutte le istituzioni umane di cui Vico con la sua ermeneutica antropologica ha scoperto l'origine e gli sviluppi.³¹ È dunque del tutto vero che fin dalla dipintura «i grandi frantumi dell'antichità» che si succedono nella pur congestionata illustrazione, «inutili finor alla scienza perché erano giaciuti squallidi, tronchi e slogati», dopo l'operazione tassonomica vichiana che li ha disposti secondo una successione diacronica, «arrecano de' grandi lumi, tersi, composti ed allogati ne' luoghi loro» (*SN*44, § 357), agevolati dallo speciale linguaggio iconico e allegorico che consente di vederli con uno sguardo sinottico. Indizio, allora, che il linguaggio condensato dei geroglifici si rivela più funzionale, con la sua rappresentazione intuitiva, della scomposizione analitica connaturata al *logos* discorsivo.³²

Se dal frontespizio occhieggia una vera e propria impresa, mista di parole e immagini, con la dipintura dell'antiporta, che in nome del gusto emblematico stipula un'alleanza effettiva tra il pittore e il prosatore, si crea un'ideale e distesa impresa moderna nella quale l'immagine trova il suo corredo verbale integrativo nella scrittura alfabetica della «Spiegazione» e, più in generale, nell'intera stesura della *Scienza nuova*. Per dirla con la terminologia dei trattati sulle imprese,³³ il peritesto, dominato nell'antiporta dai segni iconici, è il «corpo» e il testo, formato dai segni alfabetici, è l'«anima». Insieme, danno vita a un unico e inscindibile organismo simbiotico. Si capisce allora perché la *Scienza nuova* sia un esempio paradigmatico di come i dintorni del testo abbiano un'importanza uguale al testo stesso, e insieme la dimostrazione che il riferimento alle periferie e alle zone marginali di un libro, se è esatta in termini materialmente spaziali, è fuorviante nel caso che se ne ricavi, più o meno consapevolmente, una gerarchia di valori che li releghi in una posizione subalterna. Non c'è dubbio che tra tutte le parti di un libro quelle del peritesto sono fatte oggetto da sempre delle più arbitrarie e brutali manipolazioni, sia perché considerate aggiunte posticce degli editori, sia perché, anche quando rispondono a una precisa volontà dell'autore, come nel caso di Vico, giudicate inutili abbellimenti estranei ai contenuti, specie se di ambito filosofico. Vico in realtà, fin dalla prima volta in cui, nell'edizione del 1730, la dipintura

29. Si veda la documentazione recata da GILES BARBER, *La présentation typographique de «Candide»*, in *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno*, I seminario internazionale, Roma, 23-26 marzo 1983, a cura di Giovanni Crapulli, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 152-161.

30. MICHAEL GROBLEWSKI, *Imagination und Hermeneutik. Frontispiz und «Spiegazione» der «Scienza Nuova» von Giambattista Vico*, «Idea. Jahrbuch des Hamburger Kunsthalle», vi (1987), pp. 65-69 (pp. 53-79).

31. Accenna a questa straordinaria ricchezza storica, accumulata da Vico in polemica con il quadro riduttivo del «razionalismo e del materialismo» a lui contemporaneo, ENRICO GARULLI, *La tavola allegorica della «Scienza nuova seconda»*, in *Giambattista Vico. Poesia Logica Religione*, Atti del XI Convegno del Centro di studi filosofici di Gallarate, 25-27 aprile 1985, a cura di Giovanni Santinello, Brescia, Morcelliana, 1986, p. 232 (pp. 228-241).

32. Sottolinea la differenza R. BRANDT, *Giambattista Vico: l'emblema del titolo...*, cit., p. 319.

33. «Il segno significante sarà il corpo della parola, cioè la materia; il concetto significato sarà l'anima, cioè la forma [...]. Dunque nella Impresa, la qual è una metafora dipinta, la figura con la proprietà significante formano il corpo, la persona con la proprietà significata formano l'anima» (E. TESAURO, *Il canocchiale aristotelico...*, cit., p. 641).

