



SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE

Tesi di perfezionamento in *Letterature e filologie moderne*
CICLO XXX

Classe di Lettere e Filosofia

La nuova retorica della memoria.
Teorie e pratiche di memorizzazione da Vico a Leopardi

Candidato: **Vincenzo Allegrini**

Relatrice: **Lina Bolzoni**

INDICE

- 5 **Premessa**
- Capitolo primo**
 Giambattista Vico
- 16 Il recupero delle pieghe. Memoria, enciclopedia e retorica nelle *Orazioni inaugurali*
 e nelle *Lettere*
- 29 La memoria come mise en abyme: dall'«etimologico universale» alla ricostruzione
 per «frantumi»
- 40 Forza immaginativa, barbarie e incendio della ragione. Note su Vico e Leopardi
- Capitolo secondo**
 Ludovico Antonio Muratori, Antonio Conti
- 45 Un predicatore dalla «voce fiacca»
- 60 L'arte del giocoliere. Le *Riflessioni sopra il buon gusto* e la mnemotecnica
- 70 L'equilibrio del compasso. Memoria e fantasia nella *Perfetta poesia italiana*
- 77 I «deliri» della memoria, l'armonia, il macrocosmo
- 88 Una «inestimabil copia di nozioni». Enciclopedia, memoria e oblio tra *loci immobili*
 e *images non agentes*
- 93 «Frammenti per lo più preziosi, ma fragmenti». Conti e l'Enciclopedia impossibile
- 109 Rodere il medesimo osso, mietere lo stesso campo
- 118 L'«anatomico», il «filosofo geometra» e l'*ars combinatoria*
- 125 L'eco e gli «oggetti veduti nella luce lunare»
- 132 Il «teatro di burattini»
- Capitolo terzo**
 Antonio Genovesi, Saverio Bettinelli
- 140 «Un cervello fatto a girelle». Memoria e oblio in Genovesi (e Betti)
- 158 Il «gran magazzino de' nienti»
- 168 Bettinelli: «il freddo ed il secco analitico», il 'theatrum phantasiae' e le «tacite carte»
- 182 Originalità e imitazione: l'«anima» e le «vestimenta», il semplice e il troppo
- 187 I «segreti rapiti alla natura»: «tele di ragni», naufragi, incendi
- Capitolo quarto**
 Giacomo Leopardi
- 196 Il «moto de' gravi», la maschera di Ermogene e l'ombra del troppo

207	«Come negli anelli le gemme». La materialità della parola e gli <i>Esercizi di memoria</i>
228	Immagini e frammenti di memoria: la <i>Vita abbozzata di Silvio Sarno</i>
239	‘Memoria’ e ‘rimembranza’ nello <i>Zibaldone</i> del ’21
248	Il flusso delle <i>Ricordanze</i> e una reliquia nel «deposito»
255	Conclusioni
262-282	Bibliografia

TAVOLA DELLE SIGLE

Opere di Vico:

- DA* = *De antiquissima Italorum Sapientia* (Roma, 2005)
DNT = *De nostri temporis studiorum ratione* (Milano, 2008)
Op. = *Opere* (Milano, 2008)
Sn25 = *Scienza nuova prima* (Milano, 2008)
Sn44 = *Scienza nuova seconda* (Milano, 2008)

Opere di Muratori:

- BG* = *Riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti* (Venezia, 1723)
DPPI = *Della perfetta poesia italiana* (Milano, 1971)
ELP = *Dei pregi dell'eloquenza popolare* (Venezia, 1750)
FU = *Della forza della fantasia umana* (Firenze, 1996)
Lettera = *Intorno al metodo seguito ne' suoi studi. Lettera al [...] Porcia* (Milano-Napoli, 1964)

Opere di Conti:

- DF* = *Dialoghi filosofici* (Venezia, 2018)
PeP I = *Prose e poesie I* (Venezia, 1739)
PeP II = *Prose e poesie II* (Venezia, 1756)
SF = *Scritti filosofici* (Napoli, 1972)

Opere di Genovesi:

- AL* = *Autobiografia e Lettere* (Milano, 1962)
IM = *Istituzioni di Metafisica per li principianti* (Venezia, 1775)
LeC = *Lezioni di economia civile* (Milano, 2013)
LF = *Lettere filosofiche* (Bassano, 1783)
SM = *Delle Scienze Metafisiche per li giovanetti* (Napoli, 1770)

Opere di Bettinelli

- Ent.* = *Dell'entusiasmo delle belle arti* (Venezia, 1780)
SE = *Saggio sull'eloquenza* (Venezia, 1783)
LI = *Lettere inglesi* (Milano-Napoli, 1962)

Opere di Leopardi

- Zib.* = *Zibaldone di pensieri* (Milano, 1997)
Ep. = *Epistolario* (Torino, 1998)
OM = *Operette morali* (Milano, 1979)
PP = *Poesie e prose* (Milano, 2003¹⁰)
SFA = *Scritti e frammenti autobiografici* (Roma, 1995)

Per gli autori greci si è fatto uso delle sigle e delle abbreviazioni stabilite dal Liddell-Scott-Jones (http://www.tlg.uci.edu/ljsj/01-authors_and_works.html), per i latini di quelle utilizzate nel *The Oxford Classical Dictionary*, edited by S. Hornblower, A. Spawforth, Oxford, 2003³.

Nelle citazioni dalle stampe antiche e dalle opere leopardiane si è mantenuta l'accentazione grave.

PREMESSA

Gli ormai classici studi di Frances A. Yates e di Paolo Rossi sull'*ars memoriae* si chiudevano entrambi nel nome di Leibniz, poiché è possibile, scriveva la studiosa warburghiana, che con il filosofo di Lipsia, nel quale culmina e allo stesso tempo si esaurisce la tradizione sia lulliana sia ermetico-occultista, «si arresti l'influsso dell'arte della memoria come fattore nei progressi fondamentali dell'Europa»¹. Eppure, continua Yates, libri sulla mnemotecnica continueranno ad apparire (più avanti ne vedremo due esempi), e «probabilmente si potrebbe scrivere un altro libro che estendesse l'esame dell'argomento ai secoli successivi»². Le pagine che seguono non hanno un obiettivo così ambizioso, ma mirano a rintracciare ciò che resta, o non resta, della disciplina inaugurata da Simonide nell'arco cronologico che va da Vico a Leopardi. Tra questi due estremi, si è scelto di indagare testi e autori meno approfonditi dalla critica (Muratori, Conti, Genovesi e Bettinelli) con uno sguardo attento a una serie di fattori socio-culturali di vasta portata: la crisi della retorica e la sempre più diffusa 'scritturalizzazione' della memoria (e dunque il diverso rapporto con la *voce* e con le *immagini*); la scissione tra *segni*, *parole* e *cose* (ovvero, in termini foucaultiani, il passaggio dalla cultura della *somiglianza* a quella della *differenza*)³; l'esplosione del moderno mercato editoriale, la minaccia del *troppo* e il 'collasso' dell'enciclopedia; o

¹ F. A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 2013, p. 361 (ed. originale, London, Routledge, 1966). Assai ampia, al giorno d'oggi, è la bibliografia sull'argomento, ma in questa sede si rinvia soltanto agli studi più esaurienti, che hanno permesso di ampliare un campo d'indagine già di per sé vasto: P. ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino, 2000 (prima ed., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960); L. BOLZONI e P. CORSI (cur.), *La cultura della memoria*, Bologna, Il Mulino, 1992; L. BOLZONI, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995. Sul Medioevo, cfr. almeno B. ROY e P. ZUMTHOR (cur.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal, 1985; M. J. CARRUTHERS, *The book of memory. A study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990; EAD., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. Infine, anche per qualche considerazione sul '600 e '700 (soprattutto francese), si rinvia a D. ARASSE, *Ars memoriae et symboles visuels: la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance*, in *Symboles de la Renaissance. Premier volume*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1976, pp. 57-76.

² F. A. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 361.

³ Si veda M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 2016 (ed. originale, Paris, Gallimard, 1966).

ancora, l'affermarsi di un'estetica dell'originalità e la differente funzione attribuita alla memoria e alla fantasia nei processi creativi e conoscitivi (entrambe, almeno da Cartesio in poi, associate all'*errore*, ma con significative eccezioni, tra le quali, per non dire di Vico e Leopardi, vi è senz'altro Bettinelli e in parte anche Conti).

In sede preliminare, ci si soffermerà soltanto sul primo fattore, mentre si rimanda alle conclusioni per un'analisi più completa. Il punto di partenza di questo studio è infatti il compimento, tra il XVIII e XIX secolo, di una radicale trasformazione nel modo di intendere le funzioni della retorica e, al suo interno, della memoria. È forse superfluo ricordare che l'*ars memoriae* era originariamente uno strumento al servizio dell'oratoria, ossia una tecnica utile per trovare gli argomenti dell'*inventio*, oltre che, va da sé, per ricordare, e quindi pronunciare, i discorsi con la maggiore efficacia possibile. Ebbene, proprio all'epoca del razionalismo scientifico e all'alba della cosiddetta seconda rivoluzione tipografica⁴, tale dimensione orale e performativa⁵, a cui la memoria artificiale era intrinsecamente correlata, prese a vacillare sensibilmente. D'altra parte, uno dei maggiori cambiamenti, l'ha mostrato bene Wellbery⁶, riguardò la concezione stessa della lettura, pensata sempre più come un atto interiorizzato⁷; l'esperienza artistica, e soprattutto letteraria, venne in altri termini privatizzata e assolutizzata. L'attenzione si spostò così dalle norme, dall'oggetto e dalla finalità

⁴ Va detto che, almeno in un primo momento, l'invenzione della stampa a caratteri mobili, che teoricamente avrebbe potuto generare la scomparsa dell'*ars memoriae* tradizionale, ne ha in realtà moltiplicato le possibilità. Come ha mostrato Lina Bolzoni, «le tecniche della memoria conoscono infatti il loro massimo sviluppo in un mondo in cui lo sviluppo della tecnologia (della stampa in primo luogo) toglierà loro via via senso e importanza» (L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., p. XX). È questo un processo che si completa proprio tra Settecento e primo Ottocento, pur restando sempre valida l'indicazione di Eisenstein, per cui bisogna rifuggire da «un'interpretazione monocasuale o che si inclini al riduzionismo e al determinismo tecnologico» (E. EISENSTEIN, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 9, ed. originale, Cambridge, Cambridge University Press, 1979).

⁵ Sui rapporti fra scrittura e cultura orale restano imprescindibili: E. A. HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza, 1973 (ed. originale, Cambridge-London, Harvard University Press, 1963); W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. originale, London, Routledge, 1982); P. ZUMTHOR, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990 (ed. originale, Paris, Seuil, 1987); G. R. CARDONA, *I linguaggi del sapere*, a cura di C. Bologna, prefazione di A. Asor Rosa, Roma-Bari, Laterza, 1990 (in particolare, pp. 207-294).

⁶ Cfr. D. E. WELLBERY, *The transformation of rhetoric*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, edited by M. Brown, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 185-202.

⁷ «Such internalization of the act of reading was an achievement of the latter half of the eighteenth century as the visual representations of readers produced during that time unmistakably demonstrate. Like the ideal beholder of a painting in the theory of Diderot, the reader sensed him or herself no longer as the member of an audience to a theatrical or oratorical performance, but, rather, as one absorbed into the world of the work» (*ivi*, p. 188).

persuasiva al soggetto e alle facoltà cognitive, ovvero dalla *performance* all'esperienza. Nello stesso tempo, però, anche a causa della sovrabbondanza di informazioni favorita dalle più recenti innovazioni tipografiche (e, paradossalmente, da una maggiore accessibilità al sapere), sembrò materializzarsi più che mai il rischio della perdita e dell'oblio e, pertanto, la necessità di nuove tecniche di memorizzazione incentrate non più su forme orali e collettive ma, appunto, interiorizzate e 'scritturalizzate' (si pensi, ad esempio, agli *Esercizi di memoria* leopardiani oppure alla rinnovata fortuna dell'*ars excerpenti*)⁸.

A riguardo, c'è un episodio dell'*Histoire de ma vie* di Casanova che è può essere emblematico. Quasi all'inizio dell'opera, troviamo infatti un giovanissimo autore in procinto di salire sul pulpito per recitare una predica scritta nei giorni precedenti. Qualcosa, però, sembra andare storto: egli, mentre sta già parlando, improvvisamente non ricorda più cosa dire e la sua memoria, fino a quel momento impeccabile, si rivela sotto scacco. È una «triste faccenda, purtroppo vera»⁹ che decreta il fallimento dell'eroe nelle vesti – evidentemente sbagliate – del predicatore:

Pronunciai molto bene l'esordio e presi fiato. Ma, dopo le prime battute, non sapevo più quel che dicevo né quel che dovevo dire e poiché volli tirare avanti a tutti i costi, mi persi per strada. Ma quello che mi fece andare a fondo del tutto fu il sordo brusio del pubblico che si era accorto benissimo del mio smarrimento. Vidi parecchie persone uscire di chiesa, mi sembrò di sentire delle risate e così persi la testa e la speranza di cavarmi d'impaccio. Non so neppure adesso se feci finta di svenire o se svenni per davvero. So soltanto che mi lasciai cadere sul pavimento del pulpito e che picchiai una gran testata contro il muro, provando una gran voglia di morire¹⁰.

Da questa caduta (una rielaborazione di un motivo topico, soprattutto in apertura, nelle autobiografie) deriva naturalmente la scelta di abbandonare una volta per tutte le pubbliche orazioni, quasi si trattasse di un atto catartico che prelude alla nuova

⁸ Si tratta di una pratica antica, che però ha conosciuto forme più complesse tra Seicento e primo Settecento, come ricorderà un secolo dopo Cancellieri, il quale rimanda a «i due Plini», a «Sant'Agostino», ma anche ai moderni Lancellotti, Ireneo Affò e, soprattutto, Locke (cfr. F. CANCELLIERI, *Dissertazione intorno agli uomini dotati di gran memoria e a quelli divenuti smemorati*, Roma, presso F. Bourlie, 1815, pp. 107-113, con cui si chiude la parte sugli *uomini dotati di gran memoria*). Per uno studio complessivo del fenomeno, si veda A. CEVOLINI, *De arte excerpenti. Imparare a dimenticare nella modernità*, Firenze, Olschki, 2006.

⁹ G. CASANOVA, *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara e F. Ronconi, Milano, Mondadori, 1983, p. 88.

¹⁰ *Ivi*, p. 89.

‘carriera’ di amante¹¹, costruita non a caso su una spregiudicata ed esibita arte della dimenticanza¹². Nell’esempio casanoviano potremmo dunque rintracciare, oltre all’insinuarsi di un’estetizzazione o sublimazione del tempo presente, un indizio dell’avvenuta scissione tra memoria e retorica, nella forma però non ancora definitiva di una separazione tra pubblico e privato, vissuto e narrato, ovvero tra il Casanova autore, che conserva scrupolosamente lettere, note e appunti¹³ – i nuovi strumenti della memoria scritturalizzata – e il Casanova personaggio, il quale, al contrario, dichiara con orgoglio il suo «*J’oublie*»¹⁴. Una vicenda simile, dagli esiti – come prevedibile – ben differenti, la ritroviamo nelle *Memorie* di Muratori, su cui torneremo nel capitolo secondo¹⁵. Ora importa sottolineare, più che altro, che l’episodio dello scrittore veneziano testimonia come la retorica abbia perso il contatto con la voce e come la mnemotecnica, suo strumento privilegiato, si riveli una disciplina inattuale: «pensai», scrive infatti Casanova, «di non aver bisogno di imparare a memoria la predica. *L’avevo scritta io [...]: dimenticarla non mi sembrava possibile*»¹⁶.

La rottura del legame tra memoria, oralità e retorica ha tuttavia radici più profonde. Per rintracciarle occorre risalire – se non al pieno Rinascimento (Erasmus, Montaigne, Rabelais)¹⁷ – a due tra i più influenti pensatori della prima età moderna: Francis Bacon e

¹¹ Il che non significa che l’*Histoire* si risolva soltanto nella componente erotica, «come purtroppo un atteggiamento critico prima moralistico, poi voyeuristico, poi di esaltazione libertina, e spesso tutt’insieme, ha voluto individuare come unica cifra distintiva del racconto» (G. PIZZAMIGLIO, *All’origine dell’«Histoire» casanoviana*, in *In quella parte del libro de la mia memoria. Verità e finzioni dell’«io» autobiografico*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2003, p. 199).

¹² Su quest’ultimo punto, si rimanda a H. WEINRICH, *Lete. Arte e critica dell’oblio*, Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 115-122 (ed. originale, München, Beck, 1997).

¹³ Casanova definisce questi materiali «capitolari»; scritti in lingua italiana, essi sono serviti da traccia per la stesura dell’autobiografia vera e propria. Sempre dall’*Histoire* sappiamo inoltre che Casanova aveva conservato «in bella copia» anche lo scritto del panegirico andato male (cfr. G. CASANOVA, *Storia della mia vita*, cit., p. 85).

¹⁴ *Ivi*, p. 111.

¹⁵ Cfr. *infra*, pp. 52-53.

¹⁶ G. CASANOVA, *Storia della mia vita*, cit., p. 88. Corsivi miei.

¹⁷ Tutti e tre gli autori sono accomunati da un atteggiamento polemico, per quanto diverso, nei confronti di un sapere fondato esclusivamente sulla memoria (e sulle sue tecniche). Su Erasmus, cfr. F. YATES, *L’arte della memoria*, cit., pp. 118-119, 122-124 (e, per un’interpretazione della polemica tra l’olandese e Camillo, L. BOLZONI, *Introduzione*, in G. CAMILLO, *L’idea del teatro. Con «L’idea dell’eloquenza», il «De transmutatione» e altri scritti*, a cura di L. Bolzoni, Milano, Adelphi, 2015, pp. 45-55; L. BOLZONI, *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, pp. 246-247). Per quanto riguarda Montaigne, si ricorderà che in più di un’occasione il bordolese dichiara – non importa quanto sinceramente – di avere una memoria straordinariamente debole (al contrario della sua forte immaginazione) e, soprattutto, sottolinea la necessità di ripensare il ruolo tradizionalmente affidato ad essa in ambito sia gnoseologico sia pedagogico. Si veda, in particolare, *Essais*, I, 9, *Dei bugiardi*, in cui si distingue tra memoria e intelletto e si discutono i vantaggi e gli

René Descartes. Il primo è uno dei «quattro auttori»¹⁸ più ammirati da Vico, il secondo è invece il suo più diretto e noto bersaglio polemico. Entrambi, comunque, proprio come il filosofo napoletano, posero al centro il problema del *metodo* e della *ratio studiorum*, all'interno di un più ampio programma di rinnovamento del sapere e delle scienze. Fu proprio la retorica¹⁹, com'è noto, a finire sul banco degli imputati, e con essa la memoria. Così, ad esempio, nel 1623 Bacone precisava che «l'invenzione degli argomenti non è propriamente scoperta», poiché «*invenire*» significa «svelare cose ignote, non richiamare cose precedentemente già note»²⁰. Del resto, quella baconiana è una memoria ormai scritturalizzata o da scritturalizzare: il più efficace «sussidio della memoria», sostiene il Verulamio, «è la scrittura»²¹, e pretendere «che all'interpretazione della natura basti la forza naturale e nuda del pensiero e della memoria, val quanto dire che uno possa con l'aiuto della memoria pura e semplice fare tutti i calcoli di un libro di effemeridi»²². Pertanto, tra gli aiuti per la *nova mens* – enciclopedica, senza però contenere in sé l'intero macrocosmo o il meccanismo di una complessa *ars combinatoria* – Bacone raccomanda la creazione di *tabulae ordinatae* o, più semplicemente, invita a scrivere e raccogliere in luoghi comuni i brani da conservare. Il che, si badi bene, non comporta ancora un rifiuto totale dei principi tradizionali della mnemotecnica; a essere proposta non è la sua eliminazione ma, semmai, la sua riforma, in modo che essa «da metodo per fissare nella memoria l'enciclopedia del sapere, e riflettervi il mondo» possa divenire «aiuto per investigare l'enciclopedia e il mondo al fine di scoprire nuovo sapere»²³. L'attacco del filosofo inglese è rivolto quindi in prima

svantaggi della 'smemorataggine'; *Essais*, I, 26, *Dell'educazione dei fanciulli*, dove, tra l'altro, si sostiene che «savoir par coeur n'est pas savoir: c'est tenir ce qu'on a donné en garde à sa mémoire» (M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Milano, Bompiani, 2012, p. 273). Di Rabelais, invece, si vedano i capitoli sull'educazione di Gargantua, basata su nozioni imparate inutilmente a memoria, di cui egli si sarebbe liberato grazie a un gigantesco starnuto (ma a riguardo cfr. H. WEINRICH, *Lete*, cit., pp. 64-66).

¹⁸ G. VICO, *Vita scritta da se medesimo*, in ID., *Opere* (= *Op.*), a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 2005, p. 45.

¹⁹ A questo proposito Verene ha parlato di un vero e proprio «divorzio tra filosofia e retorica», le cui basi sarebbero state gettate da «Descartes e Locke» (cfr. D. PH. VERENE, *La memoria filosofica*, in «Intersezioni», II, 2, 1982, p. 257).

²⁰ F. BACONE, *Della dignità e del progresso delle scienze*, V, 3, in ID., *Opere filosofiche*, a cura di E. De Mas, Bari, Laterza, 1965, vol. 2, p. 262 («*Inventio Argumentorum inventio proprie non est. Invenire enim est ignota detegere, non ante cognita recipere aut revocare*»). Laddove necessario, si apporrà qualche leggera modifica alla traduzione italiana.

²¹ *Ivi*, p. 282 («*Adminiculum Memoriae plane scriptio est*», V, 5).

²² *Ibid.* («*Tam enim possit quis calculationes Ephemeridis memoria nuda absque scripto absolvere, quam interpretationi naturae per meditationes et vires memoriae nativas et nudas sufficere*»).

²³ F. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 342. A riguardo cfr. anche P. ROSSI, *Clavis universalis*, cit., pp. 161-169.

analisi alle finalità e all'applicazione di un'*ars memoriae* che sembrerebbe essersi ridotta a pura ostentazione, ovvero a un'effimera, «sterile» e funambolica *performance* retorica:

A quest'arte noi non facciamo l'accusa di distruggere la memoria naturale sovraccaricandola di dati (che è l'obiezione più diffusa); ma quella di non essere abilmente indirizzata ad agevolare la memoria negli affari e nelle cose serie. Il nostro punto di vista [...] è di far poco conto di tutto ciò che non serve ad altro che a ostentare l'arte, senz'altro uso. Ad esempio: la capacità di ripetere all'istante un gran numero di nomi e di verbi nello stesso ordine in cui furono pronunciati; o quella di saper comporre all'istante parecchi versi su qualsiasi argomento [...]; o quella di volgere continuamente in scherzo gli argomenti seri; o quella di saper eludere qualsiasi argomentazione con cavilli e contraddizioni [...]; sono cose che certamente noi non apprezziamo più dell'agilità dei funamboli o dei lazzi dei buffoni²⁴.