ha fatto la sua comparsa, ha sempre considerato questa «Figura» «d'essenza del Libro», come ha lasciato scritto in uno dei frequenti «Avvisi allo Stampatore». ³⁴ Di questo però non sempre hanno tenuto conto i successivi editori della *Scienza nuova* che, come spesso succede, non si sono fatti scrupolo di adattarne l'iconografia alle mode del tempo e ai gusti mutati del pubblico, senza preoccuparsi se l'autore avesse, come Vico, prescritto e controllato anche l'apparato visivo. ³⁵ A questo proposito è molto eloquente il *maquillage* della ristampa ottocentesca curata da Giuseppe Ferrari, ³⁶ nella quale la statua di Omero – di primaria importanza nell'economia del pensiero vichiano perché annuncia fin dal vestibolo della *Scienza nuova* la centralità della «discoversa» che fa di lui non già un poeta effettivamente esistito, ma un «universale fantastico» del popolo greco – risente vistosamente del gusto neoclassico «delle erme di Winckelmann», anacronistico per la stagione vichiana, nella quale l'originale disegnato da un allievo di Francesco Solimena, Domenico Antonio Vaccaro, assomiglia semmai a «un san Giuseppe da presepio napoletano». Né si sottrae ad analogo travisamento l'immagine della Metafisica, «acconciata nella veste e nella chioma come una dama del primo Impero» ³⁷ (cfr. FIG. 4).

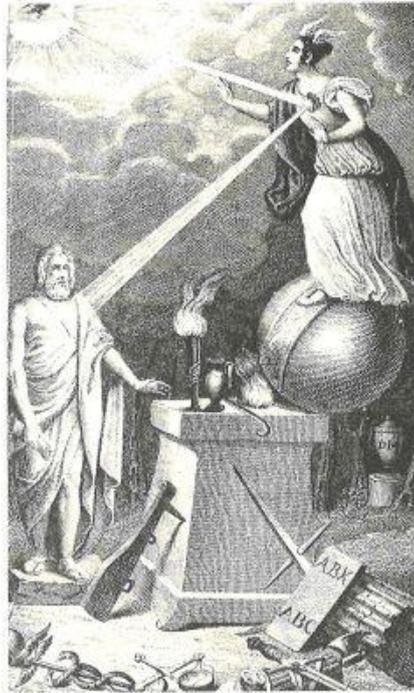


FIG. 4.

34. G. VICO, *La scienza nuova* 1730, cit., p. 546. L'appunto autografo si trova nel Ms XIII B 30, c. 19, custodito nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

35. È la situazione contemplata da LINA BOLZONI, *Il "libro figurato" del Seicento: due esempi (Tesoro e Jacopone)*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 482 (pp. 479-506).

36. GIAMBATTISTA VICO, *Principii di Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*, secondo la terza impressione del MDCCXLIV, a cura di Giuseppe Ferrari, Milano, Società tipografica de' Classici italiani, 1836.

37. Le argute e divertenti definizioni sono di F. LANZA, *Sinossi allegorica della «Scienza nuova»*, cit., p. 114 e 76. Gli accostamenti non sono del resto peregrini, perché a Napoli Vaccaro costruì effettivamente dei presepi. Un'altra deformazione, meno vistosa, ma nell'ottica di Vico non meno aberrante è la forma aggraziata dell'altare, lontana dalla massiccia squadratura rettangolare voluta dall'autore, che in questo modo voleva rimarcare la solidità e la stabilità della religione, su cui si fondano il sorgere e il persistere della civiltà.

La *Scienza nuova* è indicativa anche di questo effetto deformante che si prolunga nel Novecento perché, per un paradosso, proprio Fausto Nicolini, che con il suo ininterrotto lavoro ecdotico è il filologo che più di ogni altro si è adoperato per rendere disponibile nel secolo scorso il capolavoro vichiano, ha sempre guardato con sufficienza, quando non addirittura con insofferenza, alla componente peritextuale, risultando tra i più catafratti a intenderne il genuino significato. Fin dall'edizione del 1911-'13, parallela e complementare alla memorabile monografia di Benedetto Croce, in un'introduzione in cui si occupava anche della «Struttura esterna della *Scienza nuova*», si denunciava l'illusione di Vico nel credere «che l'opera potesse riuscire di più facile intelligenza mercé illustrazioni grafiche, tavole sinottiche e simili. Da ciò l'allegorica e incomprensibile "dipintura" preposta al frontespizio della seconda *Scienza nuova*, la cui lunga e inutile spiegazione, manco a farlo apposta, [...] è un capolavoro d'oscurità». 38 Se da un pulpito tanto autorevole la dipintura è considerata un «rebus indecifrabile» e la relativa spiegazione introduttiva dell'opera un «capolavoro di sibilità», al punto che si consiglia al lettore di saltare tutto a piè pari e di cominciare con le degnità, non ci si deve poi meravigliare se gli editori successivi abbiano seguito alla lettera l'indicazione. Ecco allora che la traduzione inglese di Thomas G. Bergin e Max H. Fisch è uscita in un'edizione del 1963, ristampata nel '70, senza la dipintura e senza tutti i rinvii che nel testo la richiamano. 39