Un colpo più deciso, per continuare la metafora, a questi funamboli e giullari della parola verrà inflitto da Cartesio. Al francese simili prodigi di memoria – ai quali Cancellieri, erudito romano vicino alla famiglia Leopardi, dedicherà un'intera *Dissertazione*²⁵ – sembrano infatti poco più che *fables* stravaganti, se non vere e proprie imposture. E allora nel *Discours de la méthode* severo e sbrigativo è il giudizio su Lullo, la cui arte «servirebbe piuttosto a parlare senza giudizio di quelle [*cose*] che si ignorano, che ad apprendere»²⁶; gli stessi studi di retorica e di poesia sono così giudicati

²⁴ F. BACONE, *Della dignità e del progresso delle scienze*, V, 3, in ID., *Opere*, cit., pp. 283-284 («Ad illum interim ei non imputamus, quod naturalem memoria destruat et superoneret (ut vulgo objicitur); sed quod non dextere instituta sit ad auxilia memoriae commodanda in negotiis et rebus seriis. Nos vero hoc habemus [...] ut, quae artem jactant, usum non praebent, parvi faciamus. Nam ingentem numerum nominum aut verborum semel recitatorum eodem ordine statim repetere; aut versus complures de quovis argumento extempore conficere [...]; aut seria quaeque in jocum vertere; aut contradictione et cavillatione quidvis eludere [...]; haec certe omnia et his similia nos non majoris facimus quam funambolorum et mimorum agilitates et ludicra»).

²⁵ Su Leopardi e la *Dissertazione* di Cancellieri, cfr. *infra*, pp. 197-200.

²⁶ R. DESCARTES, *Discorso sul metodo*, in ID., *Opere 1636-1649*, a cura di G. Belgioioso, Milano, Bompiani, p. 43. Ad ogni modo, già in una lettera al Beeckman del 26 marzo 1619 Cartesio scriveva che «certamente, per rivelarvi schiettamente quello a cui mi accingo, non desidero presentare un'*Arte brevis* <come quella> di Lullo, ma una scienza completamente nuova, con cui si possano risolvere in generale tutti i problemi che possono venire proposti in qualsiasi genere di quantità». Poco più di un mese dopo, il 29 aprile, ripeteva: «Tre giorni fa ho incontrato in una locanda di Dordrecht un erudito, col quale ho parlato della piccola arte di Lullo: si vantava di essere capace di adoperarla con tale successo da essere in grado di parlare di qualunque argomento per un'ora intera; e che, inoltre, se avesse dovuto trattare per un'altra ora della stessa cosa, avrebbe trovato cose del tutto diverse dalle precedenti, e così via per venti ore di seguito. Giudicate voi se credergli. Era un vecchio, piuttosto loquace, ed il suo sapere, in quanto

pressappoco inutili, dal momento che l'«eloquenza» e la «poesia» sono «più doti dell'ingegno che frutto di studio». Descartes, però, si spinge ancora oltre e in un celebre passo afferma che:

i più dotati nella capacità di ragionare, e che elaborano meglio i loro pensieri per renderli chiari e intelligibili, possono sempre rendere più convincente quanto propongono, quand'anche parlassero il basso bretone e non avessero mai appreso la retorica²⁷.

Come vedremo nel primo capitolo, sarà principalmente Vico ad opporsi a tale visione, ponendo al centro del suo sistema filosofico la topica, la retorica, la memoria e la fantasia. In Italia, d'altra parte, non mancheranno ampi trattati sull'*ars memoriae* fino al tardo Settecento e al primo Ottocento. Un caso notevole, ad esempio, è quello della dissertazione *Della memoria artificiale e dei professori di essa* letta da Gian Rinaldo Carli nel 1793 all'Accademia di Mantova. Il testo, pur prendendo avvio dall'immagine baconiana dei «funamboli» e dei «mimi»²⁸, di fatto passa in rassegna le tecniche di memorizzazione da Camillo (di cui è ricostruita, per il tramite di Tiraboschi²⁹, la vicenda esistenziale e la storia del suo «teatro», «inestricabile laberinto»)³⁰ a Locke,

ricavato dai libri, si fermava sulla punta delle labbra, piuttosto che nella testa» (cfr. R. DESCARTES, *Tutte le lettere. 1619-1650*, a cura di G. Belgioioso, Milano, Bompiani, 2015, p. 7, 13).

²⁷ R. DESCARTES, *Discorso sul metodo*, cit., p. 31.

²⁸ G. CARLI, *Della memoria artificiale e dei professori di essa. Dissertazione letta nella sessione straordinaria del giorno 22 marzo del 1793 dell'Accademia di Mantova*, in ID., *Delle Opere del commendatore Don Gianrinaldo Carli, Emerito Presidente del Supremo Consiglio di Pubblica Economia, e del Magistrato Camerale di Milano; e Consigliere Intimo Attuale di Stato di S. M. I. R. A.*, tomo XIX, Milano, nell'Imperial Monistero di s. Ambrogio Maggiore, 1794, p. 3: «E per dir il vero, qual sorpresa non dee cagionare un Uomo, il quale all'opportunità sa render conto de' fatti della Storia, sa numerare una Biblioteca con la distinzione de' libri, delle edizioni, e degli Autori, e può recitare una quantità di versi, e di detti d'Autori antichi, e moderni? È vero, che tutti costoro, sono da *Baccone di Verulamio* paragonati ai *funamboli*; ed i loro sforzi di memoria, alla *agilità dei Mimi*».

²⁹ Cfr. G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, tomo IV, Milano, per Nicolò Bettoni e Comp., 1833, pp. 286-290.

³⁰ G. CARLI, *Della memoria artificiale*, cit., p. 14. Camillo, in ogni caso, è giudicato da Carli un impostore: «basterebbe questo fatto [allude alla vicende che portarono alla morte dell'autore, ndr] per farci sospettare, che tutta la di lui scienza non fosse che un'impostura: ma troppe altre prove abbiamo per crederla tale» (*ivi*, p. 12); «potea esser stimabile per la sua cognizione nella lingua ebraica; per una mediocrità nella poesia latina, e italiana; e per una certa figurata eloquenza, tanto nelle orazioni, che si pubblicarono, quanto nel ragionare; ma non mai per la dottrina, e scienza universale, che prometteva di far apprendere, e di far sì, che ogni cosa alla memoria venisse richiamata a piacere; il che risolvevasi in una vera ciarlataneria» (*ivi*, p. 16).

Condillac e Genovesi³¹ (passando per Platone, Aristotele, Cicerone, Pietro da Ravenna, Muret). A quest'ultimo, secondo Carli, si deve «il monumento più autentico all'arte della memoria»³²:

Quest'elegante scrittore dice, che essendo in Padova (nell'anno 1558) conobbe un Giovine Corso studente del diritto civile in quell'università [...]; quel Giovine possedeva l'arte della memoria, che gli aveva insegnata in Corsica un Francese suo maestro; ed egli volle farne la prova. Dettogli un giorno in presenza di molt'altri delle parole latine, greche, e barbare, varie, e sconnesse in tanto numero, che stanchi erano già tutti, egli di dettar, altri di scrivere, e gli altri di ascoltare; solo il Corso imperterrito ne domandava ancora di più. Ma volle terminare finalmente [...]. Allora il Corso fermatosi per breve tempo in silenzio, e fissi gli occhj in terra, con grande aspettativa di tutti i Circostanti, cominciò a recitare le parole, e senza neppur una lasciarne, le ripetè in quell'ordine stesso, in cui furono dettate; e poi cominciando dall'ultima le replicò tutte retrogradatamente, e poi anche alternando dalla prima alla terza, quindi dalla quinta, e così fino all'ultima³³.

L'episodio, discusso anche da Genovesi³⁴, attira particolarmente l'attenzione del poligrafo capodistriano, che anzi si rammarica per il fatto che «un'arte sì portentosa non siasi resa più universale», poiché «bisogna pur confessare, che è gran vergogna del Secolo XVI fare sì poco conto d'un'arte sì straordinaria»³⁵. Subito dopo, però, corregge il tiro e fa ritorno alla lezione baconiana:

duopo [*sic*] è confessare, o che questa non fosse, che un artificio da giocolieri, o che spento fosse negli animi di quel tempo ogni seme di erudita curiosità. Fatto sta, che nulla noi sappiamo de' principj, nè dell'arte del Giovine Corso [...], ma possiamo credere, che non fossero diversi da quei, che insegnavano gli altri maestri da noi nominati³⁶.

Agli occhi dell'autore, infatti, tutta l'arte della memoria si riduce all'uso dei *loci* e delle *imagines agentes*, come del resto testimonierebbe anche il «più recente scrittore di quest'arte», «il Conte Nolegar Giatamor italiano» (anagramma di Geronimo Argenti),

³¹ Genovesi è citato proprio nelle battute finali della dissertazione: «E però io non posso discostarmi dall'opinione del dotto Ab. *Genovesi*, cioè che ai Maestri dei Giovani si dovrebbe comandare, che coltivassero più l'ingegno de' loro allievi, che la memoria, perchè lo Stato ha bisogno d'uomini, non de' Pedanti». La citazione è tratta da un capitolo delle *Lezioni di economia civile*, che discuteremo più avanti (cfr. *infra*, pp. 158-167).

³² G. CARLI, *Della memoria artificiale*, cit., p. 36.

³³ *Ivi*, p. 33.

³⁴ Cfr. *infra*, p. 151.

³⁵ G. CARLI, *Della memoria artificiale*, cit., p. 35.

³⁶ *Ivi*, p. 36.

che nel 1735 pubblicò a Madrid il trattato *El asombro elucidado de las ideas*, o, *Arte de memoria especulativo, y practico*³⁷. Pur riconoscendone la validità teorica³⁸, Carli ritiene insomma che altri, rispetto a quelli professati dai «rettorici», siano i «mezzi» per rafforzare davvero la memoria:

Non nego io, che un'arte vi possa essere d'ajutar la memoria, ma dico, che ecettuati i casi straordinarj, ne' quali la natura si compiace di far de' prodigj, come de' mostri, tre appunto possono essere i mezzi, onde ottenere l'intento, cioè *ordine*, e *successione* nella percezione delle idee; ed *esercizio* di frequente ripetizione; imperciocchè senza un ordine, ed una ragionata progressione di studj, e di applicazioni le idee si offollano [*sic*], e si confondono, e la memoria non serve, che di ostacolo all'esercizio dell'intelletto. Come poi s'imprimino nel cervello le immagini delle cose, e come in esso si distribuiscano, si ordino, si risvegliano, o spontaneamente [...] o volontariamente a piacere, è un arcano della natura³⁹.

D'altronde, i temi dell'ordine, della ripetizione e dell'esercizio erano topici – lo vedremo già in Muratori⁴⁰ – nella riflessione settecentesca sulla memoria. L'atteggiamento assunto da Carli, in ogni caso, resta in parte ambiguo: da un lato vi è la fascinazione, quasi inconsapevole, verso le *performances* dei «professori» dell'*ars memoriae* (il «Giovine Corso», ad esempio), dall'altro lato, però, vi è anche la convinzione che tale strada non sia più percorribile perché non più *utile* (è questo il fattore determinante che decreta l'esautorazione dell'*ars memorativa*).

Prima di passare oltre, vale la pena fare qualche rapida considerazione su un'altra dissertazione, quella di Cancellieri, a cui si è già accennato, *Intorno agli uomini dotati*

³⁷ Si veda *ivi*, p. 53: «Il fondamento dell'arte consiste secondo essi [Nolegar Giatamor e Velazquez de Azevedo, autore del *Fenix de Minerva* (1626), *ndr*] in quattro cose; *sfera*; *trascendenti*; *predicamenti*; e *categorie*. La *sfera* è l'edifizio; ed il primo suo piano l'*Emisfero inferiore*, il secondo il *superiore*. *Trascendenti* sono le *camere* di questi piani. *Predicamenti* i cinque luoghi d'ogni camera [...]. *Categorie*, le immagini delle voci, le quali si ripongono in que' cinque luoghi. Così seguitano a spiegare come debbano collocarsi le immagini delle voci, o delle cose, che si vogliono ritenere nella memoria, cominciando dall'*emisfero* inferiore, ed ora in esso fermandosi, or occupando tutta la *sfera*».

³⁸ Cfr. *ivi*, p. 85-88, 88-89: «Non è già ch'io non sia persuaso essere utilissima, ed importante cosa il cultivar la memoria; nè sarò mai per negare, che l'applicazione delle immagini a certi segni, e luoghi, non sia un metodo il più sicuro, il più antico, ed anche universale per facilitare la ricordanza di quelle cose, che vogliamo tenere sempre alla mente presenti [...]. Ma donde avviene poi, che l'applicazioni ai luoghi, ai segni, talvolta sufficiente non sia a farci risovvenire delle cose applicate? [...] Non può ammettersi mai, che tante *immagini* abbiano altrettanti distinti luoghi, ne' quali possono essere collocate; per conseguenza io credo, che possa dirsi ad ogni professore della memoria artificiale, ciò che Quintiliano disse di *Metrodoro*: *vanitas nimium fuit, atque jactatio circa memoria suam, potius arte, quam natura gloriantis*».

³⁹ *Ivi*, p. 65.

⁴⁰ A Muratori è riconducibile anche il tema dell'eccesso della fantasia, facoltà da «porre in disciplina», per cui cfr. *ivi*, pp. 81-85.

di gran memoria e a quelli divenuti smemorati (1815). Il testo, sul quale torneremo nel capitolo quarto, è un resoconto erudito privo di spunti polemici e improntato a un registro quasi anedddotico. Tuttavia, la *Dissertazione*, che contiene anche precisi consigli ‘pratici’, costituisce di per sé un caso assai curioso, se non altro per la tarda datazione, che ne fa a prima vista un prodotto in un certo senso anacronistico (come tale, del resto, apparve ai primi recensori)⁴¹. A ben vedere, però, l’opera nasce dalla consapevolezza tutta moderna – per quanto Cancellieri la ricavi dagli antichi – dell’inevitabile *fragilità* della memoria, continuamente sottoposta alla minaccia dell’oblio (di qui, lo si è anticipato, l’esigenza di nuove tecniche di memorizzazione):

Succede pur troppo alla maggior parte degli *Uomini* ciò, che fu giustamente avvertito da *Ausonio*, che *ci dimentichiamo per lo più delle cose, con la stessa velocità, con cui le leggiamo*. *Seneca* ha giustamente avvertito, che *fragile* è la *memoria*, e che non può bastare al gran numero delle cose, che l’opprime, restando *cancellate* le *idee* delle cose *antiche* dalle *nuove*. Quindi sono stati sempre ammirati, e tenuti in sommo pregio tutti quelli, che hanno la gran sorte, e veramente invidiabile di esser dotati di singolar *Memoria*⁴².

È questa la premessa dalla quale prende avvio la lunga rassegna degli uomini dotati di grande memoria, che inizia da Simonide e di fatto si conclude con Leopardi, citato tra i giovani prodigiosi⁴³. La lunga e farragginosa successione di *exempla* termina però con qualche indicazione su come rafforzare ‘naturalmente’ la memoria, che l’erudito romano ricava anzitutto da Cicerone, Quintiliano e Seneca:

Cicerone insegnò di riandar seco stesso nella *sera* tutto ciò, che si è sentito, detto, e fatto nel decorso della *giornata*, facendo così quasi un *esame di coscienza*. Questa forse può dirsi che sia la vera, e più naturale maniera di mantenere in vigore la *memoria* [...]. Insegnò Quintiliano a corroborar la *memoria* con un continuo esercizio. Consigliò *Seneca* di pensare, e di ruminare spesso tutto ciò, che si vuol ritenere a *mente*⁴⁴.

Non vi è traccia, qui, dei *loci* e delle *imagines agentes*; Cicerone e Quintiliano, anzi, sono chiamati in causa solo perché insistono sui concetti, poi tipicamente settecenteschi, della ripetizione e dell’esercizio. Certo, alla «memoria artificiale» Cancellieri fa un breve accenno subito dopo, per rimandare però all’ampia bibliografia sul tema (più di

⁴¹ Cfr. *infra*, p. 198.

⁴² F. CANCELLIERI, *Dissertazione*, cit., p. 2.

⁴³ Cfr. *ivi*, pp. 88-89.

⁴⁴ *Ivi*, pp. 97-98.

70 opere), che egli inserisce immediatamente sotto⁴⁵. D'altro canto, alla fine di questa «Biblioteca degli scrittori sopra la memoria artificiale»⁴⁶ l'erudito ritiene necessario precisare che il «miglior metodo» è in realtà «quello di stendere opportune *Annotazioni* sopra tutte le *Opere*, che si vanno leggendo», ossia scrivere «*memorie*», «o vogliam dire *Zibaldoni*»⁴⁷, secondo le regole dell'*ars excerpenti*⁴⁸. Paradossalmente, così, la prima parte dell'opera di Cancellieri, costruita sui tanti casi prodigiosi di uomini in grado di recitare tutto d'un fiato versi, orazioni e prediche udite o lette una volta sola, si chiude con l'elogio della lettura solitaria e della memoria scritturalizzata. All'oblio è dedicato il resto della *Dissertazione*, ma quella è un'altra storia⁴⁹.

⁴⁵ Cfr. *ivi*, pp. 100-106. Si tratta più che altro di trattati sei-settecenteschi (il più recente è proprio la dissertazione *Della memoria artificiale* di Carli).

⁴⁶ *Ivi*, p. 100.

⁴⁷ *Ivi*, p. 108.

⁴⁸ Segue inoltre una breve analisi del metodo di Ireneo Affò e una più dettagliata descrizione di quello lockiano (come pure una «Biblioteca» degli «*Autori*, che hanno specialmente trattato del modo di formare questi *Promptuarj*, e *Repertorj*», per la quale cfr. *ivi*, pp. 112-113).

⁴⁹ Già nei trattati rinascimentali, tuttavia, l'*ars oblivionis* si intrecciava con la mnemotecnica, poiché solo dimenticando, vale a dire 'cancellando' le immagini non più utili, era possibile creare lo 'spazio' per nuove e necessarie immagini (più nel dettaglio, cfr. L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., pp. 145-148). Per una moderna *ars oblivionis*, legata a Betti e a Genovesi, cfr. *infra*, pp. 152-157.

Giambattista Vico

1. *Il recupero delle pieghe. Memoria, enciclopedia e retorica nelle Orazioni inaugurali e nelle Lettere*

Uno dei primi autori ad aver avvertito le dinamiche descritte nella *Premessa* è senz'altro Giambattista Vico, il quale offre una soluzione pensabile come una grandiosa operazione di restauro. Come si vedrà meglio più avanti, infatti, già nel *De ratione* (1709) egli, senza trascurare gli effetti del nuovo mercato librario, prospetta la possibilità di una restituzione della retorica alla sua dimensione originaria – vale a dire sociale – con una particolare insistenza sul ruolo della topica¹ e della memoria². Andando per ordine, si potrebbe iniziare con il dire che la ricerca filosofica di Vico, a partire dalle *Orazioni inaugurali* (1699-1706)³ fino a giungere al *De mente heroica* (1732) e alla *Scienza nuova* del 1744, è mossa da una continua tensione verso un sapere enciclopedico e inclusivo⁴. È lo stesso autore a dichiararlo in un passo della *Vita*:

Fin dal tempo della prima orazione [...] e per quella e per tutte l'altre seguenti, e più di tutte per quest'ultima [*scil.* la VI], apertamente si vede che 'l Vico agitava un qualche

¹ Il concetto di topica in Vico è qualcosa di più complesso rispetto alla tradizionale *ars inveniendi*. Nella *Scienza nuova* essa verrà definita l'«arte di ben regolare la prima operazione della nostra mente [*scil.* la percezione], insegnando i luoghi che si devono scorrer tutti per conoscer tutto quanto vi è nella cosa che si vuol bene ovvero tutta conoscere» (G. VICO, *Principi di Scienza Nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni 1744*, cv. 497, in *Op.*, pp. 638-639. D'ora in avanti = *Sn44* + cv).

² Fanno eccezione le *Institutiones Oratoriae*, in cui all'*ars memoriae* è riservato solo un rapido accenno (cfr. G. VICO, *Institutiones Oratoriae*, testo critico, versione e commento di G. Crifò, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989, p. 431). Per un'interpretazione di questo luogo, cfr. P. FABIANI, *Dall'arte dell'immaginazione alla scienza della mente. Alcune considerazioni sul concetto di memoria in Malebranche e Vico*, in «Laboratorio dell'ISPF», XIV, 2017, pp. 11-13.

³ Le *Orazioni inaugurali* (1699-1706) furono pubblicate postume nel 1869. Vico iniziò a rielaborarle in vista di una stampa probabilmente nel 1709.

⁴ Va precisato sin da subito, però, che con il suo capolavoro filosofico l'autore intende costruire un'enciclopedia che sia *nuova*. È presente anche in Vico, in un certo senso, quel diverso uso dell'arte della memoria che Yates individuava in Bacone e Leibniz, per cui cfr. *supra*, p. 9. Sulla 'totalità enciclopedica' dell'opera vichiana, cfr. invece G. MAZZOTTA, *La nuova mappa del mondo. La filosofia poetica di Giambattista Vico*, Torino, Einaudi, 1999.

argomento e nuovo e grande nell'animo, che in un principio unisse egli tutto il sapere umano e divino⁵.

Ebbene, la chiave d'accesso a tale sapere – in opposizione alla *mathesis universalis* cartesiana e a un razionalismo che al filosofo napoletano appare astratto e insufficiente – è fornita, almeno inizialmente⁶, proprio dalla retorica, anzi, come scrive Battistini, dalla «calamita della retorica, il simbolo della forza aggregativa»⁷. Una simile ambizione, del resto, è coerente con il lungo insegnamento svolto presso l'Università di Napoli⁸, o meglio con l'interpretazione che ne dà Vico: «la sua cattedra», scrive ancora nella *Vita*, era «quella che doveva indirizzare gl'ingegni e farli universali», e se «l'altre attendevano alle parti, questa doveva insegnare l'intero sapere, per cui le parti ben si corrispondano tra loro e ben s'intendan nel tutto»⁹. Così, pur nella sua evoluzione e progressiva stratificazione, è possibile individuare una traccia comune nel pensiero vichiano, ovvero un percorso che, come si è detto, prende avvio dalla rivalutazione, anzitutto dal punto di vista pedagogico, della topica e delle *facultates imaginandi*, per approdare poi a quella straordinaria ricostruzione delle strutture universali del pensiero primordiale che è la *Scienza nuova* (spesso assimilata dalla critica a un teatro della memoria)¹⁰.

Non a caso, dunque, nella prima orazione inaugurale del 1699 Vico attribuisce alla fantasia, ovvero alla facoltà di rappresentare la realtà con le immagini, una natura divina¹¹, rielaborando il motivo neoplatonico e rinascimentale del paragone tra l'azione della mente umana sul corpo e quella di Dio sul mondo¹². Discendono di qui le

⁵ G. VICO, *Vita*, in *Op.*, p. 36.

⁶ Non bisogna infatti dimenticare che nella *Scienza nuova* alla retorica subentrerà la poesia, da intendere soprattutto come *poiesis* (su cui cfr. almeno M. LOLLINI, *Le muse, le maschere e il sublime. G. Vico e la poesia nell'età della «ragione spiegata»*, Napoli, Guida, 1990).

⁷ A. BATTISTINI, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Milano, Guerini e Associati, 1995, p. 80.

⁸ Vico fu cattedratico di retorica per un quarantennio (dal 1699 al 1740).

⁹ G. VICO, *Vita*, in *Op.*, p. 84.

¹⁰ Si veda, in particolare, A. BATTISTINI, *La sapienza retorica*, cit., p. 110; D. PH. VERENE, *Vico's New Science as Theater of Memory*, in ID., *Speculative Philosophy*, Lanham M.D., Lexington Books, 2009, pp. 74-77; ID., *Vico's Science of Imagination*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1981, pp. 187 e ssg. (trad. it. *Vico. La scienza della fantasia*, a cura di F. Voltaggio, Roma, Armando, 1984, pp. 194 e ssg.).

¹¹ Cfr. G. VICO, *Le orazioni inaugurali I-VI*, a cura di G. G. Visconti, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 82: «Vis vero illa rerum imagines conformandi, quae dicitur phantasia, dum novas formas gignit et procreat, divinitatem profecto originis asserit et confirmat».

¹² A riguardo, si veda già G. GENTILE, *Studi vichiani*, Firenze, Sansoni, 1927, pp. 44-67. Anche Battistini, nel commentare il passo autobiografico che riassume il contenuto della prolusione, rimanda a Ficino, Telesio e Campanella (cfr. *Op.*, nota n. 31, p. 1272). Per il compendio delle sei prolusioni all'interno della *Vita*, cfr. *Op.*, pp. 30-36.

«meraviglie delle facoltà della mente partitamente, o sieno sensi o fantasia o memoria o ingegno o raziocinio», che operano «con divine forze di speditezza, facilità ed efficacia e ad un medesimo tempo diversissime cose e moltissime»¹³. Tra queste, Vico, con una citazione ciceroniana e con accenti agostiniani, afferma tuttavia di ammirare in «misura maggiore» la memoria:

Ma 'io ammiro in misura anche maggiore la memoria'; difatti che vi è di più meraviglioso e divino di questo inestimabile tesoro di oggetti e di parole che è nella mente umana? Ma con quanta rapidità, eterno Dio, ci impossessiamo di questo tesoro! Tanto che a due o al massimo a tre anni ricordiamo a memoria tutte le parole e gli oggetti che servono alle necessità generali della vita, e se qualche lessicografo volesse trascrivere e porre in ordine queste parole, dovrebbe scrivere volumi interminabili¹⁴.

Tematiche analoghe saranno affrontate nella quarta (1704)¹⁵ e, soprattutto, nella sesta orazione, in cui Vico cerca di mostrare come la stessa consapevolezza («cognitio») della corruzione della natura umana inviti «ad apprendere tutto il ciclo delle arti liberali e delle scienze»¹⁶, secondo quel principio rielaborato, diversi anni dopo, nella quinta dignità della *Scienza nuova*: «la filosofia, per giovar al gener umano, dee sollevar e reggere l'uomo caduto e debole, non convellergli la natura né abbandonarlo nella sua corruzione»¹⁷. Tale *corruptio* è definita anzitutto da un'insufficienza espressiva del linguaggio; è infatti a seguito della confusione babelica che nascono sia le incomprensioni sia gli inganni dei sensi («falsae rerum imagines ludant ac saepe etiam illudant»)¹⁸. Anche per questo viene sottolineato lo stretto legame tra memoria, fanciullezza e linguaggio, e quindi la necessità – a fini educativi¹⁹ – di cominciare gli studi dalle lingue, poiché «elle tutte s'attengono alla memoria, nella quale vale mirabilmente la fanciullezza»²⁰. Ora, se anche la *Scienza nuova* farà propria l'equazione tra memoria e fanciullezza, e anzi da essa svilupperà l'opposizione binaria tra ragione

¹³ G. VICO, *Vita*, in *Op.*, p. 31.

¹⁴ ID., *Orazioni inaugurali*, cit., p. 89: («Sed 'ego maiore etiam quodam modo memoria admiror' (CIC., *Tusc.*, I, 59); nam quid admirabilius ac divinius quam si copiosissimus rerum ac verborum in mente humana thesaurus? At quam cito, Deus immortalis, locupletamus! Ut, bimuli aut sumum trimuli, ter meminerimus, quae si qui lexicographus in ordinem redigere et componere velit, amplissima librorum volumina perscribat necesse est»).

¹⁵ Cfr. *ivi*, pp. 147-148.

¹⁶ *Ivi*, p. 189 («ad universum ingenuarum artium scientiarumque orbem absolendum invitat»).

¹⁷ *Sn44*, cv. 129.

¹⁸ G. VICO, *Orazioni inaugurali*, cit., p. 192.

¹⁹ Difatti, come si legge nella *Vita*, l'argomento è «mescolato di fine degli studi e di ordine di studiare» (ID., *Vita*, in *Op.*, p. 34).

²⁰ *Ivi*, p. 35.

«spiegata» dell'età degli uomini (o degli adulti) e «robustissima fantasia» delle due età precedenti (o dei fanciulli)²¹, a quest'altezza cronologica sembra persistere la convinzione che «la corpulenta facoltà dell'immaginativa» sia «la madre di tutti i nostri errori e miserie»²². Il primato, in fin dei conti, spetta dunque alla ragione che, senza una piena antitesi al pensiero cartesiano, assume ancora una funzione regolatrice²³.

La *ratio studiorum*, in ogni caso, sarà al centro dell'intera prolusione del 18 ottobre 1708, rielaborata e poi stampata l'anno seguente con il titolo *De nostri temporis studiorum ratione*. L'opera s'inserisce nella cosiddetta *querelle des anciens et des modernes*²⁴, ma è soprattutto un dialogo ravvicinato con il *Discours de la méthode*, del quale costituisce un'alternativa. Si tratta di un testo che in un certo senso segna una svolta: con esso, per usare le parole di Battistini, Vico «costruisce un progetto di cultura che compendia gli ideali filosofici, pedagogici, scientifici, morali, politici, giuridici sociali», ovvero getta le basi per un «disegno educativo» che si evolverà prima in «ricostruzione antropologica» poi «nell'albero del sapere della *Scienza nuova*»²⁵.

²¹ Cfr. *Sn44*, cv. 185: «la fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio».

²² G. VICO, *Vita*, in *Op.*, p. 32.

²³ A cambiare, semmai, sono gli strumenti della ragione: «letterari, oratori, morali e scientifici» (*Op.*, nota n. 3, p. 1276).

²⁴ Il dibattito, di origine rinascimentale, conobbe un particolare sviluppo nel corso del Settecento (soprattutto in seguito alla pubblicazione a Parigi nel 1687 de *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* di Bouhours, su cui cfr. C. VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Edizioni Fiorini, 2001), ma si protrasse almeno fino alle soglie del XIX secolo. Secondo Wellbery proprio nella disputa, che contribuì a spostare l'attenzione dalla 'retrospezione' all'«innovazione», si può intravedere un primo indizio del declino della retorica: «with the advent of innovation as primary literary value, rhetorical doctrine lost its position as a master code of literary production [...]. Gradually the rhetorical term *inventio*, which designated the finding of what is stored in cultural memory, ceded place to the concept of originality. The entire field of art and literature was caught up in the 'temporalization of complexity' that, by the end of the eighteenth century, yielded the Romantic concept of history as a 'collective singular'. Historical consciousness, the awareness that time ceaselessly alter the framework of human life, rendered classical rhetoric defunct» (D. E. WELLBERY, *The transformation of rhetoric*, cit., p. 187). Più in generale, sulla *querelle* cfr. almeno M. FUMAROLI, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, trad. di G. Cillario, M. Scotti, Milano, Adelphi, 2005. Per un approfondimento relativo a Vico e alla cultura napoletana, si veda invece S. CAMPAILLA, *A proposito di Vico nella Querelle des anciens et des modernes*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», 3, 1973, pp. 181-192; C. MARRONE, *Implicazioni anticartesiane della teoria del linguaggio in Vico*, in *Dal cartesianesimo all'Illuminismo radicale*, a cura di C. Borghero e C. Buccolini, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 127-160 (in particolare pp. 127-129); J. M. LEVINE, *Vico and the Quarrel between the ancients and the moderns*, «Journal of the history of ideas», LII, 1991, pp. 55-80; D. LUGLIO, *Il magistero delle api e l'alternativa tra antichi e moderni: l'esempio dell'eloquenza*, in *Razionalità e modernità in Vico*, a cura di M. Vanzulli, Milano, Mimesis, 2012, pp. 65-77.

²⁵ A. BATTISTINI, *La sapienza retorica*, cit., p. 75.

Ancora una volta, insomma, l'intento è di ristabilire la preminenza della retorica, della topica e della memoria a fronte di uno stato di crisi, ossia in risposta a un sistema culturale che sembra averle messe da parte (soprattutto, come si è visto, nella loro funzione sociale). In tal senso, particolarmente significativo è il capitolo III del *De ratione*, che si apre con alcune considerazioni sugli «incommoda» della «critica»²⁶ moderna. Nella ricerca del *primum verum* essa si prefigge di liberare la mente da ogni cosa che, anche solo eventualmente, possa indurla in errore («ab omni, non solum falso, falsi quoque suspicionem»)²⁷ e pertanto esclude, o meglio soffoca («praefocetur»), «verisimilia omnia»²⁸. Ma in questo modo ostacola la formazione del senso comune²⁹ negli adolescenti, che «si genera dal verosimile come la scienza si genera dal vero e l'errore dal falso»³⁰. Ciò è ancora più grave se si considera che il *sensus communis* è la regola, come di ogni disciplina, anche e soprattutto della stessa eloquenza³¹. Perciò Vico sostiene che il rischio della «nostra critica» sia quello di rendere i giovani «eloquentiae ineptiores» e di accecare («excaecari») la loro mente, privandola così delle sue facoltà predominanti (la memoria e la fantasia):

Infatti, come nella vecchiaia prevale la ragione, nella gioventù prevale la fantasia; e non conviene affatto accecarla, poiché sempre è considerata come felice inizio dell'indole futura. E la memoria, la quale se non è tutt'uno con la fantasia, certo è press'a poco la stessa cosa, poiché i fanciulli in nessun'altra facoltà della mente primeggiano, dev'essere rigorosamente coltivata; e non si debbono indebolire gli ingegni nelle loro attitudini per quelle arti che richiedono memoria, o fantasia, o ambedue, come la pittura, la poesia, l'oratoria e la giurisprudenza; né la critica, che è per i nostri tempi strumento di tutte le scienze e arti, dev'essere loro di impedimento³².

²⁶ Da κρίνω, 'giudicare', ma anche 'separare', 'dividere'. Il termine indica il metodo del razionalismo scientifico-cartesiano.

²⁷ G. VICO, *De nostri temporis studiorum ratione*, in *Op.*, p. 104 (d'ora in poi = *DNT*).

²⁸ *Ibid.* La posizione di Vico è perciò agli antipodi di quella di Cartesio e dalla *Logique* di Port-Royal, volta appunto all'esclusione di tutto ciò che non rientra nel campo delle verità indubitabili (del resto per costoro il 'verosimile' coincide con la δόξα).

²⁹ Il senso comune è qualcosa di diverso sia dall'herderiano spirito delle nazioni sia dal *bon sens* cartesiano; nella *Scienza nuova* verrà detto «un giudizio senz'alcuna riflessione comunemente sentito da tutto un ordine, da tutto un popolo, da tutta una nazione o da tutto il genere umano» (*Sn44*, cv. 142).

³⁰ *DNT*, in *Op.*, p. 104.

³¹ Su questo aspetto, si rimanda a J. D. SCHAEFFER, *Sensus Communis. Vico, Rhetoric, and the Limits of Relativism*, Durham and London, Duke U. P., 1990 (in particolare il capitolo *Orality and Sensus communis in Vico's Early Writings on Rhetoric*, pp. 55-79).

³² *DNT*, in *Op.*, pp. 104-105 («Nam ut senectus ratione, ita adolescentia phantasia pollet: neque sane pueris, quae beatissimum futurae indolis specimen semper habita est, excaecari ullo modo oportet. Et memoria, quae cum phantasia, nisi eadem, certe pene eadem est, in pueris, qui nulla alia mentis facultate praestant, excoli impense necesse est: neque ingenia ad arte, quae phantasia, vel memoria, vel utraque

Presso gli antichi, invece, senza fare alcuna violenza alla natura («nulla vi naturae facta») si era soliti abituare lentamente («sensim») e dolcemente («placide») i fanciulli all'uso della ragione, a partire cioè dalla geometria euclidea, «che non si può intendere senza attitudine a formare le immagini»³³. Nella propria autobiografia Vico narrerà di aver anch'egli intrapreso lo studio della geometria, anche se la scelta, a ben vedere, è motivata anzitutto da un interesse retorico e filosofico (comprendere e far proprie le tante «pruove matematiche» di Aristotele e Platone³⁴, nelle quali «si vide difettoso»)³⁵. Si tratta, perciò, di una breve parentesi, che non può e non deve distogliere dagli studi metafisici già intrapresi:

A suo costo sperimentò che alle menti già dalla metafisica fatte universali non riesce agevole quello studio proprio degli ingegni minuti, e lasciò di seguitarlo, siccome quello che poneva in ceppi ed angustie la sua mente già avezza col molto studio di metafisica a spaziarsi nell'infinito dei generi³⁶.

La geometria lascia il posto nuovamente alla retorica, o meglio alla «spessa lezione di oratori, storici e di poeti», che «diletta l'ingegno di osservare tra lontanissime cose nodi che in qualche ragion comune le stringessero insieme, che sono i bei nastri dell'eloquenza che fanno dilettevoli le acutezze»³⁷. A questo punto della *Vita*, allora,

valent, ut pictura, poetica, oratoria, iurispurdentia, quicquam sunt hebentanda: neque critica, quae omnium artium scientiarumque instrumentum nostris commune est, ulli debet esse impedimento»).

³³ *DNT*, in *Op.*, p. 107 («quae sine acri imagines conformandi vi haud recte percipi potest»). Il motivo è ricorrente anche nella *Scienza nuova* (si veda, in particolare, il cv. 519: «aggiungiamo l'osservazione che tuttavia si può fare ne' giovani, i quali, nell'età nella qual è robusta la memoria, vivida la fantasia e focoso l'ingegno – ch'eserciterebbero con frutto con lo studio delle lingue e della geometria lineare, senza domare con tali esercizi cotal acerbezza di menti contratta dal corpo, che si potrebbe dire la barbarie degl'intelletti – passando ancor crudi agli studi troppo assottigliati di critica metafisica e d'algebra, divengono per tutta la vita affilatissimi nella loro maniera di pensare e si rendono inabili ad ogni grande lavoro»). Diverso è il discorso per la geometria analitica cartesiana, che, in quanto incentrata su un sistema di coordinate ed equazioni, è indipendente dalla rappresentazione figurale. Ad ogni modo, sull'impossibilità di pensare senza immagini, cfr. già ARISTOTELE, *L'anima*, a cura di G. Movia, Milano, Bompiani, 2001, 432a, 229: «poiché non c'è nessuna cosa, come sembra, che esista separata dalle grandezze sensibili, gli intelligibili si trovano nelle forme sensibili, sia quelli di cui si parla per astrazione sia le proprietà ed affezioni degli oggetti sensibili. Per questo motivo, se non si percepisse nulla non si apprenderebbe né si comprenderebbe nulla, e quando si pensa, necessariamente al tempo stesso si pensa un'immagine. Infatti le immagini sono come le sensazioni, tranne che sono prive di materia».

³⁴ Cfr. soprattutto PL., *Men.*, 81e-84a (dove una dimostrazione geometrica è utilizzata per provare la teoria della reminiscenza).

³⁵ G. VICO, *Vita*, in *Op.*, p. 15.

³⁶ *Ivi*, p. 16.

³⁷ *Ibid.*

Vico trascrive – sotto forma di lunga digressione – un estratto di una lezione anniversaria oggi perduta, ma del tutto affine al *De ratione*. Si ripete, infatti, che instradare i fanciulli alla filosofia a partire dalla logica è pratica ‘perniziosissima’; che la critica rende la «gioventù arida e secca»³⁸ e «affligge l’ingegno, perché non vede se non quel solo che li sta innanzi i piedi; sbalordisce la memoria, perché ritrovato il secondo segno, non bada più al primo; abbacina la fantasia, perché non immagina affatto nulla»³⁹. Ciò significa che essa, sciogliendo ogni legame con l’elemento visivo e rendendo debole e improduttiva la memoria, finisce per inaridire le potenzialità della mente umana, ovvero inibisce il processo creativo e poetico⁴⁰, la cui natura è sempre eidetica⁴¹. Per di più, a scapito dell’evidente errore logico di chi antepone il giudizio all’*inventio*, è soltanto la ricerca del *medium* o dell’*argumentum* che permette di non trascurare nulla e di avvicinarsi, nei limiti della conoscenza umana, al vero⁴².

³⁸ ID., *Vita*, in *Op.*, p. 17.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ «I primi uomini delle nazioni gentili, come fanciulli del nascente genere umano, [...] dalla lor idea criavan essi le cose [...] per la loro robusta ignoranza, il facevano in forza d’una corpulentissima fantasia [...] onde furon detti ‘poeti’, che lo stesso in greco suona che ‘criatori’» (*Sn44*, cv. 376). Tra i primi ad insistere sulla centralità della fantasia e della memoria, anche ai fini dell’espressione artistica (e in contrapposizione all’estetica crociana) vi fu Ungaretti, per cui cfr. G. UNGARETTI, *Vita d’un uomo. Saggi e interventi, Influenza di Vico sulle teorie estetiche d’oggi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 344.362.

⁴¹ Non solo nel senso che produce conoscenza – secondo il celebre principio del *verum et factum* – ma anche nel senso che ha a che fare, etimologicamente, con la visività. Se si sposta la riflessione in ambito letterario, da questo punto di vista la poesia appare condannata a un’esistenza postuma e inattuale, senza però essere del tutto cancellata (sull’argomento si veda il già citato M. LOLLINI, *Le muse, le maschere e il sublime*). A riguardo può essere utile il confronto con la lettera del 26 dicembre 1725 che, indirizzata all’avvocato, allievo, poeta e amico Gherardo degli Angioli, tratta proprio il tema della sopravvivenza della poesia nei tempi «troppo assottigliati da’ metodi analitici, troppo irrigiditi dalla severità de’ criteri» perché possa esserci spazio per tutte le facoltà dell’animo «che li provengono dal corpo», «e sopra tutte quella dell’immaginare, che oggi si detesta come madre di tutti gli errori umani» (G. VICO, *Lettere*, in *Op.*, p. 315). Chiaramente Gherardo, in quanto poeta contemporaneo – ma lo stesso vale per Vico, che «per ispaziarvi la fantasia» [...] si esercitava con lavorar canzoni» (G. VICO, *Vita*, *Op.*, p. 23) – può essere soltanto uno spettatore esterno della modernità: «ma a’ ragionamenti filosofici di tali maniere Ella [*scil.* Gherardo], come spesso ho avvertito, soltanto con la sua mente si affaccia come per vederle in piazza o in teatro, non per riceverle dentro a dileguarvi la fantasia, disperdervi la memoria e rintuzzarvi lo ingegno» (ID., *Lettere*, in *Op.*, p. 315). Inoltre, si noterà che sin dall’*incipit* l’intera lettera è costruita su una sapiente contrapposizione di campi metaforici: da un lato, come già nel *De ratione*, la secchezza, l’aridità, lo spegnimento e il torpore dell’eccesso della ragione (che «assidera» e «ammortisce»), dall’altro l’intensità e la vitalità del pensiero poetico, che si spiega «per trasporti, fa sua regola il giudizio de’ sensi ed imita e pigne *al vivo* le cose, i costumi, gli affetti con un *fortemente* immaginarli e quindi *vivamente* sentirli». Corsivi miei.

⁴² Cfr. *DNT*, in *Op.*, p. 109.

Ad ogni modo, se finora si è insistito solo sugli «*incommoda*» della «*nova critica*», non va dimenticato che in realtà il *De ratione* è animato da un principio di conciliazione (lo si dichiara sin dal primo capitolo, in cui l'autore sostiene di voler «combinare i vantaggi di entrambe le età»)⁴³. Di conseguenza, risponde a tale strategia anche la conclusione del capitolo III:

Quindi, per evitare i due eccessi, sarei d'avviso d'istruire i giovani in tutte le arti e scienze con giudizio integrale. A tal fine la topica li arricchisca dei suoi luoghi e intanto col senso comune progrediscano nella pratica della vita e nell'eloquenza, con la fantasia e la memoria si irrobustiscano in quelle arti che si servono di questa facoltà, infine apprendano la critica, per giudicare in ultimo col proprio cervello sulle cose apprese e si esercitino sui medesimi argomenti, sostenendo le due tesi opposte. Così riuscirebbero esatti nelle scienze, vigili nella condotta pratica della vita, ricchi di eloquenza, immaginativi nella poesia e nella pittura, fervidi di memoria per la giurisprudenza⁴⁴.

Del resto, nel capitolo precedente Vico aveva passato in rassegna gli strumenti («*instrumenta*») e i sussidi («*adiumenta*») delle scienze moderne, tra i quali è ricordata non casualmente anche la stampa⁴⁵. Si è già accennato al fatto che il perfezionamento degli strumenti tipografici ha suscitato una progressiva dequalificazione della retorica e della mnemotecnica tradizionale, pur sempre incentrate su una forma di comunicazione orale. Da questo punto di vista è come se il filosofo entrasse a pieno titolo nella modernità, ma ne rimanesse, per così dire, *in limine*; da un lato, infatti, egli riconosce i vantaggi, e persino le attrattive⁴⁶, della diffusione del libro e del sapere su larga scala

⁴³ Cfr. *ivi*, p. 95: «*Invidiam declinaverim, si me non tam nostra vel antiquorum incommoda reprehendere, quam utriusque aetatis commoda componere velle existimetis*».