Qualcosa è cominciato a cambiare alla fine degli anni Cinquanta, allorché in un'edizione della *Scienza nuova* commentata da Paolo Rossi per i Classici Rizzoli si rinvia alla *Iconologia* di Cesare Ripa e si ricordavano altri frontespizi, di Bacone, di Hobbes e di Shaftesbury, accomunati alla dipintura vichiana da un identico intento mnemotecnico. Da allora, soprattutto con Lina Bolzoni, Lucia Battaglia Ricci, Marcello Ciccuto, si è di molto accresciuta la sensibilità per gli apparati iconografici dei libri a stampa che spesso, molto più che a intenti decorativi, servono a rendere visibile il pensiero. Eppure, se di riflesso ciò ha finalmente comportato una giusta rivalutazione della dipintura vichiana, ancora pressoché ignorata in quasi tutte le edizioni novecentesche della *Scienza nuova* è l'impresa del frontespizio, nonostante che si sia cominciato a comprendere che potrebbe essere «addirittura [...] un fondamentale incipit di rilettura» dell'opera. 40 Uguale negligenza è toccata a quella che Roger Lauffer chiama «*énonciation typographique*», riguardante i fenomeni di «*scripturation*», riferibili tra gli altri ai segni diversi, all'impiego di alfabeti distinti e, di particolare rilievo nella *Scienza nuova*, al contrasto dei corpi tipografici. 41 Del resto anche Genette si rammarica che troppo raramente tra le varie indicazioni editoriali del peritesto ci si ricordi di includere la descrizione della composizione tipografica, laddove il lettore avrebbe «il diritto e a volte perfino [...] il dovere di sapere in quali caratteri è composto il libro che ha tra le mani, e non si può esigere che li sappia riconoscere da solo». 42

38. FAUSTO NICOLINI, *Introduzione dell'editore*, in GIAMBATTISTA VICO, *Le Scienza nuova giusta l'edizione del 1744*, p. te 1, Bari, Laterza, 1911, p. xvi (pp. vii-lxxix).

39. Più in generale Lina Bolzoni denuncia che anche «le moderne edizioni di testi cinquecenteschi di poetica e di retorica tendono [...] a riprodurre solo le parole», per la perdurante tenacia del «disprezzo per l'immagine» (*La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995, p. xx).

40. M. PAPINI, «*Ignota latebat*...», cit., p. 179.

41. ROGER LAUFFER, *L'énonciation typographique au 18^e siècle*, in «*Trasmissione dei testi a stampa*...», cit., pp. 113-123.

42. G. GENETTE, *Soglie*..., cit., p. 33.

Soprattutto nei titoli la grafia è funzionale all'armonia architettonica della pagina e dotata di un forte significato figurativo, specie nella stagione di Vico, allorché gli incisori dei frontespizi estendevano le finalità estetiche anche alla forma e alla composizione delle lettere, agevolati dai molti trattati di calligrafia disponibili. Nemmeno a Vico, che nella *Scienza nuova* cita il *De ortu ac progressu artis typographicae* di Bernhardt von Mallinkrodt, edito a Colonia nel 1640, sfugge questo aspetto, variando la grandezza delle lettere del titolo, del sottotitolo, del nome dell'autore, ed estendendo la sua vigilanza fino alle indicazioni generiche e alle note tipografiche in basso, di solito prive di qualsivoglia pretesa di tipo estetico sia perché aventi uno scopo soltanto pratico, sia perché composte in corpo troppo piccolo per potere godere di un qualche risalto.⁴³ È sbagliato credere che, ingannati dalla presunta irrilevanza del fenomeno, queste pratiche tipografiche, quantunque frutto di stretta collaborazione tra autore, disegnatore dell'illustrazione, incisore, «Compositore», «Stampatore» e «Correggitore»,⁴⁴ non siano in primo luogo autoriali, quasi che, come si esprime da prospettiva neoidealistica Fausto Nicolini, non fosse consentito a Vico di «discendere dall'Olimpo filosofico sulla piana terra» dove attendere a minute questioni tipografiche. Basterebbe, per convincersi del contrario, vedere una delle frequenti pagine del manoscritto autografo in cui l'autore indugia nei marginalia a dare disposizioni precise allo stampatore. In quella qui riprodotta (cfr. Fig. 5), perspicua anche per la