⁴⁴ *DNT*, in *Op.*, p. 111 («*Igitur, ut utrunque vitetur vicium, existimem, adolescentes scientias artesque omnes integro iudicio doceri, quo topicae ditent locos, ac interea sensu communi ad prudentiam et eloquentiam invalescant, phantasia et memoria ad artes, quae iss praecriticam; tum de integro de iss quae edocti sunt suo ipsorum iudicio iudicent; et in iisdem in utranque partem disserendis sese exercent. Ita nanque evaderent in scientiis veri, ad rerum prudentiam sollertes, ad eloquentiam copiosi, ad poësim picturamve phantastici, ad iurisprudentiam memoriosi*»).

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 101.

⁴⁶ Tra cui, non ultima, la possibilità di raggiungere una fama europea. In quest'ottica può essere letto il finale della *Vita*, dove la pubblicazione della *Scienza nuova* è chiamata quasi a riscattare un intero popolo: «Con la qual opera il Vico, con gloria della cattolica religione, produce il vantaggio alla nostra Italia di non invidiare all'Olanda, l'Inghilterra e la Germania [...] Per tutto ciò ha avuto il libro la fortuna di meritare dall'eminentissimo cardinale Lorenzo Corsini [poi Papa Clemente XII, *ndr*], a cui sta dedicato, il gradimento con questa non ultima lode: "Opera, al certo, che per antichità di lingua e per solidità di dottrina basta a far conoscere che vive anche oggi negl'italiani spiriti non meno la nativa particolarissima attitudine alla toscana eloquenza che il robusto felice ardimento a nuove produzioni nelle più difficili discipline; onde io me ne congratulo con cotesta sua ornatissima patria"» (G. VICO, *Vita*, in *Op.*, p. 60). D'altronde, già Croce notava che «l'*Autobiografia* del Vico è, insomma, l'estensione della

(ovvero di una rinnovata riproducibilità tecnica), dall'altro però ripropone l'equazione ciceroniana tra eloquenza e sapienza⁴⁷, sottolinea l'importanza dell'uditorio, del *movere* e di quella funzione persuasiva e sociale della retorica⁴⁸ che sarà oggetto della critica prima illuministica⁴⁹ e poi romantica⁵⁰.

Così, più nello specifico, se nel capitolo II del *De ratione* Vico ammette che grazie alla stampa «sono tanti non solamente coloro che hanno familiarità con uno o due autori, ma anche quelli che si sono eruditi attraverso una cultura vasta, varia e quasi infinita»⁵¹, al contempo, però, parla di un mercato librario fervente, anzi traboccante: «omnia libris scatent»⁵², dove '*scateo*' significa letteralmente 'essere eccessivamente pieno', appunto 'traboccare', con un'accezione disforica in un contesto – quello iniziale

Scienza nuova alla biografia dell'autore, alla storia della propria vita individuale» (B. CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, a cura di F. Audisio, Napoli, Bibliopolis, 1997, pp. 276-277).

⁴⁷ «L'erudizione», scrive Battistini, «per vincere l'effimero preferisce la pagina scritta dei periodici scientifici, delle memorie e delle recensioni, ma Vico, che non smentisce mai la sua sincera esigenza di una cultura socializzata e fruita da un'intera collettività, si volge ancora all'antico costume umanistico assertore del connubio tra filosofia e retorica» (*Op.*, p. 1467). Il legame tra sapienza e eloquenza è ribadito da Vico anche nel discorso recitato il 6 gennaio 1737 presso l'Accademia degli Oziosi e pubblicato con il titolo *Le accademie e i rapporti tra la filosofia e l'eloquenza* (in *Op.*, pp. 406-409). Molto è stato scritto sul motivo, già platonico e aristotelico, poi ciceroniano, dell'*eloquentia cum sapientia coniuncta*, ma per un ampio resoconto storico si rimanda a M. FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 15-257 (ed. originale, Geneve, Librairie Droz, 1980).

⁴⁸ Cfr. *DNT*, in *Op.*, p. 198: «Si aggiunga che l'importanza dell'eloquenza si basa per noi tutta sull'uditorio e che noi dobbiamo adattare la nostra opinione alle opinioni del pubblico, poiché spesso quegli stessi che sono irremovibili per forti ragioni, sono smossi dal loro parere da qualche lieve argomento» («ad haec, tota eloquentiae res nobis cum auditoribus est, et pro eorum opinionibus nos nostrae orationi moderari debemus, et natura ita comparatum est, ut saepe qui pollutissimis rationibus non moventur, iidem aliquo levi argumento de sententia deiiciantur»).

⁴⁹ Si pensi, ad esempio, alla *Critica del giudizio* kantiana, che, come sottolinea ancora Wellbery, «enables us to observe quite clearly both the historical collapse of rhetorical doctrine and the emergence of a revised sense of rhetorical. The reason for Kant's repudiation of rhetoric is, simply put, that the rhetorician uses the techniques of poetry for the purpose of persuading the listener to his – the rhetorician's – cause» (D. E. WELLBERY, *The transformation of rhetoric*, cit., p. 191).

⁵⁰ «For nothing is quite so foreign to romanticism as any thought of utility, and nothing is further from the spirit of oratory than the romantic idea of self-expression. Both in preparing and delivering an oration, a rhetor must, before all else, bear in mind the presence of his audience. To wish only to express intuitions is to forgo the chance to persuade. Persuasiveness, or audience effectiveness, however, is the principal basis on which the ancients, and later the humanists, saw poetry and rhetoric as related. Both, they held, are “productive” arts of language with power to influence their auditors» (M. MOONEY, *Vico in the tradition of rhetoric*, New Jersey, Princeton University Press, 1985, p. 27).

⁵¹ *DNT*, in *Op.*, 101-103 («multi sunt non unum et intem alterum scriptorem docti; sed multa, varia, ac pene infinita lectione eruditi»).

⁵² *DNT*, in *Op.*, p. 101 («dappertutto si pubblicano libri»).

– per il resto privo di spunti polemici⁵³. È tuttavia nel capitolo XIII che egli dichiara apertamente la sua preoccupazione, con un'interessante rielaborazione del *tòpos* del convito:

Non si può dubitare che la stampa sia stata del massimo aiuto per il nostro metodo di studi [...]. In quantità strabocchevole, e dovunque, libri sui più diversi argomenti sono offerti in vendita non ai soli re Tolomei, ma a qualunque privato. Tuttavia, ho paura che il loro numero eccessivo ed il loro prezzo troppo basso ci rendano, come suole accadere, meno oculati nella scelta, e ci accada lo stesso che a quei commensali, i quali, nei conviti troppo lautissimi e sontuosi, fanno portar via cibi usuali e nutrienti, per riempirsi di vivande raffinate e di minor potere nutritivo⁵⁴.

Dietro l'abbondanza si cela, perciò, la minaccia dell'effimero, del flusso imprevedibile della moda⁵⁵ che, assecondando i capricci della fortuna, rischia di far sprofondare nell'oblio:

Non sono ancora vecchio mentre scrivo: eppure ricordo d'aver veduto esaltare scrittori viventi, che avevan mandato alle stampe sino a dodici e più volte le opere, le quali, oggi, oltreché non essere più lette, son tenute a vile, e d'aver veduto, al tempo stesso, altri scrittori lasciati a lungo in un abbandono desolato, e poi, ad un tratto, per una circostanza impreveduta, ricoperti di gloria, anche da qualche dottissimo⁵⁶.

⁵³ Si ricorderà, *en passant*, che nella *Vita* l'autore – con una modestia contemplata, se non richiesta, dalle autobiografie intellettuali primoseicentesche – dirà di aver 'goduto' nel «non aver dato alla luce queste orazioni [*scil.* le *Orazioni inaugurali*], perché stimò non doversi gravare di più libri la repubblica delle lettere, la quale per la tanta lor mole non regge, e solamente dovervi portare in mezzo libri d'importanti scoperte e di utilissimi ritrovati» (G. VICO, *Vita*, in *Op.*, p. 36). D'altro canto, in Vico la tendenza a sminuire la portata delle opere precedenti la *Scienza nuova* è funzionale a sottolineare l'importanza e l'audacia del suo capolavoro.

⁵⁴ *DNT*, in *Op.*, p. 201 («Typi autem non dubium est, quin nostrae studiorum rationi magno sint adiumento [...] lam ingenti copia et varietate, ubique locurum, non Ptolemaeis regibus tantum, sed cuius privato homini, commodis precii dictis, prostant. Sed vereor, ne abundantia et vilitate nimia, ut fieri solet, minus simus industrii, neve conviva imitemur, qui in lautis opiparisque coenis cibos seutos et boni succi amoveri iubent, et excuratis ac minus utilibus se ingurgitant»).

⁵⁵ Come sosterrà Leopardi, la moda, nel suo «disfare» e «rimutare di continuo le cose di quaggiù», è sorella della morte, «nemica capitale della memoria» (G. LEOPARDI, *Dialogo della Moda e della Morte*, in ID., *Operette morali*, edizione critica a cura di O. Besomi, Milano, Mondadori, 1979, p. 54. D'ora in poi = *OM*).

⁵⁶ *DNT*, in *Op.*, p. 203 («At mea quidem memoria, necdum etiam senex haec scribo, scriptore vivos hac frui laude vidi, ut eorum opera duodecim, et fortasse plus eo typis mandata sint, nunc vero non tantum contemni, sed sperni quoque; alios diu incultos et desolatos, tandem, aliqua ex obliquo occasione data, nunc a doctissimo quoque celebrari»). Dell'«avversa fortuna» e della «corrotta moda delle lettere» Vico tratta anche nella famosa lettera al padre Gracco (25 ottobre 1725). Lì, tuttavia, tra spunti evangelici, machiavelliani, danteschi e infine con icastica veemenza barocca, prevale la convinzione che l'opera

Altre considerazioni sulla stampa moderna verranno affidate negli anni seguenti alle *Lettere*, come quella del 20 gennaio 1726 a De Vitry, nella quale ritorna tra l'altro l'immagine del cibo:

per non languire le stamperie si sono ingegnate di allettar il gusto delicato e nauseante del secolo, ristampando libri con un sommo lusso di rami, con le più vaghe delizie de' bulini e con pompa sfoggiatissima di figure: talché sì fatte ristampe sembrano somigliantissime alle salse, pur oggi introdotte, che allora si condiscono più saporose ove sulle portate devonsi imbandire le carni e i pesci i più trapassati⁵⁷.

Va da sé che una certa complicità possa essere attribuita agli scrittori stessi, i quali, come si legge in un'altra lettera dei primi del 1726⁵⁸, poiché «amano vivi udire gridarsi i loro nomi e con una gloria tempestiva accoppiar l'utile e far guadagno de' libri, indirizzano le penne al gusto del secolo, perché più speditamente volino a seconda del tempo»⁵⁹. A testimoniare la rilevanza delle questioni inaugurate dal *De ratione*, può essere ricordata, inoltre, l'epistola ad Estevan del 12 gennaio 1729 che, dopo la

abbia «vestito un nuovo uomo», poiché «(non sarà per avventura egli vero, ma mi piace stimarlo vero) quest'opera mi ha informato di un certo spirito eroico, per lo quale non più mi perturba alcuno timore della morte e sperimento l'animo non più curante di parlare degli emoli. Finalmente mi ha fermato, come sopra un'alta adamantina ròcca, il giudizio di Dio, il quale fa giustizia alle opere d'ingegno con la stima de' saggi, i quali, sempre e da per tutto, furono pochissimi: non già uomini recitatori de' libri altrui; non quei che marciscono le notti nella venere e 'l vino, o sono agitati da infeste meditazioni [...]; non finalmente gli infingardi, che, stando tutti sicuri all'ombra della loro negghienza, anzi scorrendo sconosciuti nella densa notte de' loro nomi, van latrocinando l'onore dovuto al merito degli uomini valorosi ed ardiscono in ogni modo di scannare l'altrui credito, benché nelle tenebre della loro nera passione dell'invidia, avventino e profondino nelle loro proprie viscere gli avvelenatissimi colpi» (G. VICO, *Lettere*, in *Op.*, p. 309).

⁵⁷ *Ivi*, p. 328. Una riflessione assai simile è nello *Zibaldone* di Leopardi (4268-4472, 2 aprile 1827), senza che questo implichi un rapporto di dipendenza, non solo perché il poeta non poteva leggere le lettere vichiane. Più complesso è il discorso sulla *Scienza nuova*, per cui cfr. *infra*, pp. 40-44.

⁵⁸ È l'epistola indirizzata all'abate Esperti, che Battistini intitola *Intorno alle cagioni del poco incontro della Scienza nuova e alle condizioni della cultura e degli studi del tempo* (cfr. G. VICO, *Lettere*, in *Op.*, pp. 322-325).

⁵⁹ *Ivi*, p. 323. E il secolo, continua poco dopo Vico, «è delicato e vistoso, nel quale dagli studi più con poco studio e co' soli naturali talenti si vuole comparir dotti e fanno la loro capacità regola de' libri, onde stimano buoni i soli spiegati e facili, di cui si possa per passatempo ragionare con le dame; al contrario, quelli che richiedono nel leggitore molta e varia erudizione e l'obbligano al tormento del molto riflettere e combinare condannano col solo dire che “non s'intendono”» (*ivi*, p. 324). Battistini avverte che l'argomentazione «relativa alla fortuna dei libri più frivoli e leggeri, destinati a galleggiare nel corso del tempo a danno delle opere più sode» (*Op.*, nota n. 12, p. 1428) è di origine baconiana.

pubblicazione (e l'insuccesso)⁶⁰ della prima *Scienza nuova* e dopo l'assiduo, incessante lavoro di revisione, riprende a vent'anni di distanza – ma senza più alcun intento irenico – la critica al metodo dei «presenti loici»⁶¹, «de' dotti d'oggi» i quali «fervono in studi, che soli reputan severi» e biasimano «com'inutile» l'«arte topica»⁶². Un sapere che condanna lo studio del greco e del latino – dimenticando che «le lingue sono, per dir così, il veicolo onde si transfonde in chi le appara lo spirito delle nazioni» –, che disapprova la «lezione degli oratori» – senza considerare che solo questi insegnano «il tuono con cui la sapienza favella»⁶³, «perché la vera eloquenza è la sapienza che parla»⁶⁴ – e che nega il valore della poesia «col falzo [*sic*] pretesto che dican favole», un sapere di questo tipo, si diceva, non può che svelare una volta in più il suo carattere astratto e parziale, quasi che il mondo «fossesi composto di linee, di numeri e di spezie algebriche» o degli «indovinelli degli algebristi»⁶⁵. Inoltre, ed è quello che più interessa in questa sede, la «voga» del cartesianesimo e l'«autorità di Renato delle Carte»⁶⁶ sono rifiutate nella loro pretesa di negare una funzione gnoseologica all'immaginazione, trasformata, come scrive Agamben, da «medium per eccellenza della conoscenza» a facoltà da collocare nel piano dell'irreale, poiché «tra il nuovo *ego* e il mondo corporeo, fra *res cogitans* e *res extensa*, non c'è bisogno di alcuna mediazione»⁶⁷. In un simile processo, anche la memoria diverrebbe accessoria, utile al più per fissare meccanicamente una serie di deduzioni logiche, «ces longues chaînes de raison, toutes simples et faciles»⁶⁸. E ciò, sostiene Vico, è perfettamente funzionale a un'etica dell'immediato, pensata per assecondare «quella debolezza della nostra mente umana,

⁶⁰ Una delle ragioni del poco successo della *Scienza nuova* presso il pubblico «de' letterati napoletani» andrebbe rintracciata, secondo Vico, nella sua carica corrosiva, ovvero nella difficoltà di accogliere un'opera che fonda una nuova enciclopedia, ma a partire da un atto – necessario – di distruzione: «hanno sparato della *Nuova scienza*, perché quella rovescia loro tutto ciò che essi con errore si ricordavano e si avevano immaginato de' principi di tutta la divina ed umana erudizione» (G. VICO, *Lettere*, in *Op.*, p. 331).

⁶¹ *Ivi*, p. 332.

⁶² *Ivi*, p. 331.

⁶³ *Ivi*, p. 334.

⁶⁴ *Ivi*, p. 330.

⁶⁵ *Ivi*, p. 333. Sviluppando la polemica già vista nel *De ratione*, Vico sottolinea il carattere paradossale della scelta di preferire questo mondo astratto al «verisimile, che è il vero per lo più, che ne dà quella regola di giudicare che è un gran motivo di vero ciò che sembra vero a tutti o alla maggior parte degli uomini» (*ivi*, p. 335).

⁶⁶ *Ivi*, p. 333.

⁶⁷ G. AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 18-19.

⁶⁸ R. DESCARTES, *Discorso sul metodo*, in *ID.*, *Opere 1636-1649*, cit., p. 45.

che 'n brevissimo tempo e con pochissima fatica vorrebbe saper tutto»⁶⁹ e che, si badi bene, si concretizza proprio nelle dinamiche, sopra descritte, del nuovo mercato editoriale. Emerge così l'urgenza di smascherare nuovamente quello che agli occhi del filosofo napoletano dovette apparire come un inganno, cioè una *ratio studiorum* che non produce vera conoscenza, ma una nuova forma di oblio, una sottigliezza che, nell'illusione della rapidità del pensiero, diventa superficialità⁷⁰, solipsismo, «barbarie della riflessione»⁷¹ al tempo della ragione «tutta spiegata»⁷². L'operazione filosofica e filologica vichiana consiste proprio in questo recupero delle pieghe: al razionalismo puro delle idee semplici (appunto *sin-plex* 'senza pieghe') ed evidenti, Vico oppone la complessità del reale e la «materia incerta, informe, oscura»⁷³ delle *animae facultates*⁷⁴.

⁶⁹ G. VICO, *Lettere*, in *Op.*, p. 333. Al contrario, la *Scienza nuova* è il risultato delle «aspre difficoltà che ci han costo la ricerca di ben venti anni» (*Sn44*, cv. 338).

⁷⁰ A riguardo cfr. anche P. M. DORIA, *Discorsi critici filosofici intorno alla filosofia degl'Antichi e de i Moderni; ed in particolare intorno alla filosofia di Renato des-Cartes*, Venezia (ma Napoli), 1724, p. 213: «Avendo considerato queste logiche troppo brevi, troppo facili; questa specie di geometrie ridotte a calcolo, e queste filosofie in accorcio, non solo non rendono la mente atta a conoscere il vero in filosofia; ma all'incontro, rendendola nei suoi raziocini superficiale, la guastano, e la corrompono per modo, che da quelle altro frutto non si può trarre, che quello di formare un filosofo superficiale, ciò ch'è lo stesso, che un falso dotto».

⁷¹ *Sn44*, cv. 1106. Con la nota formula Vico si riferisce all'età tardo antica, ma ciò non esclude, anzi forse lascia intuire, che questa possa riferirsi anche al suo tempo, «caratterizzato – certo non meno dell'età tardo antica – dall'iper-razionalismo» (L. AMOROSO, *Introduzione alla Scienza nuova di Vico*, Pisa, ETS, 2011, p. 173).

⁷² *Sn44*, cv. 394.

⁷³ *Sn44*, cv. 41.

⁷⁴ Del resto, come scrive Deleuze, il «molteplice, non è soltanto ciò che ha molte parti, ma ciò che è piegato in molti modi». Per di più, secondo il filosofo francese, se «il Barocco avvolge e riavvolge le pieghe, le spinge all'infinito, piega su piega, piega secondo piega», mettendo così in relazione il piano dei «ripiegamenti della materia» con quello delle «pieghe dell'anima», l'errore di Cartesio è di aver cercato percorsi rettilinei, «ignorando e l'inclinazione dell'anima e la curvatura della materia» (G. DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi, 1990, pp. 5-6).

2. La memoria come mise en abyme: dall'«etimologico universale» alla ricostruzione per «frantumi»

Il progetto del *De antiquissima Italarum Sapientia* che, come è noto, prevedeva oltre alla scrittura del *Liber metaphysicus* (1710) – l'unico a noi giunto – anche la stesura di un *Liber physicus* e un *Liber moralis*, rappresenta una prima risposta all'esigenza appena descritta, nonché una conferma del desiderio di costruire una nuova enciclopedia del sapere. «Ad esempio del *Cratilo*», scrive Vico a Crescimbeni, «vado rintracciando dalle origini delle voci latine la sapienza degli antichi Italiani»¹. Si tratta dunque di ricercare il sapere arcaico a partire dall'«etimologico universale»², ossia dalla convinzione che il recupero della memoria possa realizzarsi attraverso l'analisi del linguaggio e, soprattutto, delle etimologie, «istorie delle cose significate da esse voci»³. Il *Liber metaphysicus* fornisce pertanto interessanti sviluppi sui temi già parzialmente affrontati nel *De ratione* e chiarisce il modo in cui le diverse facoltà della mente concorrano nel produrre l'atto cognitivo.

Come si è visto nel paragrafo precedente, per Vico la sfera dell'intelletto non va separata dalla percezione, anzi la conoscenza è in realtà il risultato di tre operazioni – la percezione, il giudizio e il raziocinio – alle quali corrispondono altrettanti strumenti o arti regolatrici, rispettivamente la «*Topica*», la «*Critica*» e il «*Methodo*»⁴. Un intero capitolo, il settimo, è dedicato quindi all'analisi della memoria, della fantasia, del senso e dell'ingegno, che costituiscono la prima operazione. Più nello specifico, l'etimo della parola *facultas* è ricollegato a *faculitas* e, dunque, a *facilitas*, «nel senso di una capacità

¹ G. VICO, *Epistole. Con aggiunte le epistole dei suoi corrispondenti*, ed. critica a cura di M. Sanna, Napoli, Morano, 1992, p. 83.

² G. VICO, *Vita*, in *Op.*, p. 43.

³ *Sn44*, cv. 22.