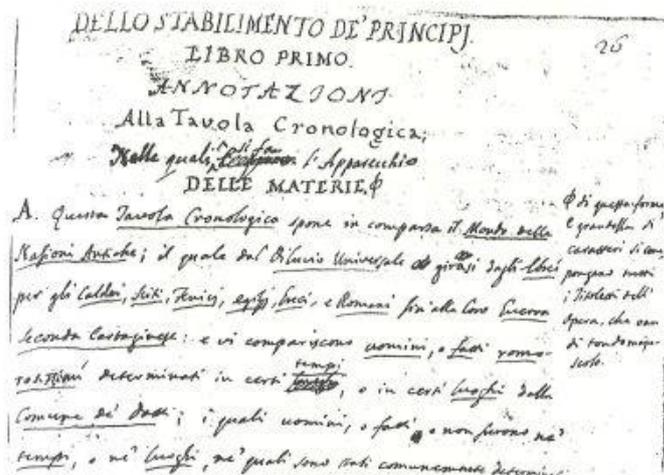


FIG. 5.

43. FRANCESCO BARRIERI, *Il frontespizio nel libro italiano del Seicento*, «La Bibliofilia», LXXXIV (1983), 1, p. 56 (pp. 49-72).

44. A queste tre figure operanti nel mondo dell'editoria Vico si rivolge frequentemente con degli «Avvisi» che, scritti nei vivagni del manoscritto della *Scienza nuova*, contengono sue precise prescrizioni sulla grandezza e sulla forma dei caratteri tipografici da adottare.

solerzia dedicata agli aspetti grafici dei titoli, Vico si preoccupa di avvertire che «di questa forma e grandezza di caratteri si compongono tutti i tioletti dell'opera, che van di tondo majuscolo».⁴⁵

Non si dovrebbe trascurare che Vico si deve essere fatto una competenza in materia di arte tipografica per avere frequentato da sempre la botteguccia del padre, povero libraio napoletano sulla strada di san Biagio. E nemmeno che la professione di docente di retorica e di storiografo lo deve avere aiutato a diventare un esperto epigrafista, capace di applicare anche alla sua prosa quelle tecniche da lui già messe in atto nel dettare per i maggiori del tempo le iscrizioni riportate con qualche orgoglio nell'autobiografia. Come meglio sappiamo dalle ricerche di John Sparrow, di cui dà conto in *Visible Words*,⁴⁶ soprattutto dal Seicento l'epigrafia estende le sue procedure dalle pietre alle superfici delle pagine dei libri, a cominciare proprio dai frontespizi, che non casualmente imitano, al limite del *trompe-l'œil*, le facciate degli stessi edifici su cui era normale affiggere lapidi ornate di scritte celebrative.

Pur avendo ormai perso di vista il fine barocco teso, per dirla con Armando Petrucci, all'effimero «monumentale cartaceo»,⁴⁷ il frontespizio vichiano, perfettamente diviso a metà tra la parte superiore del titolo e la parte inferiore con l'impresa e le note tipografiche, mostra di atteggare le righe delle lettere alfabetiche secondo un'armonia ideografica e un'equilibrata impostazione della pagina ispirata a un «misurato rapporto fra segni grafici e segno figurativo».⁴⁸ La studiata disposizione dei caratteri conferisce al loro insieme la struttura sintattica di un'epigrafe, ubbidiente a una prospettiva che ancora Petrucci definirebbe di tipo «scenico-grafico-visiva». Ma è ancora più rilevante osservare che questa sensibilità per i «valori» tipografici⁴⁹ è talmente diffusa nelle generazioni di Sei-Settecento da «condizionarne in qualche misura la formazione culturale e l'educazione letteraria e figurativa».⁵⁰ 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, è uno dei fattori responsabili di una cura particolare per l'aspetto visivo della carta stampata, a volte composta con la stessa attenzione con cui si dispongono le figure in un quadro, facendo sì che, per Emanuele Tesauro, «lo scrivere sia un seminar parole sopra la pagina». Rappresentare i concetti con la tecnica lapidaria equivale a «troncarli e annodarli come gli agricoltori le viti».⁵¹

Idealmente Vico si attiene a questa concezione che lo induce a estendere l'espressività visiva dei segni tipografici dal frontespizio all'intera *Scienza nuova*, a ulteriore conferma

45. *Principii d'una Scienza nuova di Giou Battista Vico*, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms XIII D 79, autografo, c. 26r.

46. Quest'opera, oramai classica nel suo genere, sottotitolata *A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, è uscita presso la Cambridge University Press nel 1969.

47. ARMANDO PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione* (1980), Torino, Einaudi, 1986², p. 70.

48. È questo un fattore peculiare delle proprietà fisiche del libro secentesco individuato da MARCO SANTORO in *Caratteristiche e valenze dell'editoria barocca*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*, Atti del convegno di Siena, 21-23 ottobre 1999, a cura di Lucia Strappini, Roma, Liguori, 2001, p. 304 (pp. 295-306).

49. Si impiega il termine nell'accezione tecnica di R. LAUFER, *L'énonciation typographique...*, cit., p. 122.

50. A. PETRUCCI, *La scrittura...*, cit., p. 67. Per esempio la tecnica epigrafica favorisce lo sviluppo dell'epigramma.

51. E. TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico...*, cit., pp. 595-596.

dell'unità tra testo e peritesto. Dopo che, venendo improvvisamente meno il sostegno del cardinale Lorenzo Corsini per le spese di stampa, fu costretto a ridurre la *princeps* del 1725 da «due giusti volumi in quarto» a «un libro in dodicesimo di dodici fogli, non più, in carattere di testino»,⁵² fitto e minutissimo, Vico avvertì acutamente il desiderio di una nuova edizione che, adeguata al valore filosofico dell'opera di cui era ben consapevole, fosse «stampata in forma grande, e magnifica, particolarmente nello splendore delle stampe» del suo secolo.⁵³ E anche suoi estimatori espressero l'auspicio di imprimere la *Scienza nuova* «con carattere più comodo ed in forma più acconcia». ⁵⁴ Ora, l'edizione del '44, se non è proprio in quarto, come avrebbe voluto l'autore, è per lo meno in ottavo, con caratteri elzevirii molto più nitidi e grossi di quelli della prima edizione, corrispondenti all'incirca a un odierno corpo dieci che consentono quelle spaziature impossibili nella *princeps*, dove per altro si riscontra ugualmente una caparbia volontà iconica nonostante l'angustia del formato.

Fedele all'intento di costruire «un sistema della Civiltà, delle repubbliche, delle leggi, della Poesia, dell'istoria, e in una parola di tutta l'umanità»,⁵⁵ la *Scienza nuova* risulta una sorta di enciclopedia della storia universale, destinata anche alla consultazione, nonostante le raccomandazioni di Vico di leggerla per intero. Di conseguenza il libro deve presentarsi all'occhio in modo stratificato, secondo inquadrature variate che forniscano una comunicazione drammatizzata (cfr. FIG. 6). Il passaggio da un corpo tipografico all'altro favorisce una ricezione discontinua, ed è come se il diverso aspetto fisico della parola volesse

37

D E L L O
STABILIMENTO DE' PRINCIPI
 LIBRO PRIMO.
 A N N O T A Z I O N I
 Alla Tavola Cronologica ;
 Nelle quali si fa l'Apparechio
 DELLE MATERIE.

A. **Q**UESTA Tavola Cronologica spone in comparfa il Mondo delle Nazioni Antiche ; il quale dal Diluvio Univerfale girati dagli Ebrei per gli Caldei , Sitti , Fenicj , Egizj , Greci , e Romani fin' alla loro Guerra feconda Cartaginefe : e vi comparifcono nomini , o fatti memorabiliffimi determinati in certi tempi , o in certi luoghi dalla comune de' Dotti ; i quali uomini , o fatti o non furono ne' tempi , o ne' luoghi , ne' quali fono flati comunemente determinati , o non furono affatto nel Mondo : e da lunghe denfiffime tenebre , ove giaciuti erano feppelliti v'efcon' nomini infigni , e fatti rilevantiffimi ; da quali , e co' quali fon' avvenuti grandiffimi momenti di cofe iftore : lo che tutto fi dimoftra in quefte ANNOTAZIONI , per dar ad intendere , quanto l' Umanità delle Nazioni abbia incerti , o ftonci , o difettofi , o vani i Principj .