⁴ Cfr. G. VICO, *De antiquissima italarum sapientia*, a cura di M. Sanna, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 120 (d'ora in avanti = *DA*). Anche qui si propone un'integrazione tra *ars inveniendi* e *ars judicandi*. Ad esempio, si veda *ivi*, pp. 125-127: «Così le categorie e la topica aristotelica sono assolutamente inutili se si vuole trovare in essi qualcosa di nuovo, e chi li segue diverrebbe un emulo di Lullo o di Kircher; sarebbe dunque come chi conoscesse bene tutte le lettere ma non fosse in grado di collegarle fra di loro per leggere il grande libro della natura. D'altra parte, se vengono considerati indici e alfabeti indispensabili per esaminare pienamente una determinata questione, niente potrebbe essere di più fecondo; tanto che da queste stesse fonti, dalle quali sono scaturiti numerosi oratori, possono provenire anche ottimi osservatori. Viceversa, se si confida nell'idea chiara e distinta della mente per analizzare una cosa, s'incorre facilmente in errore e spesso si crederà di aver penetrato distintamente le cose quando invece le si è solo conosciute confusamente, perché non si è giunti alla conoscenza di tutte le caratteristiche che differenziano quella cosa dalle altre. Ma se con l'aiuto della Critica si considerano tutti i luoghi della Topica, allora si potrà essere certi di aver conosciuto le cose chiaramente e distintamente, perché si sarà trattata la questione affrontando tutto ciò che è relativo ad essa: avendo preso tutto in considerazione, la Topica stessa si sarà convertita in Critica».

di fare spedita quanto pronta»⁵. In termini aristotelici, una facoltà non sarebbe altro che «quella facilità per la quale una virtù si traduce in atto»⁶ (per cui, ad esempio, l'anima sarebbe la virtù, la visione l'atto e il senso della vista la facoltà). Dopo aver postulato la correlazione tra *sensus/facultas*⁷ e *factum*, Vico si sofferma brevemente sulla fantasia, che «è senza ombra di dubbio una facoltà, perché quando la utilizziamo ci rappresentiamo le immagini delle cose»⁸, con una definizione simile a quella già incontrata nella prima orazione inaugurale⁹. La novità, tuttavia, consiste in un'assimilazione più diretta della fantasia con la memoria, tanto che si potrebbe dire che le due costituiscano, insieme all'ingegno¹⁰, davvero una medesima facoltà, o meglio ancora una manifestazione diversa di un'unica facoltà generata a partire dal senso visivo. Banalmente, infatti, per rappresentare un'immagine occorre anzitutto possederne il ricordo (la fantasia, in altri termini, «altro non è che risalto di reminiscenze»)¹¹:

Memoria era detta in latino sia la memoria che conserva come in un raccoglitore [*'penus'*, propriamente 'magazzino', 'dispensa', *ndr.*] le percezioni acquisite attraverso i sensi, sia la reminiscenza che le rappresenta all'esterno. Ma per i Latini era anche la facoltà con la quale ci configuriamo le immagini, quella che dai Greci viene detta *phantasia*, e da noi "immaginativa". Difatti, quel che noi comunemente chiamiamo "immaginare", per i Latini era *memorare*. Forse perché non possiamo rappresentare se non cose che ricordiamo, e d'altro canto non ricordiamo se non cose che percepiamo attraverso i sensi?¹²

D'altronde, si legge subito dopo, nessun pittore ha dipinto mai un soggetto di cui la natura non abbia offerto un modello; così anche gli «ippogrifi» o i «centauri» non sono

⁵ *Ivi*, p. 113 («quasi sit expedita, seu exprompta faciendi solertia»).

⁶ *Ibid.* («igitur ea est facilitas, qua virtus in actum deducitur»).

⁷ È significativo che tra le «animae facultates» – come «satis eleganter» le chiamano i tomisti – si annoverino i sensi esterni. Anche nella *Scienza nuova*, infatti, fantasia, memoria e ingegno saranno strettamente collegate al dato corporeo e sensibile, pur rimanendo facoltà della mente.

⁸ *DA*, p. 113. («Phantasia certissima facultas est, quia dum ea utimur rerum imagines fingimus»).

⁹ Cfr. G. VICO, *Orazioni inaugurali*, cit., p. 82: «Vis vero illa rerum imagines conformandi, quae dicitur phantasia».

¹⁰ Non a caso la stessa triade sarà riproposta anche in testi di carattere non propriamente teorico. Si pensi soprattutto all'orazione *In morte di Donn'Angela Cimmino*, in cui Vico tra le virtù della donna ricorda, appunto, una «maschia fantasia», una «fedele e pronta memoria» e un «acuto ingegno» (cfr. *Op.*, p. 344).

¹¹ *Sn44*, cv. 699.

¹² *DA*, p. 117 («*Memoria* latinis, quae in sua penu per sensu percepta condit, quae *Reminiscencia*, dum promit, appellatur. Sed & facultatem, qua imagines conformamus, & *phantasia* Graecis, & nobis *maginativa* dicta est, significabat: nam quod nos vulgo *imaginari*, Latini *memorare* dicunt. An quia fingere nobis non possumus nisi quae meminimus; nec meminimus nisi quae per sensus percipiamus?»).

monstra creati *ex nihilo*, ma commistioni di elementi veri e naturali («vera naturae») con altri falsi¹³. Lo stesso vale per i poeti, i quali

non escogitano una forma di virtù diversa da quella che si riscontra nelle vicende umane, ma semplicemente, sceltane una nel mezzo, la elevano al di là del credibile e vi conformano i propri eroi. Per questo i Greci tramandarono nei loro miti che le Muse, forme ideali della fantasia, fossero figlie della Memoria¹⁴.

Da queste affermazioni, riconducibili al precetto per cui «agli uomini non è concesso rappresentarsi niente al di là della natura»¹⁵, deriva che la capacità creativa e poetica può generarsi esclusivamente dal dato concreto e materiale dell'esistente: essa, conseguentemente, non va confusa con l'astrazione, giacché persino i caratteri poetici «nacquero da necessità di natura, incapace d'astrarne le forme e le proprietà da' subietti»¹⁶. Così, soltanto nella memoria è possibile recuperare il materiale dell'*ars inveniendi* e, soprattutto, la topica stessa da strumento artificiale – come ha segnalato Gensini – diviene capacità naturale «di costruire il dato conoscitivo, in stretto nesso con la pratica vitale»¹⁷. Una simile visione, del resto, si accorda con il principio – centrale nell'opera del 1710 – del *verum et factum convertuntur*, che tra l'altro permette di distinguere tra creazione umana e creazione divina¹⁸.

¹³ Su queste tematiche, cfr. M. SANNA, *La "fantasia, che è l'occhio dell'ingegno". La questione della verità e della sua rappresentazione in Vico*, Napoli, Guida, 2001.

¹⁴ *DA*, p. 117 («Nec Poetae aliam virtutis formam, quae in rebus humanis non sit, excogitarunt; sed de medio lectam supra fidem extollunt, & ad eam suos heroas conformant. Quare musas Graeci, quae phantasiae virtutes sunt, memoriae filias esse suis fabulis tradiderunt»). Cfr. anche *Sn44*, cv. 699: «Quindi a ragione i poeti teologi dissero la Memoria esser "madre delle muse", le quali sopra si sono trovate esser l'arti dell'umanità».

¹⁵ *DA*, p. 116 («Homini fingere nihil praeter naturam datur»).

¹⁶ *Sn44*, cv. 816. Utile può essere un raffronto con la teoria agostiniana e in particolare con *De Trin.* VIII, 6.3, il noto passo in cui il vescovo d'Ippona distingue tra *phantasia* (il ricordo sotto forma di immagine mentale conservata «per corpus, id est per corporis sensum», come quella della città natale) e *phantasma* (un'immagine creata a prescindere da un'esperienza o visione diretta, quale, nel caso specifico di Agostino, Alessandria). Ad ogni modo, anche qui non si tratta di astrazione, ma di mimesi figurativa, ossia di sintesi tra le narrazioni altrui e i ricordi che si hanno di altre città.

¹⁷ S. GENSINI, *Linguaggio e natura umana: Vico, Herder e la sfida di Cartesio*, in *Il corpo e le sue facoltà. G. Vico*, a cura di G. Cacciatore, V. Gessa Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna e A. Sconamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF», 1, 2005, p. 66.

¹⁸ Oltre che, è chiaro, tra verità umana e divina (cfr. in particolare *DA*, p. 17: «poiché la mente umana è limitata e sono poste al di fuori di essa tutte le cose che non sono la stessa mente, non può mai raccogliere tutti gli elementi, ma è costretta ad accontentarsi solo di quelli esteriori. Coticché ad essa è concesso pensare alle cose, certo non intenderle; ed è per questo che è partecipe della ragione ma non ne è padrona. Vorrei chiarire questo concetto con una similitudine: il vero divino è l'immagine solida delle cose, come una creazione in rilievo, mentre il vero umano è un monogramma o un'immagine piana, quasi

È soltanto a partire dalla *Scienza nuova*, però, che la riflessione vichiana acquista una maggiore complessità, con lo scopo di superare le «aspre incertezze e quasi disperate difficoltà»¹⁹ implicite nel processo creativo e conoscitivo²⁰. Il primo passo da fare, in tal senso, è quello di abbandonare, anzi demistificare, l'idea – in parte condivisa, per lo meno in relazione al linguaggio, dal *De antiquissima* – di una «sapienza riposta»²¹ degli antichi e ribadire il carattere «volgare» di quel sapere. La ricerca etimologica del *Liber metaphysicus* è ora inserita nelle complesse dinamiche della storia, di cui va rintracciato il movimento, per così dire, tragico. Ma il passo successivo, allora, sarà di constatare che la mente umana ha perso la sua aderenza all'originario, e quasi magmatico, retroterra sensibile ed «eroico». Vico, infatti, nella *Scienza nuova* non si limita a dire che i «gentili» erano «quasi tutto corpo e quasi niuna riflessione», «tutti vivido senso in sentir i particolari, forte fantasia in apprendergli ed ingigantirli, acuto ingegno nel rapportargli a' loro generi fantastici, e robusta memoria nel ritenergli», o a ripetere che «la memoria è la stessa che la fantasia, la quale perciò *memoria* dicesi da' latini» e «fantasia altresì prendesi per l'ingegno»²², ma dà voce al sentimento di un distacco – che prende il nome di spiritualizzazione – dai sensi e dalle facoltà del corpo:

Ora, perché la mente umana de' tempi che ragioniamo non era assottigliata da verun'arte di scrivere, non spiritualezzata da alcuna pratica di conto e ragione, non fatta astrattiva da tanti vocaboli astratti di quanti or abbondan le lingue [...] ella esercitava tutta la sua forza in queste tre bellissime facoltà [*scil.* memoria, ingegno, fantasia], che le provengon dal corpo²³.

una pittura. Pertanto, come il vero divino è quello che Dio dispone e genera nel momento stesso in cui conosce, così il vero umano è quello che l'uomo compone e fa mentre apprende»).

¹⁹ G. VICO, *Principi di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni per la quale si ritruovano i principi di altro sistema del diritto naturale delle genti* (1725), cv. 43, in *Op.*, p. 1003. Da qui in poi = *Sn25*.

²⁰ Nel capolavoro vichiano il principio del *verum et factum* agisce in maniera più problematica e meno scoperta (e a dire il vero è chiamato direttamente in causa soltanto in un luogo dell'opera, seppur centralissimo, cfr. *Sn44*, cv. 331). Sulla problematicità dell'applicazione del *verum factum* alla *Scienza nuova* si rinvia a S. VELOTTI, *Sapienti e bestioni. Saggio sull'ignoranza, il sapere e la poesia in Giambattista Vico*, Parma, Pratiche Editrice, 1995, pp. 51-75.

²¹ È questo l'errore tipico della «boria de' dotti», come si dice sin dalle prime dignità.

²² *Sn44*, cv. 819. Subito dopo, inoltre, si precisa che la memoria «prende tali tre differenze; ch'è memoria, mentre rimembra le cose; fantasia, mentre l'altera e contrafà; ingegno, mentre le contorna e pone in acconcezza ed assestamento. Per le quali cagioni i poeti teologi chiamarono la Memoria “madre delle muse”».

²³ *Sn44*, cv. 699. Da notare che subito dopo l'autore torna a discutere della percezione, della topica e della critica: «tutte e tre appartengono alla prima operazione della mente, la cui arte regolatrice è la topica, siccome l'arte regolatrice della seconda è la critica; e, come questa è arte di giudicare, così quella

Naturalmente, la consapevolezza di una frattura o di uno scarto difficile da colmare non porta con sé alcun ripiegamento nostalgico, tanto meno un placido senso di resa; la scrittura stessa della *Scienza nuova* è lì a testimoniare che una ricostruzione o una ripetizione²⁴ delle origini è ancora possibile, salvo riconoscerne, però, il carattere inevitabilmente postumo. Il che significa che il discorso sulla memoria si rivela, in un certo qual modo, una *mise en abyme*, nel senso che essa costituisce sì un tema dell'opera, ma anche il suo principio ideale e costitutivo. Non sembra così azzardata, perciò, l'ipotesi di leggere il testo come un moderno teatro della memoria, o meglio come un teatro andato in rovina, di cui sono rimasti soltanto «rottami» e «frantumi» sepolti nell'oscurità²⁵. Eppure, proprio a partire dalle tenebre Vico vuole risalire alla luce, disseppellire i frammenti per ricostruire un nuovo teatro inclusivo: «ischiariere queste notti, tranquillare queste tempeste, schivar questi scogli»²⁶, come è dichiarato nella prima *Scienza Nuova* (nonostante ciò implichi, paradossalmente, un'ulteriore distruzione, se è vero che la *scienza è nuova* anche perché prevede, se non proprio la dissoluzione, almeno il superamento dei modelli precedenti)²⁷. Insomma, quei «grandi frantumi dell'antichità», finora «inutili» perché «giaciuti squallidi, tronchi e slogati», se «composti ed allogati ne' luoghi loro», «arrecano de' grandi lumi»²⁸, ed è seguendo questa angolatura che il filosofo, nella *Fisica poetica*, identifica l'oblio, o meglio l'impossibilità di costruire o ricostruire una memoria storica, con il Caos («confuso, perché non vi era niun ordine d'umanità», «oscuro, perché privo di luce civile»)²⁹. Esso, a sua volta, è assimilato all'Orco, il dio della morte, ovvero un «mostro inferocito che divorassesi tutto, perché gli uomini nell'infame comunione non avevano proprie forme

è arte di ritruovare [...]. E come prima è 'l ritruovamento, poi 'l giudicare delle cose, così conveniva alla fanciullezza del mondo di esercitarsi d'intorno alla prima operazione della mente umana».

²⁴ Incentrata sul concetto di ripetizione è la lettura di Velotti nel già citato saggio *Sapienti e bestioni*.

²⁵ Sul tema delle rovine si veda S. FERRI, *Ruins past: modernity in Italy (1744-1836)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2015 (in particolare, pp. 17-41).

²⁶ *Sn25*, cv. 88.

²⁷ Non si dimentichi che Vico già nei *Principi* della *Scienza nuova* afferma che «per questa ricerca, si dee far conto come se non vi fossero libri nel mondo» (*Sn44*, cv. 330). Particolarmente interessanti, a riguardo, sono le considerazioni sull'imitazione e sull'originalità nel *De ratione*, che sembrerebbero culminare quasi nell'iconoclastia: «per avere, dunque, ottimi autori, dovremmo distruggere tutti gli ottimi modelli» (*DNT*, in *Op.*, p. 199). Certo, subito dopo Vico ritratta, ma permane una certa ambiguità (a dire il vero neanche troppo velata): «Ma, poiché ciò sarebbe cosa barbara e sacrilega, e, d'altra parte, soltanto a pochi è dato raggiungere la perfezione, si serbino pure quei modelli, perché se ne avvalgano gl'ingegni minori: bensì gli uomini ricchi di inventività e ben altrimenti geniale mettan pure da parte quei modelli e gareggino piuttosto con gli ottimi artisti che li precederono nell'imitare l'ottima natura» (*ibid.*).

²⁸ *Sn44*, cv. 357.

²⁹ *Sn44*, cv. 688. «Lucis egens aër», si legge nelle *Metamorfosi* ovidiane (I, 17). Battistini rimanda anche ai vv. 211-233 della *Teogonia* di Esiodo (cfr. *Op.*, nota n. 3, p. 1667).

d'uomini, ed erano assorti dal nulla, perché per l'incertezza delle proli non lasciavano di sé nulla»³⁰. Poco più avanti, nella sezione sulla *Cosmografia poetica*, ad accogliere l'oscurità (il regno di Erebo), il Caos e l'oblio (il fiume Lete), a cui Vico contrappone il cielo degli eroi «allumato di civil luce», è l'idea stessa di inferno, che pure nasce dopo la diffusione della pratica delle sepolture³¹ (vale a dire a seguito di una delle tre istituzioni che, garantendo l'affrancamento dalla ferinità della «notte civile»³², implicano la nozione di continuità e discendenza)³³:

Finalmente l'inferno fu preso per le pianure e le valli (opposte all'altezza del cielo, posto ne' monti), ove restarono i dispersi nell'infame comunione. Onde di tal inferno è lo dio Erebo, detto figliuolo del Cao, cioè della confusione de' semi umani, ed è padre della notte civile (della notte de' nomi); siccome il cielo è allumato di civil luce, onde gli eroi sono incliti. Vi scorre il fiume Lete, il fiume cioè, dell'oblio, perché tali uomini non lasciavano niun nome di sé nelle loro posterità [...]. Quindi Mercurio [...] richiama l'anime dall'Orco, il quale tutto divora³⁴.

D'altra parte, «scesero nell'inferno tutti i gentili fondatori de' popoli»³⁵ e, come ha osservato Ferri, «hell, as he [Vico, *ndr.*] describes it, is the shapeless nothingness of oblivion, which continually threatens to shallow up human memory of the past»³⁶. Del resto, la dialettica tra luce e tenebre, memoria e oblio, è evocata sin dalla «dipintura»³⁷ che dall'edizione del 1730 accompagna, anzi apre l'opera vichiana³⁸. Assume perciò un

³⁰ *Sn44*, cv. 688.

³¹ Identificato prima con l'«abisso delle acque» (*Sn44*, cv. 714), «si stese l'idea dell'inferno con le sepolture; ond' i poeti chiamano 'inferno' il sepolcro» (*Sn44*, cv. 715).

³² *Sn44*, cv. 717.

³³ «Perché con la religione delle sepolture, ch' i poeti dissero 'inferno', come sopra si è pur veduto, si fondarono le prime geologie [*sic*], dalle quali pur sopra si è detto aver incominciato la storia» (*Sn44*, cv. 721). Cfr. anche *Sn44*, cv. 529.

³⁴ *Sn44*, cv. 717.

³⁵ *Sn44*, cv. 721.

³⁶ S. FERRI, *Ruins past: modernity in Italy*, cit., p. 40. Per questo motivo, secondo Ferri, la *Scienza nuova* potrebbe essere immaginata come un'«epic quest», se non come un *descensus ad inferos*.

³⁷ Si tenga presente che nello sfondo è raffigurata una selva, immagine del Caos nella tradizione ermetica e neoplatonica (quel Caos che, si è detto, da Vico è assimilato all'oblio).

³⁸ L'uso di immagini allegoriche e sinottiche conosceva un'ampia tradizione già rinascimentale e barocca (si pensi, per fare solo un esempio illustre, all'*Organon* di Bacone). Vico, tuttavia, rielabora la tradizione in modo originale; così, ad esempio, come ha giustamente rilevato Amoroso, la stessa successione dipintura-impresa-testo può essere letta come un'esemplificazione della storia del linguaggio umano, ovvero del passaggio dai «geroglifici» alla «scrittura pistolare», attraverso le mediazioni delle «imprese eroiche» (cfr. L. AMOROSO, *Introduzione alla Scienza nuova di Vico*, cit., p. 25). La «dipintura», quindi, non fa semplicemente parte del cosiddetto paratesto, ma è una componente essenziale dell'opera, della quale emblemizza non solo il contenuto, ma persino la stessa strategia retorica. Tra i

rilievo particolare il fatto che ad essa, almeno da quanto è dichiarato all'inizio della *Spiegazione*, sarebbe affidata anche una funzione di supporto per la memoria del «leggitore»:

Quale Cebete tebano fece delle morali, tale noi qui diamo a vedere una Tavola delle cose civili, la quale serva al leggitore per concepire l'idea di quest'opera avanti di leggerla, e per ridurla più facilmente a memoria con tal aiuto che gli somministri la fantasia, dopo di averla letta³⁹.

A ben vedere, però, il riferimento rimane piuttosto isolato. Senza considerare che nella *Scienza nuova* non si parlerà più, perlomeno in questi termini, di una vera e propria arte della memoria e tralasciando che il ricordo in Vico è legato, più che alle immagini, all'elemento materiale della parola, della voce e del canto (come dimostrerebbe il caso dei poemi omerici)⁴⁰, non si può fare a meno di notare che se

contributi più recenti sull'argomento si rinvia a D. PH. VERENE, *On the Impresa and the Dipinture*, in T. ILLIN BAYER – D. PH. VERENE, *Keys to the New Science: Translations, Commentaries, and Essays*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2009, pp. 143-146; A. BATTISTINI, *La funzione sinottica del frontespizio e la semantica dei corpi tipografici nella Scienza Nuova di G. Vico*, in *I dintorni del testo, Approcci e periferie del libro*, a cura di M. Santoro e M. G. Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, vol. 2, pp. 467-484; S. PISANI, *Probleme im Medium der Anschauung: Giambattista Vicos 'Wahrer Homer' im Frontispiz der "Scienza Nuova"*, in «Artibus et Historiae», XXIV, 47, 2003, pp. 219-230. Restano ancora fondamentali gli studi pionieristici di Frankel e Papini (in particolare: M. FRANKEL, *La dipintura e la struttura della «Scienza nuova» di Vico come specchio del mondo*, in *Leggere Vico*, a cura di E. Riverson, Milano, Spirali, 1982, pp. 155-161; M. PAPINI, *Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella «Scienza nuova» di G. Vico*, Bologna, Cappelli, 1984; ID., «*Ignota latebat*». *L'impresa negletta della Scienza nuova*, in «Bollettino del centro di Studi Vichiani», 14, 1984, pp. 179-214). Ha recentemente insistito sugli aspetti topografici e tipografici della *Scienza nuova* anche Sini (cfr. S. SINI, *Figure vichiane. Retorica e topica della «Scienza nuova»*, Milano, LED, 2005).

³⁹ *Sn44*, cv. 1.