Di più Ella fi propone tutta contraria al Canone Cronico Egizjaco, Ebraico, e Greco di Giovanni Maritano ; ove vuol provare , che gli Egizj nella Polizia , e nella Religione precedettero a tutte le Nazioni del Mondo ; e che i di loro riti fagri , & ordinamenti civili tralportati ad altri popoli , con qualche emendazione fi ricevettero.

C 3 ro

FIG. 6.

52. G. Vico, *Vita scritta da se medesimo*, in *Opere*, cit., I, p. 54 (pp. 5-85).

53. *Ibid.*, Lettera a Lorenzo Corsini del 20 novembre 1725, in *Epistole...*, cit., p. 118 (pp. 117-118).

54. Questa esigenza, manifestata da Antonio Conti, è espressa in due sue lettere a Vico di identico tenore riportate da questi nell' *Aggiunta alla propria Vita...*, cit., pp. 70-72.

55. Riferita propriamente alla *Sinopsi del diritto universale*, la definizione si ataglia a maggior ragione alla *Scienza nuova* (G. Vico, Lettera a Bernardo Maria Giacco del 14 luglio 1720, in *Epistole...*, cit., p. 86 [pp. 86-87]).

avvertire del rapido mutamento delle lenti mentali con cui vengono messi a fuoco i concetti.⁵⁶ Tondi, corsivi, maiuscoletti, titoli intertestuali, parole tutte in maiuscolo o spaziate (il grassetto invece è invenzione del XIX secolo) pretendono che il lettore visualizzi nella materialità grafica il sostrato concettuale, espresso più con l'avvicinarsi continuo di corpi e caratteri diversi (quasi a riprodurre il vitalismo inclusivo dell'enciclopedia barocca) che con i contorni freddamente neoclassici dei caratteri bodoniani, artefici di una scrittura rigida e omogenea rispettosa del principio di «uniformità assoluta».⁵⁷

Effettivamente, come si avvide Nicolini, Vico ha trasformato la pagina di stampa in «una carta geografica», ma proprio questa considerazione, anziché suscitare irritazione nell'immaginare il filosofo che «tutto sottolineava, e talvolta bisottolineava e finanche trisottolineava» giungendo all'esito «grottesco» di muovere «guerra agli occhi del lettore» e di rendergli «complicata e fastidiosa la lettura», dovrebbe indurre i moderni filologi a non neutralizzare – per lo meno nelle edizioni critiche della *Scienza nuova*, se non proprio in quelle correnti destinate a un pubblico non specialistico – queste varianti tipografiche che, perfino «in un'opera di pensiero», non sono affatto «d'interesse secondario» come le riteneva Nicolini.⁵⁸ Oggi la bibliologia e la storia materiale dei testi e della scrittura mettono in guardia, con Roger Laufer, che ogni epoca ha un suo proprio codice tipografico soggetto a mutamenti diacronici, per cui «ogni nuova edizione di un testo antico implica una traduzione che può diventare un tradimento se non vi si fa attenzione».⁵⁹ Sennonché il fatto di distinguere in una edizione la «sostanza» dall'«accidente» comporta già il rischio di declassare come «d'interesse secondario» le scelte tutt'altro che accidentali della composizione tipografica, che in Vico dovrebbe appunto avere un valore diacritico molto simile a quello riconosciuto alle lettere alfabetiche, al modo in cui lo hanno le diverse grandezze della toponomastica nelle carte geografiche.

Forse più percettivi che i filologi della realizzazione grafica delle edizioni sono gli scrittori. A trovare addirittura «sbalorditivo» nella *Scienza nuova* il «continuo alternarsi di ritto e corsivo con maiuscole a ogni momento» è stato Gadda, un prosatore attento ai rapporti tra *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*⁶⁰ che, sull'abbrivo dell'uscita dell'opera vichiana, curata da Nicolini, nella collana degli «Scrittori Laterza», non si peritò di correre a consultare l'edizione originale del 1744 alla Braidense, attrattovi dalla fisicità delle sue pagine.⁶¹ Sarà forse per questo che Cecchi ha potuto giudicare Gadda «un Joyce [...] che piuttosto che sulla casistica morale dei gesuiti ha meditato su Vico e su Hegel».⁶² Sul piano dell'iconismo della scrittura è senz'altro

56. Al significato concettuale del risalto tipografico accenna GIUSEPPE ALIPRANDI, *Il Vico e l'arte della stampa*, «La Bibliofilia», XLV (1943), p. 79 (pp. 69-83). Una riprova convincente è nell'analisi di STEFANIA SINI, *Figure vichiane. Retorica e topica della «Scienza nuova»*, Milano, Led-Il Filarete, 2005, p. te II, pp. 253-342.

57. A. PIETRUCCI, *La scrittura...*, cit., p. 89.

58. F. NICOLINI, *Introduzione dell'editore*, cit., pp. XVI e LXIV.

59. R. LAUFER, *L'énonciation typographique...*, cit., p. 115.

60. Il saggio, raccolto come è noto in CARLO EMILIO GADDA, *I viaggi la morte* (1958), Milano, Garzanti, 1977, pp. 67-80, uscì nel 1929, l'anno della sua recensione alla *Scienza nuova*.

61. Riferisce dell'esperienza lo stesso Gadda in «La fiera letteraria», V (10 marzo 1929), 10, p. 6, dove è ospitata la sua recensione all'edizione della *Scienza nuova* pubblicata nel 1928. Sugli aspetti di questo intervento, cfr. ANDREA BATTISTINI, *Gadda, Vico e un'edizione della «Scienza nuova»*, «Bollettino del Centro di studi vichiani», XII-XIII (1982-1983), pp. 381-386.

62. EMILIO CECCHI, *Prosatori e narratori*, in *Storia della letteratura italiana*, nuova ed. diretta da Natalino Sapegno, vol. IX/2: *Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, p. 370 (pp. 249-432).

vero, essendo Gadda d'accordo con Vico che «gli espedienti tipografici sogliono rendere di gran servigi ai poeti», governando «la tecnica distributiva del materiale, della colata poetica, – nei lingotti vari dei versi –, cioè dei righi».⁶³

Analoga impressione potrebbe avere ricevuto Alberto Savinio, che in una voce della sua *Nuova enciclopedia* dedicata alla «prosa», nella quale però, propriamente, discorre più della scrittura, ha occasione di menzionare «le fraseologie più selvoche, più ostiche» della *Scienza nuova*, ispiratrice forse della suggestione secondo cui «uno stampatello sonoro, un majuscolismo fonico [...] aiutava a inculcare l'idea della divinità, le leggi, i fatti più importanti».⁶⁴ E che dire poi di Pavese, che era solito «leggere Vico scandendolo in versi»?⁶⁵ Evidentemente, con i forti contrasti dei loro corpi tipografici, i caratteri di stampa della *Scienza nuova* sono come tratti soprasedimentali visivi che fanno le veci dell'intonazione, degli accenti, dell'enfasi, del timbro fonico, e come tali possiedono un valore semantico. Ce n'è abbastanza, forse, per dovere ammettere che la scelta dei caratteri tipografici e della loro composizione, pur rivestendo un ruolo ancora più umbratile nell'economia già di per sé laterale del peritesto, non può lasciare indifferente il lettore della *Scienza nuova*. Certamente non sono rimasti insensibili coloro che, prima di accedere alle sue rivoluzionarie «discoverte», hanno indugiato nell'analisi dell'abito esteriore che Vico, precoce estimatore del *look* e della sua efficacia, ha fatto loro indossare.

ABSTRACT

Della zona paratestuale della *Scienza nuova* di Giambattista Vico si prendono in esame il frontespizio – sia nella parte scritta del titolo, sia nella parte iconica costituita da un'impresa araldica –, l'antiporta e la scelta dei caratteri e della loro impaginazione. Anche ponendosi dalla più angolata prospettiva della storia materiale del libro in antico regime tipografico, queste componenti, rispondendo a precise scelte autoriali, possono fornire illuminanti chiarimenti e integrazioni al sistema filosofico di Vico. Al tempo stesso mostrano in atto la stretta collaborazione instauratasi tra autore, disegnatore dell'illustrazione, incisore, «Compositore», «Stampatore» e «Correggitore», ai quali Vico si rivolge nei frequenti «Avvisi» appuntati nei margini del manoscritto autografo approntato per la stampa. Si conferma così il proposito di fondo del Convegno, che intende dimostrare come il paratesto sia «un crocevia di discipline» che nel caso specifico si dilata fino a comprendere la filosofia, l'antropologia, l'araldica.