⁴⁰ A partire dall'edizione del 1730, nel terzo libro, dunque proprio al centro della *Scienza nuova*, Vico individua nei poemi omerici la più significativa testimonianza del nesso originario tra oralità, memoria e fantasia creatrice. L'ipotesi vichiana, che precede di cinquanta anni le teorie di Wolf, contempla non soltanto la trasmissione orale, mnemonica e, per usare un'espressione leopardiana, «antiscritturale» dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, ma anche il carattere collettivo, condiviso e poligenetico della loro composizione: i «popoli greci furono quest'Omero» (*Sn44*, cv. 842), «perché un tal Omero veramente egli visse per le bocche e nella memoria di essi» (*Sn44*, cv. 875). Come sottolineava già Pagliaro, Omero per Vico è una creazione poetica piuttosto che un «creatore di poesia» (A. PAGLIARO, *Omero e la poesia popolare in G. Vico*, in ID., *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1961, p. 448), ovvero è «un'idea», «un carattere eroico d'uomini greci, in quanto essi narravano, cantando, le loro storie» (*Sn44*, cv. 873). Va detto, tuttavia, che nell'ultimo passo citato Vico non esclude del tutto che Omero possa essere stato un «particolar uomo in natura», senza che questo implichi una rinuncia all'ipotesi della genesi collettiva dell'epopea greca. Più in generale, sull'interpretazione vichiana della figura di Omero si rinvia almeno a A. PAGLIARO, *Omero e la poesia popolare in G. Vico*, cit., pp. 445-74;

esiste una mnemotecnica interna all'opera, questa si serve di tutt'altri strumenti. A favorire il processo di memorizzazione nel lettore non è infatti l'immagine iniziale, quanto piuttosto la forma stessa dell'opera o, se si preferisce, lo stile improntato sull'anafora⁴¹, sulla ripetizione di nozioni, formule, scene e di quell'ordito tracciato dalle degnità, «le quali, come per lo corpo animato il sangue, così deono per entro scorrervi ed animarla in tutto ciò che questa *Scienza* ragiona della comune natura delle nazioni»⁴² (è forse vero, dunque, come sostiene Vitiello, che «la funzione mnemonica di questa *Tavola delle cose civili* sia affatto secondaria [...] premurandosi Vico di dire *per prima cosa* che la dipintura “serv(e) al *Leggitore* per concepir l'*idea di quest'Opera* avanti di leggerla”»)⁴³. L'esempio della «dipintura» e della sua funzione, in altri termini, è utile a comprendere come la costruzione vichiana, pur spostando l'attenzione sull'uso della fantasia (intesa proprio come facoltà di creare *phantasmata*, segni visivi dell'immaginazione) presupponga in realtà un'operazione intrinsecamente razionale o concettuale. Discendere (da dopo) «nelle menti balorde de' primi fondatori delle nazioni gentili»⁴⁴ è possibile infatti soltanto attraverso il tramite dell'intelletto e non, come pure è stato ipotizzato, per mezzo di un atto di immedesimazione fantastica o di introspezione retrospettiva. Per quanto a prima vista possa sembrare paradossale, già nella *Scienza nuova* del 1725 l'autore avvertiva che

intendere appena si può, affatto immaginar non si può, come dovessero pensare i primi uomini delle razze empie in tale stato, che non avevano già innanzi udita mai voce umana, e quanto grossolanamente gli formassero e con quanta sconcezza unissero i loro pensieri⁴⁵;

per precisare poi, nell'ultima edizione dell'opera, che «tal natura poetica di tai primi uomini, in queste nostre ingentilite nature, egli è affatto impossibile immaginare e a

G. CERRI, *G. Vico e l'interpretazione oralistica di Omero*, in *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980), a cura di B. Gentili e G. Paioni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 233-252; M. LOLLINI, *Gli universali fantastici, l'oralità e la memoria dei poeti*, in ID., *Le muse, le maschere e il sublime*, cit., pp. 79-99; P. CRISTOFOLINI, *Da Dante a Omero, da Gravina a Vico*, in *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, a cura di A. Battistini e P. Guaragnella, Lecce, Pensa, pp. 375-382.

⁴¹ Sull'andamento anaforico della *Scienza nuova*, cfr. A. BATTISTINI, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, cit., p. 11.

⁴² *Sn44*, cv. 119.

⁴³ V. VITIELLO, *L'immagine infranta. Linguaggio e mondo da Vico a Pollock*, Milano, Bompiani, 2014, p. 10.

⁴⁴ *Sn44*, cv. 6.

⁴⁵ *Sn25*, cv. 42.

gran pena ci è permesso d'intendere»⁴⁶. Dalle premesse vichiane, insomma, si può dedurre che l'insistenza sulla triade fantasia, memoria e ingegno non implica che questa debba o possa, almeno non più, sostituire l'attività riflessiva⁴⁷; sarebbe del tutto fuorviante, in breve, parlare di un ripudio del razionale, poiché «la specificità di Vico è di offrire una nuova concezione della ragione, che non sia limitata alle sue proprie modalità logiche, e di non respingere ogni processo razionale»⁴⁸. A designare, inoltre, l'impossibilità e l'inadeguatezza di un'immedesimazione è la stessa immagine simbolica dei giganti – creature tutte corpo – con la quale Vico rappresenta, non a caso, l'umanità ai suoi primordi, distante più che mai dalle menti spiritualizzate. Va aggiunto poi – ed è un punto nodale – che quel corpo non significa soltanto senso, passione (comunque sempre violenta), memoria e fantasia, ma anche e soprattutto abnorme e nefanda dismisura, anzi, come ha scritto Esposito, «a qualificare il corpo dei giganti – la loro brutta bestialità – non è solo la loro quantità iperbolica, smisurata, debordante, ma il debordare stesso, l'assenza di limiti costitutivi [...], dove l'elemento decisivo è la dismisura che preclude la forma. Ciò che caratterizza la loro vita è sì il corpo, ma un corpo che non entra in nessuna forma – sformato, informe, deforme»⁴⁹. Il concetto stesso di spiritualizzazione andrebbe allora in parte ripensato; per Vico essa non è in sé e per sé sinonimo di corruzione, ma al contrario risponde, in un primo momento, all'esigenza – sempre nelle parole di Esposito – di immunizzarsi «dagli effetti ingovernabili del corpo – istinti, sensi, passioni»⁵⁰.

Questa capacità di tener a freno le «forti spinte di violentissime passioni»⁵¹, indicata con il termine «conato», nasce, si badi bene, dal «ripetere il pensiero spaventoso d'una qualche divinità»⁵². Vico lo narra nel celebre episodio del tuono, che è la ricostruzione della genesi del primo «universale fantastico», ma anche di una primissima forma di consapevolezza di sé (o, se si preferisce, dell'avvertimento di un'alterità): i giganti

⁴⁶ Sn44, cv. 34. Giustamente Sanna precisa che «l'apparente dicotomia tra *immaginare* e *intendere* è giustificata da un processo evolutivo di tipo naturale: grazie al possesso di una logica astrattiva si possono intendere cose che non si possono immaginare perché proprio il processo di astrazione ha privato l'uomo di pensare con il corpo. Se si conosce per mezzo dell'*intellectus* e non dalla *sensatio* si può intendere, ma non immaginare» (M. SANNA, *Il sapere dell'immaginazione e le sue forme di conoscenza*, in *Gianbattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, cit., pp. 285-286).

⁴⁷ È questa, nella sostanza, la proposta di Grassi e Verene.

⁴⁸ P. GIRARD, *L'umanesimo conflittuale di Giambattista Vico*, in «Annali d'Italianistica», 26, 2008, p. 256. Del resto, Vico stesso definisce la *Scienza nuova* una «teologia civile *ragionata* della provvidenza divina» (Sn44, cv. 342. Corsivi miei).

⁴⁹ R. ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010, p. 78.

⁵⁰ *Ivi*, p. 84.

⁵¹ Sn44, cv. 340.

⁵² *Ibid.*

«spaventati e attoniti dal grand'effetto di che non sapevano la cagione, alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo»⁵³. Inizia così il lungo percorso che dai «bestioni» e dagli eroi condurrà agli uomini, dal «divagamento ferino» alle famiglie, dalle famiglie alle città, dalle città agli stati: un lungo cammino, si è detto, che prende avvio proprio dalla memoria, dalla ripetizione consapevole di una sensazione terribile⁵⁴ e dalla proiezione della propria identità corporea nel mondo naturale⁵⁵. In questo preciso istante spiritualizzazione e memoria, corpo e mente sembrano convergere; scaturisce soprattutto da qui l'esigenza – che dal *De antiquissima* alla *Scienza nuova*, passando per il *Diritto universale* attraversa, seppur con modalità diverse, tutta la riflessione vichiana – di risalire alle origini, a un momento aurorale di cui bisogna recuperare la memoria attraverso l'intelletto, «dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana»⁵⁶. A un certo punto di questa storia, però, la sinergia tra mente e corpo, che pure Vico ripropone filosoficamente, è venuta meno, fino a giungere a un'oltranza tale da richiedere una ricaduta nella «primiera semplicità del primo mondo de' popoli»⁵⁷. Ed è significativo, in questa sede, che nella *Conchiusione dell'opera* di un'esistenza ormai del tutto separata dalla vitalità delle «corpulentissime facoltà» si parli nei termini di una forza disgregatrice e anti-sociale: negli eccessi della ragione s'annida il germe della dissoluzione civile e sociale (il «lusso», la «dilicatezza», l'«avarizia», l'«invidia», la «superbia») ⁵⁸. Dall'interiorizzazione si è giunti, insomma, a una «somma solitudine d'animi e di voleri» e a una nuova sproporzione, anche se questa volta di senso opposto: non più l'infinitamente grande del corpo ipertrofico dei «bestioni», ma la pericolosa sottigliezza della mente di chi assolutizzando l'io cerca di sopraffare l'altro con subdoli

⁵³ *Sn44*, cv. 377.

⁵⁴ «Dopo aver ripetutamente avvertito il tuono e la paura come Giove, i primi uomini trasformarono la sensazione in una sorta di pensiero. Quel che non sarebbe stato altro che un insieme di momento di un flusso riesce ora a farsi avvertire, a esser ri-mebrato nei gesti, risolvendosi in mute immagini di Giove. Il processo del “ritrovare” [...] fornisce ai primi uomini non soltanto la capacità di pensare per metafore, ma anche il potere della memoria. Il flusso della sensazione può essere ricordato valendosi di una sua parte» (D. PH. VERENE, *Vico. La scienza della fantasia*, cit. p. 108).

⁵⁵ «E perché [...] la loro natura era, in tale stato, d'uomini tutti robuste forze di corpo, che, urlando, brontolando, spiegavano le loro violentissime passioni; si finsero il cielo esser un gran corpo animato, che per tal aspetto chiamarono Giove, il primo dio delle genti dette “maggiori”, che col fischio de' fulmini e col fragore de' tuoni volesse dir loro qualche cosa» (*Sn44*, cv. 377). Cfr. anche *Sn44*, cv. 120 (degnità I) e *Sn44*, cv. 180 (degnità XXXII).

⁵⁶ *Sn44*, cv. 331. Queste «modificazioni» dal senso alla ragione, passando per uno stadio intermedio in cui prevale il corpo e la fantasia, sono condensate nella LIII Degnità, «principio delle sentenze poetiche»: «gli uomini prima sentono senza avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura» (*Sn44*, cv. 218).

⁵⁷ *Sn44*, cv. 1106.

⁵⁸ *Sn44*, cv. 1005.

inganni e, appunto, «malnate sottigliezze delle menti»⁵⁹. All'uomo che 'marcisce' nel «civil malore» e nelle «particolari proprie utilità di ciascuno» – ovvero nella «barbarie della riflessione»⁶⁰ – non resta altro che regredire.

⁵⁹ *Sn44*, cv. 331.

⁶⁰ *Sn44*, cv. 1006.

3. Forza immaginativa, barbarie e incendio della ragione. Note su Vico e Leopardi

In un pensiero dello *Zibaldone* del 1828¹, Leopardi trascrive alcuni passi tratti dalla *Scienza nuova*. L'argomento è quello, assai discusso, della trasmissione orale e mnemonica dei poemi omerici, espressione, secondo il poeta, di una «letteratura antiscritturale»² che prendeva forma attraverso la voce e il canto. È difficile dire quanto Leopardi conoscesse dell'opera vichiana prima di questa tarda data³, nonostante il nome del filosofo compaia per la prima volta ben sette anni prima, sempre in una pagina del diario – particolarmente significativa – sulla necessità del «sistema» per i grandi pensatori moderni, tra i quali sono annoverati «Cartesio, Malebranche, Newton, Leibnizio, Locke, Rousseau, Cabanis, Tracy» e, appunto, «Vico»⁴. Tre anni dopo il concetto sarà ribadito nel *Parini*, operetta in cui ricorre un tema centrale, lo si è visto, nel pensiero vichiano, vale a dire la stretta connessione tra *vis immaginativa* o *fantastica* (poetica) e conoscenza (filosofica)⁵:

abbi per cosa certa, che a far progressi notabili nella filosofia non bastano *sottilità d'ingegno*, e facoltà grande di ragionare, ma si ricerca eziandio molta *forza immaginativa*; e che il Descartes, Galileo, il Leibnitz, il Newton, il Vico, in quanto all'innata disposizione dei loro ingegni, sarebbero potuti essere sommi poeti; e per lo contrario Omero, Dante, lo Shakespeare, sommi filosofi⁶.

La semplice menzione di Vico, è chiaro, non può costituire in alcun modo una prova filologica di un'avvenuta lettura della *Scienza nuova*. È possibile supporre, però, che a quest'altezza cronologica possa esserci stato un qualche tipo di contatto, anche se più probabilmente di tipo indiretto, soprattutto se si considera che nel primo Ottocento le

¹ Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, 3 voll., Milano, Mondadori, 1997, vol. 2, pp. 2958-2960 (pp. ms. 4395-4397, 26 settembre 1828). Da qui in avanti = *Zib.* + p. ms.

² *Zib.* 4345, 21-22 agosto 1828. Sull'«ipotesi del Vico, che Omero non abbia scritto poemi» e «fusse stato [...] conservato a memoria», cfr. anche *Zib.* 4379, 19 settembre 1828 e *Zib.* 4392, 25 settembre 1828. L'interpretazione vichiana del carattere di Achille, invece, è ricordata in *Zib.* 4396, 26 settembre 1828.

³ Nella biblioteca di famiglia, infatti, risulta presente una sola edizione della *Scienza nuova*, stampata a Milano nel 1831, quindi successiva alla citazione zibaldoniana (e comunque mai consultata da Leopardi, che aveva ormai lasciato Recanati).

⁴ *Zib.* 946, 16 aprile 1821.

⁵ Sulla «necessità dell'immaginaz. al gran filosofo», cfr. almeno *Zib.* 1833-1840, 4 ottobre 1821 e *Zib.* 3245, 23 agosto 1823.

⁶ *OM, Il Parini, ovvero della gloria*, p. 212. Corsivi miei.

idee vichiane, o a Vico riconducibili, conobbero una circolazione decisamente più ampia, anche grazie alle due ristampe milanesi del 1801 e del 1816⁷.

In tal senso, senza ridiscutere in questa sede i rapporti tra i due autori⁸, resi ancora più complessi dalla considerevole presenza di fonti comuni, può essere proficuo esaminare le consonanze più vistose all'interno dello *Zibaldone*, limitando l'attenzione ai temi incontrati finora (la fantasia, le «malnate sottigliezze delle menti»⁹, l'incivilimento). Così, ad esempio, in un pensiero del 1820¹⁰ Leopardi interpreta la storia del genere umano:

In fatti la storia dell'uomo non presenta altro che un passaggio continuo da un grado di civiltà ad un altro, poi all'eccesso di civiltà, e finalmente alla barbarie, e poi da capo. Barbarie, s'intende, di corruzione, non già stato primitivo assolutam. e naturale, giacché questo non sarebbe barbarie¹¹.

Il breve passo qui riportato potrebbe essere letto come una sintesi o, per così dire, quasi come una nota a margine della *Scienza nuova*, ma serve precisare che i concetti di incivilimento e di barbarie della ragione avevano conosciuto una notevole fortuna nel corso di tutto il Settecento, e anche in autori – Rousseau *in primis* – ampiamente frequentati da Leopardi (per non dire dell'idea di un'alternanza di cicli storici, di

⁷ A riguardo, si veda G. COSPITO, «*Il gran Vico*». *Presenza, immagini e suggestioni vichiane nei testi della cultura italiana pre-risorgimentale*, Genova, Name, 2002 e soprattutto M. PIPERNO, *Rebuilding post-Revolutionary Italy. Leopardi and Vico's 'New Science'*, Oxford, Voltaire Foundation, 2018 (che ritraccia la presenza di Vico nei circoli culturali a cui Leopardi aveva preso parte, a vario titolo: la Milano dello *Spettatore*, la Firenze del *Vieusseux* e la Napoli del *Progresso*).

⁸ Su Vico e Leopardi aveva scritto Placella nel 1976 (cfr. V. PLACELLA, *Leopardi e Vico*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati 13-16 settembre 1976, Firenze, Olschki, 1978, pp. 731-757), ma solo in tempi più recenti sono state proposte nuove indagini. Lo studio più esauriente è il già citato *Rebuilding post-Revolutionary Italy* di Piperno, ma si rinvia anche al numero tematico di «Appunti leopardiani», X, 2, 2015, interamente dedicato ai due autori e con contributi di A. Battistini, F. Cacciapuoti, L. Capitano e A. Prete (accessibile online all'indirizzo: <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br>). Qualche altra considerazione in M. PIPERNO, *La poesia inattuale. Materiali per Leopardi e Vico*, in *Il velo scolpito. Dialoghi tra filosofia e letteratura*, a cura di D. Manca, postfazione di A. Prete, Pisa, ETS, 2013, pp. 41-53; L. FELICI, *L'Olimpo abbandonato. Leopardi fra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 17-19; 69-72; F. TATEO, *Alla Primavera o delle Favole antiche*, in *Lecture leopardiane*, a cura di M. Dell'Aquila, Roma, Fondazione Piazzolla, 1993, pp. 29-32.

⁹ *Sn44*, cv. 331.

¹⁰ Il pensiero in questione, che prende avvio con una considerazione sul rapporto tra il «sistema» leopardiano e il «Cristianesimo», è un vero e proprio trattato sulla *Genesi* e sul «decadimento dallo stato primitivo», vale a dire sull'«abuso della ragione» (si veda per intero *Zib.* 393-420, 9-15 dicembre 1820).

¹¹ *Zib.* 403-404.

ascendenza già classica). Pure altrove, tuttavia, e persino nel primo o primissimo *Zibaldone*¹², risonanze lessicali vichiane si sovrappongono ad altre di tipo concettuale. Quasi all'inizio del diario, in una nota databile al 1818, Leopardi approda infatti a conclusioni che potrebbero ricordare, anche lessicalmente, proprio il finale della *Scienza nuova*:

quando ognuno è bene illuminato [...] cerca l'*utile* suo proprio consistente nel danaro o altro, *diventa egoista necessariamente*, nè si vuol sacrificare per sostanze immaginarie [...]. Quindi l'*avarizia*, la *lussuria* e l'*ignavia*, e da queste la *barbarie* che vien dopo l'*eccesso dell'incivilimento*. E però non c'è dubbio che i progressi della ragione e lo spegnimento delle illusioni producono la barbarie, e un popolo oltremodo illuminato non diventa mica civilissimo, come sognano i filosofi del nostro tempo, la Staël ec. ma barbaro: *al che noi c'incamminiamo a gran passi e quasi siamo arrivati* [...]. La ragione è un lume; la natura vuol essere illuminata dalla ragione non incendiata¹³.

Si ribadisce qui non solo l'ipotesi di un'imminente regressione («al che noi c'incamminiamo a gran passi e siamo quasi arrivati»), ma anche il legame consustanziale tra «barbarie della ragione»¹⁴, incivilimento, «lusso», «diligentezza» e «avarizia»¹⁵. Eppure, proprio su questo punto va colta la distanza che separa il filosofo napoletano dal poeta, giacché il processo di «spiritualizzazione», e la conseguente «barbarie della riflessione», assumono per Leopardi i contorni di un prodotto storico ormai irreversibile. Viene meno, insomma, la possibilità stessa di un ricorso, che pure sarebbe auspicabile:

Tutte le sette, istituzioni, corporazioni, ogni cosa umana si guasta e perde quando s'allontana da' suoi principii, e non c'è altro rimedio che richiamarvela, cosa ben difficile, perchè l'uomo non torna indietro senza qualche ragione universale, necessaria ec. come sovversioni del globo, o di nazioni, barbarie simile a quella che rinculò il mondo ne' tempi bassi, ec.: ma di spontanea volontà, e ad occhi aperti e per sola ragione e

¹² Quando cioè l'opposizione tra natura e ragione è ancora di tipo binario, ma lo stesso si potrebbe dire per certi passaggi del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818). Una lettura in chiave vichiana dell'*Inno a Nettuno* (1816) è contenuta in M. PIPERNO, *La poesia inattuale*, cit., pp. 42-45.

¹³ *Zib.* 21-22. Corsivi miei. Sul nesso tra spegnimento delle illusioni, barbarie e incendio della ragione cfr. anche la lettera a Giordani del 14 dicembre 1818: «Nell'ultima vostra vi vedo molto malinconico, e potete credere che non so come consolarvi, se non pregandovi a concedere qualche cosa alle illusioni che vengono sostanzialmente dalla natura benefattrice universale, dove la ragione è la carnefice del genere umano, è una fiaccola che deve illuminare ma non incendiare, come pur troppo fa» (G. LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, vol. 1, p. 226. D'ora in avanti = *Ep.* + luogo, destinatario e data).

¹⁴ *Sn44*, cv. 1006.

¹⁵ *Sn44*, cv. 1105.

riflessione, non mai; non essendo possibile che la causa del male, cioè la corruzione, la ragione, i lumi eccessivi ec. siano anche la causa del rimedio¹⁶.

La storia umana non è più né «ideale» né «eterna»: da scenario della provvidenza¹⁷ essa è divenuta dominio della *casualità*. A testimoniare vi sono una serie di eventi e di invenzioni, che curiosamente Leopardi avrebbe potuto ritrovare proprio al centro della «storia universale» ricostruita nella *Scienza nuova*:

le lingue, gli alfabeti, l'escavazione e fonditura de' metalli, la fabbrica de' mattoni, de' drappi d'ogni sorta, la nautica e quindi il commercio de' popoli, la coltura de' formenti e delle viti, e la fabbrica del pane e vino, invenzioni che gli antichi attribuivano agli dei, che la scrittura pone dopo il diluvio, e che certo furono tardissime, la stessa cocitura delle carni, dell'erbe, ec. ec. ec. tutte queste maravigliose e quasi spaventose invenzioni, da che cosa crediamo che abbiano avuto origine? Dal caso [...]. Se dunque porremo attenzione all'andamento delle cose, e alla storia dell'uomo, dovremo convenire che tutta quanta la sua civilizzazione è pura opera del caso¹⁸.