Per quanto il discorso verta su un'unica opera, questa, per la sua intrinseca complessità che emerge fin dalle periferie peritestiuali, consente anche un confronto più ampio con la tradizione delle stampe sei-settecentesche per coglierne sia gli elementi condivisi con le consuetudini del tempo, sia gli aspetti più originali.

A fronte dell'oggettiva rilevanza di queste aree di frontiera del libro, che solo in senso esclusivamente spaziale si possono definire marginali, non si può tacere della loro sottovalutazione riscontrabile nella storia delle riedizioni della *Scienza nuova* e nell'esegesi dell'opera. A questo proposito è molto eloquente il *maquillage* della ristampa ottocentesca curata da Giuseppe Ferrari, che non si è fatto scrupolo di adattare l'immagine che accoglie il lettore alla soglia del libro alle mode del tempo e ai gusti mutati del pubblico. Ma ancora più significativa è la sua sorte nel Novecento perché, per un paradosso, proprio Fausto Nicolini, il filologo che più

63. CARLO EMILIO GADDA, *Conforti della poesia* (1949), in *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1982, pp. 192-193 (pp. 189-204).

64. ALBERTO SAVINIO, *Nuova enciclopedia* (1977), Milano, Adelphi, 1978⁴, pp. 302-303.

65. La testimonianza è di PIETRO ANGELINI, *Introduzione a Cesare Pavese e Ernesto De Martino, La collana viola*, a cura di Pietro Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 23.

di ogni altro si è adoperato per rendere disponibile nel secolo scorso il capolavoro vichiano, risulta tra i meno disponibili a intendere il genuino significato della componente peritextuale, a conferma che tra tutte le parti di un libro quelle poste alla frontiera sono fatte oggetto da sempre delle più arbitrarie manipolazioni, sia perché considerate aggiunte posticce degli editori, sia perché, quand'anche rispondano a una precisa volontà dell'autore, come nel caso di Vico, sono giudicate inutili abbellimenti estranei ai contenuti, specie se di ambito filosofico. Di diverso avviso però sono le ultime generazioni di studiosi vichiani, preceduti in quest'opera di rivalutazione dagli scrittori, dal momento che tra i più consapevoli dell'importanza del peritesto della *Scienza nuova* sono stati nel Novecento Gadda, Savinio e Pavese.

Of all the paratextual parts of *Scienza Nuova* by Giambattista Vico, we have studied the frontispiece – both in the written part (title) and the imagery, consisting of a heraldic device – the antiporta and the choice of letters and their layout. Even from the most slanted perspective in the material history of bookmaking, in the ancient typographic regime, these components, responding to precise choices of the author, can furnish illuminating clarifications and integrations regarding Vico's philosophical system. At the same time, they actively reflect the close collaboration between the illustration's author, engraver, "Compositor", Printer and "Corrector", whom Vico addresses in his frequent "Notes" jotted down in the marginalia of the handwritten manuscript prepared for printing. This confirms the main aim of the Convegno, which attempts to demonstrate that paratext is a "crossroads of disciplines" and in specific cases can expand to include philosophy, anthropology, and heraldry.

In that the discussion focuses on a single work, due to an intrinsic complexity that emerges even from the peritextual periphery, it also allows a broader comparison with the tradition of the 17th and 18th century engravings in order to focus on elements that reflect the customs of the time, as well as more original aspects.

Before the objective relevance of these "frontier" areas of the book, which can be called marginal only in an exclusively spatial sense, one cannot ignore the underestimation they encountered in the history of the re-publications of *Scienza Nuova* and in the interpretation of the work. On this subject, the maquillage of the 19th century re-publication supervised by Giuseppe Ferrari is very eloquent, and did not hesitate to adapt the image which greets a reader at the threshold of the book to the fashions of the day and the changing taste of the public. Even more significant was its fate in the 1900s, since paradoxically it was Fausto Nicolini himself (the philologist who more than any other undertook to make Vico's masterpiece available in the last century) who was among the least disposed to understand the genuine significance of peritextual components. This confirms that of all of a book's elements, those at the "frontier" were always subject to the most arbitrary manipulations. This was because they were considered temporary additions of the editors, and because when they responded to an author's precise intention, as in Vico's case, were considered useless embellishments having little to do with the contents, especially if philosophical in nature. Of a different opinion, however, are the more recent generations of Vico scholars, and they were preceded in this by writers; in the 20th century among those who were greatly aware of the importance of *Scienza Nuova's* peritext were Gadda, Savinio and Pavese.

A. B.



I margini del libro