«Di modo che» – sentenzierà Momo, figlio della Notte, nelle *Operette morali* – «la civiltà umana è opera della sorte più che della natura»¹⁹. Vico e Leopardi, in breve, pur partendo da presupposti simili non possono che giungere a conclusioni diverse; per il poeta l'unico ritorno possibile, e sperabile, è il ritorno alle illusioni e all'immaginazione, poiché «questa vita è una carnificina senza l'immaginazione»²⁰. Ma se così non fosse, allora non rimarrebbe che l'ipotesi dell'auto-annientamento, dopo il quale resteranno davvero, per dirla con Vico, soltanto «rottami» e «frantumi» o, in termini leopardiani, fossili assottigliati, «ossa»:

le illusioni, come ho detto, durano ancora a dispetto della ragione e del sapere. È da sperare che durino anche in progresso; ma certo non c'è più dritta strada a quello che ho detto, di questa presente condizione degli uomini, dell'incremento e divulgamento della filosofia da una parte, la quale ci va assottigliando e disperdendo tutto quel poco che ci rimane; e dall'altra parte della mancanza positiva di quasi tutti gli oggetti d'illusione, e della mortificazione reale, uniformità, inattività, nullità ec. di tutta la vita. Le quali cose

¹⁶ *Zib.* 358-59, 27 novembre 1820.

¹⁷ Per quanto in Vico la «Provvidenza» agisca come una forza in un certo qual modo secolarizzata.

¹⁸ *Zib.* 1739-40. Superfluo ricordare i numerosi luoghi della *Scienza nuova* in cui si discute dei «ritrovati» delle lingue, dell'alfabeto e della «coltura». Meno frequenti gli accenni alla «fonderia», all'«arte d'intagliare», alla «nautica», al «pane», al «vino» e alla cottura delle carni, per i quali cfr. rispettivamente *Sn44*, cvv. 45, 79; *Sn44*, cvv. 79 e 634; *Sn44*, cv. 686; *Sn44*, cv. 802 (negli ultimi due casi con esemplificazione da Omero).

¹⁹ *OM*, *La scommessa di Prometeo*, p. 129.

²⁰ *Zib.* 139, 26 giugno 1820.

se ridurranno finalmente gli uomini a [...] avere avanti gli occhi continuamente e senza intervallo la pura e nuda verità, di questa razza non resteranno altro che le ossa, come di altri animali di cui si parlò nel secolo addietro. Tanto è possibile che l'uomo viva staccato affatto dalla natura dalla quale sempre più ci andiamo allontanando quanto un albero tagliato dalla radice fiorisca e fruttifichi²¹.

²¹ *Zib.* 216, 18-20 agosto 1820.

Ludovico Antonio Muratori, Antonio Conti

1. *Un predicatore dalla «voce fiacca»*

A Venezia, nel 1750, proprio nell'anno della morte del suo autore, veniva stampato presso il noto tipografo Giambattista Pasquali l'opuscolo *Dei pregi dell'eloquenza popolare*, un breve trattato con il quale Ludovico Antonio Muratori, dopo aver ampiamente discusso altrove le funzioni da affidare alla memoria, alla retorica e alla scrittura nel suo vasto programma di rinnovamento del sapere, tornava sul rapporto tra «arte» della memoria, «artificio» della parola e «vera» eloquenza. Analizzeremo più nel dettaglio, in seguito, la natura della riforma proposta dal modenese, ma ora conviene sostare un poco su questo testo comparso tardi, che può essere pensato quasi come una piccola *summa* dei cambiamenti avvenuti nel modo di riflettere sull'*ars* e sulla retorica.

Come avvertiva già Assmann, infatti, nel corso del Settecento si è compiuta una svolta nel campo delle ricerche sulla memoria: «il paradigma spaziale della mnemotecnica è regredito in secondo piano ed è stato soppiantato da un interesse di natura temporale»¹; il fulcro dell'attenzione, in altri termini, si è progressivamente spostato dalla memoria come *ars* alla memoria come *vis* (dalla tecnica al ricordo individuale). Per la studiosa tedesca, uno dei più evidenti esempi di tale processo andrebbe individuato proprio in Vico, il quale avrebbe separato la «memoria dal contesto retorico», trasferendola esclusivamente «in una dimensione antropologica»². Tuttavia, come è emerso dal capitolo precedente, se da un lato è certamente vero che nella *Scienza nuova* la memoria è indagata come *vis* e non più come *ars* (al suo interno, lo si ricorderà, troviamo un unico stratagemma mnemonico: la dipintura, utile – secondo tradizione – a ‘ridurre’ «più facilmente a memoria» l'opera *dopo* averla letta)³; dall'altro lato, però, è altrettanto vero che nel pensiero vichiano la separazione tra memoria e retorica, oltre a non essersi ancora del tutto consumata, è percepita come una minaccia, a cui l'autore risponde attraverso un'opera che, lo si è detto, è un tentativo di ricostruire da dopo, ovvero daccapo e in modo diverso, il teatro della memoria andato in «frantumi». Il che, va da sé, non implica affatto il rifiuto della retorica, che anzi

¹ A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 32 (ed. originale, München, C. H. Beck Verlag, 1999).

² *Ibid.*

³ *Sn44*, cv. 1.

rappresenta una fondamentale chiave d'accesso (una *clavis universalis* o, per usare una metafora della stessa Assmann, la «grossa graffa che era servita a tenere insieme cose profondamente diverse tra loro»)⁴. In breve, e nella sostanza, possiamo dunque affermare che Vico si situa al di qua dei rivolgimenti che condussero al ‘declino della retorica’, a un fenomeno cioè che nell’ottica del filosofo napoletano aveva preso avvio con l’accettazione passiva della «critica» cartesiana⁵.

Diverso, invece, è il caso di autori più o meno contemporanei, ma dall’orizzonte culturale assai diverso, tra cui *in primis* Muratori. Il pensiero dell’erudito modenese è, per dir così, meno ‘inattuale’ o, se si preferisce, perfettamente conforme allo ‘spirito’ del suo tempo (e, quindi, meno originale, ma pur sempre interessante proprio perché permette di osservare da vicino dinamiche dalla più vasta portata). Cerchiamo, dunque, di mettere a fuoco alcune questioni generali, per poi osservare concreti sviluppi nelle singole opere. Muratori, infatti, si fa interprete della diffusa insoddisfazione verso la tradizione retorica e la declina in forme differenti. Anzitutto, nella critica decisa, per quanto non del tutto innovativa, indirizzata all’*ars memoriae* sin dalla prima parte delle *Riflessioni sopra il buon gusto* (pubblicate nel 1708, l’anno del *De ratione*). Su questo punto specifico diremo nel paragrafo successivo, ma è bene precisare sin da subito che insieme alla mnemotecnica Muratori è disposto a mettere da parte, in primo luogo, tutto l’apparato di immagini che sin dall’antichità era associato a processi mnemonici (così, per inciso, anche nell’*ars predicandi* esposta nei *Pregi dell’eloquenza popolare* non vi è alcun tipo di riferimento a qualcosa che possa soltanto ricordare le *imagines agentes* – ingredienti principali di una tecnica al servizio non solo dei predicatori, ma anche dello stesso pubblico)⁶. Ma c’è di più. Ad essere negato, infatti, è il ruolo attivo della memoria: una *vis* sì, ma alquanto passiva e priva di movimento (senza κίνησις, in termini aristotelici)⁷. A questa nuova concezione di memoria, va da sé, corrisponderanno anche nuove e diverse pratiche di memorizzazione, incentrate

⁴ A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 99.

⁵ Per una visione d’assieme sul fenomeno di ‘de-retoricizzazione’ della cultura, cfr. J. BENDER, D. E. WELLBERY, *Rhetoricity: On the Modernist Return of Rhetoric*, in *The Ends of the Rhetoric. History, Theory, Practice*, Stanford, Stanford University Press, 1990, pp. 3-39.

⁶ Lo studio più esaustivo, a riguardo, è L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002 (in particolare si veda il capitolo su Bernardino alle pp. 145-217).

⁷ Si veda almeno ARIST., *Mem.*, 1, 450 a-b. Proprio ad Aristotele, come è noto, risale una lunghissima e fortunata tradizione che vedeva nella memoria una facoltà necessariamente connessa alle immagini e al movimento. In direzione di un ridimensionamento del ruolo attivo della memoria va interpretata anche la sempre più netta distinzione tra memoria e fantasia (debole o assente nelle opere di inizio secolo, come la *Perfetta poesia italiana*, ben presente nei testi più tardi, come la *Forza della fantasia* del 1745).

prevalentemente sull'autoanalisi⁸ e su un sistema legato all'universo della parola scritta (e stampata), alle associazioni mentali da essa generate.

Alla luce di ciò, torniamo ora sull'opuscolo del 1750, dal quale siamo partiti. Non stupirà più di tanto un fatto che a prima vista potrebbe apparire singolare. Ovvero: il testo, che è pur sempre un trattato sulla predicazione – sia pure concentrato soprattutto sul tema dell'accessibilità delle prediche per coloro che sono «senza alcuna tintura di Lettere e Scienze»⁹ – si apre esattamente mettendo in secondo piano ciò che siamo abituati a considerare centrale: il ruolo svolto dalla *tecnica* e dall'*ars*. L'accento, al contrario, è posto sull'idea opposta, la preminenza cioè della «natural facondia» e della «pratica del gran Mondo» (la «science» del «grand livre du monde» di derivazione cartesiana)¹⁰. «Se noi faremo ben riflessione», scrive infatti Muratori nella *Premessa*,

l'Arte dell'Eloquenza altro non è, che un'imitazione dell'Eloquenza Naturale.
Troviamo persone dotate di una natural facondia che, anche estemporaneamente

⁸ Ciò è evidente soprattutto nella *Forza della fantasia*, «in cui è in primo piano l'aspetto psicologico individuale, in collegamento alla natura e alla fisiologia del soggetto, le cui capacità mnestiche sono, in quanto “doti naturali”, difficilmente incrementabili attraverso prassi o tecniche artificiali. La memoria resta infatti, per Muratori, un fatto sostanzialmente individuale e come tale non può essere insegnata con un unico metodo per tutti» (F. M. CRASTA, *Forme e funzioni della mente: il caso della memoria fra Muratori e Conti*, in *Saggi di filosofia e storia della filosofia. Scritti dedicati a Maria Teresa Marcialis*, a cura di A. Loche e M. Lussu, Milano, Franco Angeli, 2012, p. 56).

⁹ L. A. MURATORI, *Dei pregi dell'eloquenza popolare, esposti da Lodovico Antonio Muratori, bibliotecario del serenissimo signor Duca di Modena, A chi vorrà leggere*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1750, p. 9 (d'ora in poi = *ELP*). Il problema, nel caso di Muratori, riguarda prevalentemente il registro (la scelta tra eloquenza 'sublime' e 'popolare') e i contenuti, ma la questione – cruciale e di lunga durata – va ovviamente estesa anche ad aspetti di tipo più strettamente linguistico (in primo luogo, l'interferenza tra dialetti e, seppur in termini meno attuali nel Settecento, tra latino e volgare). Su quest'ultimo punto, cfr. l'ancora valido L. LAZZERINI, «Per latinus grossos...». *Studio sui sermoni mescolati*, in «Studi di filologia italiana», XXIX, 1971, pp. 219-339 e, per ulteriori indicazioni, L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., pp. 13-15; EAD., *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, III/2, *Le forme del testo. La prosa*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-1045. Può essere utile, a riguardo, un confronto almeno con il Tesauro, che nel *Giudicio* (1625) individuava due categorie di «sagri dicitori», a cui sarebbero corrisposti altrettanti tipi di pubblico: da un lato quello ideale degli «ingegnosi», dall'altro quello composto dai «popolari» (descritti, in termini tutt'altro che elogiativi, come un «corpo mostruoso senza guidicio», dagli «orecchi animaleschi» e dagli occhi «che mirano debolmente e come di lontano». Cfr. E. TESAURO, *Il giudizio. Discorso academico*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Riccardi, Milano-Napoli, 1960, pp. 9-10). Una distinzione affine, seppur decisamente diversa nel tono, è presente nella *Perfetta poesia*, dove tuttavia Muratori approda a una conclusione opposta, vale a dire: se il vero fine dell'eloquenza è persuadere e *movere* i più – ovvero il popolo – e non *delectare* i pochi – ovvero i dotti –, bisogna pensare di rivolgersi ai primi e, quindi, «fuggir cotante sottigliezze» (L. A. MURATORI, *Della perfetta poesia italiana*, II, 17, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, p. 503, da qui in avanti = *DPPI*).

¹⁰ R. DESCARTES, *Discorso sul metodo*, in ID., *Opere 1637-1649*, cit., p. 35.

parlando, trattano con forza di ragioni, con vive Figure, con leggiadra dicitura le cose occorrenti. Hanno eglino imparato alla scuola sì vago maneggio del loro parlare? Signor no. Dalla Natura han riportato un penetrante e vivace Ingegno, e una Logica naturale; dalla pratica del gran Mondo, e co' migliori, l'affluenza delle parole, delle belle frasi, la varietà delle figure, talmente che all'improvviso saprebbero davanti ad un Senato, o a de' Giudici, formare un'efficace arringa¹¹.

Certo, si legge subito dopo, la «Rettorica Artificiale» può «insegnarci come migliorar la Naturale», ma ciò non toglie che il «fondo della vera Eloquenza sia riposto nell'imitare il meglio di quello che a noi insegna la Natura». *Ars*, quindi, significa non solo tecnica, ma anche affettazione; l'aderenza al dato naturale diviene così un antidoto contro gli eccessi della «sublime» retorica secentesca, frutto appunto di un'«arte» troppo studiata – descritta con una serie di metafore belliche¹² – che attingeva al «grande apparato» degli «antichi Oratori profani»¹³. Spostando l'attenzione da questi ultimi ai «sacri oratori», Muratori sostiene allora che la «sottigliezza», la «sublimità» e il «lusso» degli «Ingegneri», delle «riflessioni», dello «stile» o delle «dottrine» finisca di fatto per rendere vana l'attività del predicatore, chiamato semplicemente a «rammentare» e «inculcare» le «Massime del Vangelo»¹⁴. Pertanto, senza disconoscere

¹¹ *ELP*, *Ai Lettori*, p. 2.

¹² Cfr., ad esempio, *ELP*, p. 17: «Con uno studiato Esordio si preparano alla battaglia; poscia entrano in campo, come con tanti battaglioni schierati, con gli argomenti e le ragioni atte a vincere la mente e il cuore degli Uditori; e finalmente colla forza dell'Invettiva cercano di muoverli a darsi per vinti».

¹³ *ELP*, p. 18.

¹⁴ *ELP*, p. 9. «Altrimenti facendo», si legge nella *Perfetta poesia*, «l'Oratore, in vece di piantare il Vangelo nel cuore de gli Ascoltanti, v'introdurrà solamente la vanità; e i viziosi usciràn del Tempio, forse più di prima dotti, ma non già più corretti» (*DPPI*, p. 502). Si tratta però di un tema assai diffuso: già Calvalca, ad esempio, metteva in guardia dalle «sottigliezze», poiché «quelli che si gloriano di essere tenuti e reputati spesse volte lasciano di predicare le cose utili e necessarie, e vanno predicando sottigliezze, novitadi e loro filosofie, le quali non solamente non giovano agli uditori, ma piuttosto gli mettono in questione e in errore, e i vizii, i quali erano da tagliare e da curare, non toccano» (D. CAVALCA, *Disciplina degli spirituali col trattato delle trenta stoltizie*, a cura di G. Bottari, Milano, presso Giovanni Silvestri, 1838, p. 45, citato in L. BOLZONI, *La rete delle immagini*, cit., p. 14). In ogni caso, sulla funzione rammemorativa-edificante dell'oratoria in Muratori cfr. anche *ELP*, p. 11 «debbono [*scil.* i fedeli] sovente ricordare a sé stessi ciò che Dio esige da noi, e conduce al beato fine de' Cristiani [...]. O coll'ascoltare frequentemente i banditori della parola di Dio, o colla lettura de' Libri sacri [...] conviene ravvivare la nostra Fede, mettere in moto l'addormentata nostra Speranza»; *ivi*, p. 16: «Grande utilità per chi volentieri concorre ad imparar quello che non sa, o a sentirsi rimettere e rin vigorire in mente ciò che sa, ma che con tanta facilità si dimentica, o più non fa in noi impressione!»; *ivi*, p. 22: «Intenzione sua [*scil.* dell'eloquenza popolare] è d'insegnare, ricordare, e inculcare le celesti Massime della Legge di Cristo, e di muovere gli animi ad eseguirle nelle azioni della vita». Si è già detto come secondo una lunga tradizione le immagini – spesso reali, condivise e legate all'ambiente cittadino – giocassero un ruolo fondamentale in tale processo di conservazione di concetti e insegnamenti, eppure in Muratori manca qualsiasi accenno in tale direzione.

la centralità della retorica, pur sempre determinante sul piano pratico per indirizzare le azioni, alla «sublime» eloquenza barocca è controposta una più efficace e «vera» eloquenza «popolare», vale a dire non più mossa da «vani fantasmi» né da «ridicoli sforzi dell'ingegno»¹⁵ e, quello che più importa in questa sede, liberata ormai dalla «fatica della memoria»:

Si può esercitar questa Eloquenza con Prediche *studiate e imparate a mente*. Molti ancora l'esercitano *senza legame alcuno di sensi e parole, senza fatica della memoria*, cioè esponendo gl'insegnamenti Evangelici colla sola lor naturale facondia¹⁶.

Del resto, proprio sulla necessità di una sostanziale ridefinizione del legame tra memoria, «sensi» e «parole» – o, più precisamente, tra *res, verba* e immagini delle cose – Muratori aveva costruito buona parte della sua critica nei confronti della mnemotecnica¹⁷. Non è un caso, allora, che egli evidenzi come i più grandi maestri di retorica cristiana (tre in particolare: Sant'Agostino, San Basilio e San Giovanni Crisostomo) fossero soliti pronunciare i loro discorsi «all'improvviso», ovvero senza studio e senza il supporto della memoria (si ricordi, *en passant*, il simile accenno contenuto nella *Premessa*)¹⁸:

l'Omèlie o Sermoni di tutti e tre furono in gran parte *non imparate e composte a memoria*, ma estemporaneamente recitate, o come si suol dire, predicate a braccio. Abbiam l'obbligazione ai notai, che ce le han conservate, cioè a persone dotate d'un arte

¹⁵ *ELP*, p. 18. D'altra parte, poco sopra l'autore ricordava che «veramente nel Secol prossimo passato prevalse in molti soavi Oratori quell'eccesso, che i Saggi deridono nell'Architettura, cioè quello di eccedere negli ornamenti. Gareggiavano allora [...] nello sfoggio de' concetti falsi, nella profusion delle Metafore, in fiorite descrizioni e similitudini, in galanti o acute Riflessioni, tutti lisci, belletti, e addobbi, che non adornavano, ma allagavano la natural bellezza della parola» (*ibid.*). Su questo eccesso degli ornamenti, ovvero su questo «soffogare per dir così la Verità a forza di fiori», Muratori aveva riflettuto nel sopra citato *DPPI*, II, 17, capitolo che potremmo condensare in una sentenza contenuta al suo interno: «In una parola: parmi che quegli sia più Ingegnoso, il quale quanto più può si studi di non parere Ingegnoso» (*DPPI*, II, 17, p. 500). Ora, al di là dell'accenno al precetto – aristotelico ma poi assai fortunato in età neoclassica – dell'*artem celare* (sul quale cfr. anche *DPPI*, II, 15, pp. 476-80), vi è qui una chiara presa di posizione antibarocca. Ancora una volta, però, la controversia ha radici più profonde, se è vero che già negli anni immediatamente successivi al Concilio di Trento essa risulta «talmente diffusa e consolidata da divenire un *topos* della letteratura devota» (A. BATTISTINI, *Le risorse retoriche di un predicatore gesuita: Giulio Mazarini*, in *I gesuiti e la ratio studiorum*, a cura di M. Hinz, R. Righi, D. Zardin, Roma, Bulzoni, 2004, p. 141).

¹⁶ *ELP*, p. 20. Corsivi miei.

¹⁷ A questo proposito, cfr. *infra*, pp. 64-68 e F. M. CRASTA, *Forme e funzioni della mente*, cit., pp. 56-57.

¹⁸ «[...] talmente che all'improvviso saprebbero davanti ad un Senato, o a de' Giudici, formare un'efficace arringa» (*ELP*, *Ai lettori*, p. 2).

assai considerabile, da molti secoli perita. Con certe note o cifre, ognuna delle quali significava una o più parole, e con una mirabil velocità raccoglievano costoro tutto quel che diceva l'Oratore *all'improvviso* [...] di maniera che l'estemporaneo discorso altrui, interamente si trovava espresso in quelle note¹⁹.

È questa, per usare un'espressione di Raimondi, un'«eloquenza senza retorica»²⁰ o, potremmo anche dire, una retorica più che dimezzata, ossia strutturata esclusivamente su due poli: da un lato troviamo l'improvvisazione²¹, una pratica fortunata nel Settecento (soprattutto lirico²², ma non solo)²³ che di fatto esclude l'*inventio* (l'attingere dalle cose «*imparate e composte a memoria*»); dall'altro l'*actio*, l'unica fase della retorica tradizionale a cui è dedicato un intero capitolo, l'undicesimo²⁴. Così, particolare risalto è dato alla «bellezza», alle «piegature» e alla «grazia» della voce, che «ci tiene attenti, ci diletta e rapisce», mentre minore spazio è dedicato alla gestualità, che dovrà essere guidata soltanto dalle passioni della «Modestia» e dell'«Umiltà». È da evitare, dunque, ogni forma di esibizione smodata, poiché «certamente chi va ad ascoltar la parola di Dio, non pensa già di andare alla Commedia»²⁵. Un 'teatro delle passioni', perciò, assai semplice, in cui le «tecniche dell'*actio* e le tecniche di memoria» non

¹⁹ ELP, p. 51. Corsivi miei.

²⁰ E. RAIMONDI, *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1989, p. 96.

²¹ Sulla riduzione settecentesca dell'oratoria a improvvisazione si veda L. BOLZONI, *Oratoria e prediche*, cit., p. 1045.

²² Dionisotti leggeva nell'«improvvisazione lirica» un «fenomeno mostruoso e tipicamente italiano», in voga grazie a una lingua – quella poetica – che «per la sua astrattezza e fissità, per la coerenza e consequenzialità retorica dei suoi elementi, facilmente si prestava a un impiego meccanico e insieme sorprendente» (C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 86). Similmente negativo era il giudizio di Croce, il quale insisteva sui concetti di ispirazione ed entusiasmo per sottolineare poi come la poesia degli improvvisatori italiani fosse più che altro una «raffigurazione ingenua o volgare della reale ispirazione» (B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana del Settecento*, VIII *Gl'improvvisatori*, in «Quaderni della "Critica" diretti da B. Croce», 6, 1946, p. 40). Altra, invece, è la prospettiva di Gentili, che si ricollega soprattutto agli studi di Havelock, Zumthor e Finnegan, per cui cfr. B. GENTILI, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», vol. 6, 1980, pp. 17-54 (pp. 33-35 sulla memoria). Un più recente approfondimento sui poeti all'improvviso e sulle Accademie di improvvisazione è contenuto in A. DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1990.

²³ Ad esempio, per rimanere nell'oratoria sacra, si tenga presente che nel 1721 a Roma veniva pubblicato un manuale per i predicatori a braccio, che tuttavia prevedeva la memorizzazione di un discorso già precedentemente scritto (cfr. *Metodico su 'l predicare a braccio con l'arte memorativa per accrescere la memoria, e particolarmente per imparar prediche, la Cronologia e le lingue forestiere, Opera del Padre Amadeo di Castrovillare*, Roma, per Pietro Ferri, 1721).

²⁴ Cfr. ELP, pp. 69-75.

²⁵ ELP, p. 72.

«convergono» e non «si sovrappongono» più in un «progressivo coinvolgimento di tutti i sensi»²⁶: «non so come», afferma allora Muratori, «arrivò Demostene fino a credere, che principalmente nell’Azione fosse riposto il successo dell’Eloquenza»²⁷. D’altra parte, per l’erudito anche la «segreta Musica» e il «ben concertato moto di chi discorre» sono tratti che assai difficilmente possono essere acquisiti attraverso l’arte da chi non è stato sufficientemente «fortunato» da averli ricevuti già come «dono della Natura»:

e dico dalla Natura, preciocchè può ben l’Arte aiutare e migliorare; ma se il buon fondo non viene da un talento naturale, mai non si arriva all’eccellenza dell’Azione. Chi ha sortito *una voce fiacca*, mettendosi a predicare, tenga per fermo, che farà sbadigliar l’uditorio [...]. Può il lungo Salmeggiare fortificar la voce; può l’esercizio del Canto somministrar varie flessioni della medesima. Contuttociò non giugne questo a supplire quel pregio, che la Natura ha negato²⁸.

Ebbene, da un confronto con le *Memorie* sappiamo che quell’oratore dalla «voce fiacca» non è altri che lo stesso Muratori, il quale, più che come un Demostene, è solito descriversi come un nuovo Isocrate (cristiano): il retore dalla voce debole (*mikrophonia*)²⁹ costretto a «mettere per iscritto» i propri pensieri e a rifugiarsi nella «filosofia» per poter giovar «a tutti gli Elleni»³⁰:

La sua voce era fiacca, senza suono vigoroso, che fortemente percotendo gli orecchi, tiene attenti gli uditori, e senza quella inflessione di suoni, che sogliono diletta chi ascolta. Questa naturale inabilità, unita all’infiammarsegli la testa per lo sforzo di accrescere la voce, gli fece deporre il pensiero di battere la via de’ sacri Oratori³¹.

²⁶ L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., p. 175.

²⁷ *ELP*, p. 69.

²⁸ *ELP*, pp. 69-70. Corsivi miei.

²⁹ Il riferimento alla *mikrophonia* è ricorrente sin dalle più antiche biografie su Isocrate, da Dionigi di Alicarnasso allo Pseudo Plutarco, fino a Fozio e Lucio Flavio Filostrato. In merito, si veda almeno il recente Y. LEE TOO, *The politics of small voice*, in ID., *The Rhetoric of Identity in Isocrates. Text, Power, Pedagogy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 74-112.

³⁰ ISOC., *Pan.*, 11. Sarà soprattutto Leopardi, tuttavia, a proiettare su di sé – con maggiore complessità e consapevolezza – la figura dell’oratore ateniese (ma su questo aspetto si rimanda a F. D’INTINO, *‘Moralisti greci’ I: Leopardi e Isocrate*, in G. LEOPARDI, *Volgarizzamenti in prosa. 1822-1827*, edizione critica a cura di F. D’Intino, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 107-139 e a F. D’INTINO, *L’immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 106-117).

³¹ *Memorie per la vita di Lodovico Antonio Muratori* (Biblioteca Estense, *Archivio Soli Muratori*, filza 45 fasc. 1), in L. A. MURATORI, *Scritti autobiografici*, a cura di T. Sorbelli, Vignola, Fabbri, 1950, p. 155. Per una simile descrizione delle conseguenze legate allo «sforzo di accrescere la voce», ma durante un’improvvisazione lirica, cfr. P. METASTASIO, *Tutte le opere. Lettere*, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1951, vol. 3, pp. 657-659: «De’ miei [scil. versi recitati all’improvviso] non ho alcuna

In questa breve autobiografia intellettuale, d'altro canto, non mancano ulteriori segnali che lascino intravedere la presenza di quel fenomeno di scissione tra voce, memoria e retorica che abbiamo già rintracciato in un'opera pur così diversa (per forma, contenuto e ispirazione) quale l'*Histoire de ma vie* di Casanova³². Si veda, ad esempio, il resoconto che Muratori fa di una predica giovanile riuscita male per un difetto, oltre che di voce, di memoria (orale):

volle far prova s'egli era da tanto da poter fare una predica familiare. Non solamente ciò gli fu concesso, ma lasciassi imbarcare a predicare l'Avvento ad un Monastero di Monache. E credendo egli bastante il preparare i punti e i passi di scritture e di Santi Padri, fece la prima predica intorno al Giudizio finale. Ma perciocchè non era naturalmente gran parlatore (anzi potea più tosto dirsi nelle conversazioni uomo di poche parole) nè s'era esercitato a parlare a braccio, si trovò assai intricato ed ebbe gran pena a filare e condurre il ragionamento sino al fine. Malcontento di se stesso e pure impegnato, *altro ripiego non seppe trovare che di darsi a comporre* in quel breve tempo tutti i ragionamenti delle feste dell'Avvento e di *andarli anche imparando a memoria*, tanto che si trasse d'impaccio e senza voglia di più ritornarvi³³.

reminiscenza, a riserva di quattro terzine che mi scolpi nella memoria Alessandro Guidi a forza di ripeterlo per onorarmi [...]. Questo mestiere mi divenne grave e dannoso [...]. Era osservazione costante che, agitato in quella operazione dal violento concorso degli spirti, mi si riscaldava il capo e mi s'infiammava il volto a segno maraviglioso, e che nel tempo medesimo e le mani e le altre estremità del corpo rimanevan di ghiaccio» (1 agosto 1751, a F. Algarotti). Di un qualche rilievo all'interno del nostro discorso è anche la descrizione metastasiana del 'fortunato' passaggio – avvenuto per merito del Gravina – dalla poesia orale, improvvisata e fantastica a quella razionale e scritta a tavolino: «io mi sono ad evidenza convinto che la mente condannata a così temeraria operazione dee per necessità contrarre un abito opposto per diametro alla ragione. Il poeta che scrive a suo bell'agio elegge il soggetto del suo lavoro, se ne propone il fine, regola la successiva catena delle idee che debbono a quello naturalmente condurlo [...] Non crediate però ch'io disprezzi questa portentosa facoltà [*scil.* la fantasia], che onora tanto la nostra spezie; sostengo solo che da chiunque si sacrifichi affatto ad un esercizio tanto contrario alla ragione non così facilmente: ... *Carmina fingi/ Posse linenda cedro, et levi servanda cupresso*» (*ivi*, pp. 659-660).

³² Cfr. *supra*, pp. 7-8. Gli scritti autobiografici muratoriani – cinque in totale, ma solo due davvero rilevanti (le *Memorie* e la *Lettera intorno al metodo seguito ne' suoi studi*) – conservano pienamente la forma primoseptecentesca dell'autobiografia intellettuale, modellata sul *Discours de la méthode* e connessa soprattutto al *Progetto ai letterati d'Italia* del Porcia (all'interno del quale, si ricorderà, nasce anche la *Vita* di Vico). Di tutt'altra natura, va da sé, è la più tarda *Histoire* di Casanova, assimilabile «piuttosto all'impianto dispersivo e proteiforme del romanzo o, al più, della commedia» (A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 85).

³³ *Memorie per la vita di Lodovico Antonio Muratori*, cit., p. 155. Corsivi miei.

Se la soluzione qui prospettata – «darsi a comporre» e, in un secondo momento, imparare a memoria – può apparire scontata, essa tuttavia anticipa in un certo qual modo il metodo di memorizzazione teorizzato e messo in pratica nelle opere di erudizione: un metodo, cioè, fondato rigorosamente e prudentemente sulla parola scritta (anche l'ipotesi dell'improvvisazione è lì esclusa). Tutto l'arsenale della mnemonica, insomma, è messo da parte, anzi è ormai relegato a strumento utile tutt'al più a «cerretani» e «sofisti» – i «cembali del mondo»³⁴ – che con i loro discorsi intendano dilettere, o meglio ingannare, il «credulo volgo»³⁵. In altre parole, come si mostrerà meglio nel paragrafo successivo, il metodo più adatto per aiutare la memoria, della cui «caducità» e «lubricità» l'uomo non può fidarsi, consisterebbe semplicemente, oltre che nello studiare e nel leggere, nel «raccomandare alla carta», nel creare cioè una memoria esterna da coltivare attraverso la scrittura di «zibaldoni» e secondo le regole di una rinnovata *ars excerptandi*.

Nei testi autobiografici del Muratori, in ogni caso, si tocca con mano anche l'altra questione fondamentale inaugurata dal *Discours* di Cartesio. Faccio riferimento, naturalmente, al problema del metodo, che l'erudito affronta soprattutto nella *Lettera* al Porcia. Seguendo l'impostazione pedagogico-esemplare suggerita dal letterato friulano³⁶, Muratori – come del resto anche Vico – si dilunga infatti nell'illustrare

³⁴ L. A. MURATORI, *Riflessioni sopra il buon gusto nelle Scienze e nelle Arti. Divise in due parti. Parte prima*, Venezia, presso Niccolò Pezzana, 1723, cap. X, *De i Letterati Cerretani*, p. 278 (d'ora in poi = BG).

³⁵ BG, I, 11, p. 286, ma cfr. anche BG, I, 10, p. 276: «Non dissomigliante da questa [*scil.* dall'*ars memoriae*] si è quell'altra Arte, che Sofistica si chiama [...]. Cerretani sofisti sono quegli, che con ingegnose cavillazioni, e con arguzie e argomenti apparentemente veri combattono contra la Verità, e son pronti a disputare in tutte le quizioni pro e contra, conservando, per così dire, un magazzino, non di ragioni sode, ma di chiacchiere, e ciarle, con che di tutto vogliono ragionare, e decidere, e avere il pulpito in ogni occasione».

³⁶ La *Lettera Intorno al metodo seguito ne' suoi studi* (10 novembre 1721) nasce come risposta all'invito del Porcia, che così scriveva al Muratori il 24 luglio 1721: «Penso di raccogliere la vita d'alcuni letterati viventi d'Italia scritte da loro stessi e di pubblicarle. In queste vite vorrei che questi signori stendessero la storia de' loro ingegni, cioè da chi abbiano apparato il metodo de' loro studi, perché abbiano seguita più l'autorità di questo o di quel maestro [...]; che libri abbiano sin ad ora pubblicati; se ne' libri da loro pubblicati vi ritrovino di che pentirsi e ritrattarsi; quali sieno, se ne hanno, i loro oppositori e quali i loro apologisti; quali altre opere pensino di pubblicare [...]. A me pare, oltre molte altre forse non poco importanti conseguenze, che questa fatica, che poco può costar di disagio a' suoi autori, meglio d'ogni altra cosa dovrebbe istruire il mondo sì veramente che i letterati ch'entrassero in questa raccolta fossero di perfetto gusto nelle loro arti e scienze professate» (citato in C. DE MICHELIS, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze, Olschki, 1979, p. 76). Muratori seguì fedelmente tali indicazioni, ma alla fine decise di tirarsi indietro (la *Lettera* fu sì inviata al Porcia, ma a condizione che non venisse pubblicata). D'altra parte, la stessa diffusione a stampa del *Progetto* risale soltanto al 1728, anno in cui fu pubblicato nella *Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici* del Calogera (Venezia, presso Cristoforo Zane, tomo I, pp. 129-143).

l'ordine dei propri studi, improntato ancora sul modello della *Ratio studiorum* gesuitica (un sistema, com'è noto, scandito sulla ripetizione e sugli esercizi di memoria)³⁷. Nel ripercorrere le tappe della propria formazione³⁸, pertanto, il preposto di Vignola ricorda l'utilità dell'«emulazione»³⁹ e sottolinea la necessità di coltivare la memoria:

Mi arrischierò dunque di solamente avvertire, non essere d'ordinario fatte a riflettere, ad argomentare e molto meno a metafisicare le tenere teste de' fanciulli. In quella età sogliono essere, per così dire, sola memoria; e però questa fa d'uopo coltivarla e arricchirla, per quanto si può, e di cose facili, senza imbrogliarli in sottigliezze e nozioni inutili o metafisiche⁴⁰.

La prospettiva adottata da Muratori è però solo apparentemente affine a quella vista nel *De ratione* e nella *Vita* di Vico. È assente, anzitutto, la polemica nei confronti della

³⁷ Nei collegi gesuitici l'anno era solitamente diviso in due semestri, il primo dedicato allo studio, il secondo alla ripetizione, ma lo stesso si può dire per la scansione delle settimane e delle giornate. Così, stando alle *Regulae* del 1599, nella classe di retorica la prima ora «antimeridiana» era dedicata all'esercizio della memoria («prima hora antimeridiana memoria exerceatur»), la seconda alla «prealectio», alla quale seguivano le orazioni e poi, di nuovo, la «repetitio» («succedat repetitio»); similmente per la prima ora pomeridiana («prima hora pomeridiana habeatur post repetitionem postremae nova praelectio, vel orationis») e così via («secunda hora pomeridiana graeci acutoris postrema praelectione repetita, nova explicetur atque exigatur»). Per giunta, alla ripetizione era spesso dedicata l'intera giornata del sabato e l'ultima prova dell'anno consisteva proprio nella declamazione a memoria di versi latini o, meno frequentemente, di ampi passi in prosa. Sulla *divisio temporis* secondo la *Ratio studiorum* cfr. A. QUONDAM, *Il metronomo classicista*, in *I gesuiti e la ratio studiorum*, cit., pp. 379-507 (in particolare, pp. 392-406), mentre per un più generale inquadramento si rimanda almeno agli studi ormai classici di Brizzi (G. P. BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento: i seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 1976, soprattutto pp. 183-292; ID., *La ratio studiorum. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1981) e ai più recenti approfondimenti di Grendler (P. F. GRENDLER, *Jesuit Schools in Europe. A Historiographical Essay*, in «Journal of Jesuit Studies», 1, 2014, pp. 7-25; ID., *The Culture of the Jesuit Teacher 1548-1773*, in «Journal of Jesuit Studies», 3, 2016, pp. 17-41). Tutte le citazioni della *Ratio* sono tratte da *Ratio atque institutio studiorum Societatis Iesu*, a cura di A. Bianchi, Milano, Rizzoli, 2002.

³⁸ A riguardo, cfr. E. RAIMONDI, *La formazione culturale del Muratori*, in ID., *I lumi dell'erudizione*, cit., pp. 99-124.

³⁹ Emulazione e competizione sono concetti cardine dell'educazione gesuitica, come conferma Muratori stesso: «I premi, i privilegi ed onori saggiamente proposti anche all'età fanciullesca e l'emulazione attizzata dai giudiciosi maestri nelle pubbliche scuole (vantaggio che manca alle private) mi faceva camminar forte negli studi e, se posso dirlo, mi riusciva di far più degli altri e di ottener più distinzione e premi che altri» (L. A. MURATORI, *Intorno al metodo seguito ne' suoi studi. Lettera all'illustrissimo signore Giovanni Artico conte di Porcia*, in *Dal Muratori al Cesarotti, Opere di Lodovico Antonio Muratori*, tomo I, a cura di G. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 7-8, da qui in avanti = *Lettera*).

⁴⁰ *Lettera*, p. 8.

«critica» moderna – e, anzi, cartesiana è l’immagine del ritrovato «filo a’ miei passi nello studio dell’erudizione», come pure quella del «buon cammino»⁴¹ – mentre non mancano perplessità (seppur attribuite al Muratori fanciullo), sull’applicazione concreta, ‘anti-retorica’ e, per utilizzare una parola chiave, *utile* delle nozioni – e parole – mandate a memoria:

Mi sovviene che fin quando io apprendeva i primi rudimenti della grammatica e mi conveniva imparare a mente certi vocabolari stampati, ov’erano i nomi latini di certi uccelli, o fiori, o simili cose, de’ quali troppo di rado avverrà che uno scrivendo in latino s’abbia a valere, benché appena avessi seccato il billico, pareva a me che non fosse ben impiegata la fatica e il tempo e che più utile sarebbe stato l’imprimere nella memoria altri vocaboli più usuali e necessari. Che più? fin d’allora tanto era il mio animo, anzi sì grande il mio ardore, che andava meditando di soddisfar meglio al bisogno del pubblico con una nuova scelta; il che mi fa ridere ora, pensando all’insigne onore che mi sarei procacciato fra i grammaticuzzi con opere di tanto peso ed ingegno⁴².

Al di là dell’ironia sui «grammaticuzzi», e nonostante l’affacciarsi dell’ideale dell’utilità *pubblica* (il «bisogno del pubblico») a cui indirizzare la «fatica e il tempo», non vi è qui, tuttavia, un attacco diretto e scoperto nei confronti di un’educazione fondata quasi esclusivamente sulla memoria: ad essere messo in discussione, in altri termini, non è tanto il metodo, quanto la sua applicazione pratica. Per far sì che questo accada, infatti, bisognerà attendere ancora qualche anno e rivolgere lo sguardo, ad esempio, alla riforma presentata da Gasparo Gozzi (1713-1786), il quale auspicherà un affrancamento totale dalla «ruggine» degli «antichi metodi»:

Questa ruggine non s’è potuta mai scuotere ancora, e sempre durerà, finché nei Collegi avranno luogo gli antichi metodi ivi con tenacità sostenuti. Una lunghissima Grammatica Latina fa degli studii la base, che consuma la maggior parte dell’età giovanile in un’applicazione di vocaboli, che non servono poi all’uso della vita comune per favellare, né scrivere, carica la memoria di regole, e di precetti di parole, in un tempo, che si potrebbe guernirla di cognizioni giovevoli, ed importanti. Da quella si passa agli Studii detti d’Umanità, ristretti dalla pedanteria alla spiegazione di squarci spiccati d’Oratori, Storici o Poeti, nell’impararne a mente, senza verun uso di meditazione massiccia⁴³.

⁴¹ Per la prima immagine cfr. *ivi*, p. 13, per la seconda *ivi*, p. 23. La metafora del «miglior cammino» (un calco del *droit chemin* del *Discours*) compariva già nella *Repubblica Letteraria* (1703), per cui cfr. L. A. MURATORI, *Primi Disegni della Repubblica Letteraria*, in *BG*, p. 75.

⁴² *Lettera*, p. 8.

⁴³ G. GOZZI, *Sulla riforma degli Studi. Scritture due. Inedite*, Udine, Tipografia Vendrame, 1835, p. 12.

Oppure, si pensi – ma in questo caso siamo già nel 1790⁴⁴, all'indomani cioè della Rivoluzione e in piena crisi dell'*Ancien régime*⁴⁵ – al ricordo alfieriano degli «otto anni d'ineducazione» presso l'Accademia torinese, caratterizzati semplicemente dalla memorizzazione e ripetizione di una serie di precetti impartiti per mezzo di una «filosofia pedantesca» e di una «pappagallesca dottrina»⁴⁶ (non sarà forse casuale, allora, che Alfieri, pur riconoscendo i vantaggi dell'emulazione e della competizione, lamenterà di come fosse costretto a vedersi sempre superato proprio – ma *soltanto* – negli esercizi di memoria)⁴⁷.

Tornando ora a Muratori, la riflessione sulle questioni metodologiche non comporta ancora, come anticipato, il rifiuto del sistema educativo; per il modenese, semmai, si tratta di rinnovare con un'operazione, per dir così, di cauto stemperamento degli eccessi – *in primis* quelli di un sapere che, nonostante il «divorar libri e poi libri», è rivolto troppo all'indietro, ovvero alla conservazione e alla ripetizione sterile del già detto e dei pregiudizi (gli *idòla specus* di baconiana memoria):

Certo è che molti, con tutto il loro divorar libri e poi libri, non giungono mai a levarsi di capo certi falsi pregiudizi conficcati nel loro cervello fin dai teneri anni; perciocché non cade mai loro in pensiero che in quelle opinioni, o maniera di procedere negli studi, bevute da' lor primi maestri, ci possa essere difetto, o darsi meglio. Ma entrino un po' in se stessi, riflettendo che, se può essere male il dubitar di tutto, né pure è bene il dubitar di nulla; e che un giorno insegna all'altro; e che i fanciulli vanno per dove sono guidati, ma gli uomini fatti hanno da cercare la via migliore, se c'è⁴⁸.

⁴⁴ Si fa qui riferimento, ovviamente, all'anno di stesura dell'opera.

⁴⁵ Vale a dire un'epoca in cui si fa sempre più strada un'estetica dell'originalità, che di per sé comporta il rifiuto delle regole di un sistema culturale ormai avvertito come inattuale e inattuabile – in un mondo, quindi, non più «ossessivamente preoccupato di darsi norme, di fissare modelli» (L. BOLZONI, *La stanza della memoria*, cit., p. xvii).

⁴⁶ Cfr. rispettivamente V. ALFIERI, *Vita di Vittorio Alfieri scritta da esso*, in ID., *Vita, Rime e Satire*, a cura di L. Fassò, Torino, UTET, 1949, vol. 1, pp. 66, 81, 87. Va comunque tenuto presente che il discorso dell'Astigiano sulla propria formazione non è del tutto estraneo a una precisa strategia retorica intesa a mostrare un percorso intellettuale che sia il più possibile all'insegna dello studio autodidatta.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 91-92: «L'emulazione mi si accrebbe, per l'incontro di un giovine che competevo con me nel fare il tema; ed alcuna volta mi superava; ma vieppiù poi mi vinceva sempre negli esercizi di memoria, recitando egli sino a seicento versi delle *Georgiche* di Virgilio d'un fiato, senza sbagliare una sillaba, e non potendo io arrivare neppure a quattrocento, ed anche non bene; cosa, di cui mi angustiava moltissimo [...] e spesso prorompeva in un dirottissimo pianto, e talvolta anche in atrocissime ingiurie contro al rivale. Io credo, che la mia non piccola ambizioncella ritrovasse consolazione e compenso dell'inferiorità della mia memoria, nel premio del tema, che quasi sempre era mio».

⁴⁸ *Lettera*, p. 24.

D'altro canto, con accenti che potrebbero forse sembrare pre-illuministici⁴⁹, ma che in realtà derivano da Cartesio e da Bacone, Muratori poco sopra lodava «la chiarezza, il bell'ordine, l'amor del vero» e «*la cura di dir più cose che parole*, o almeno cose utili e non prima avvertite o scoperte, con tanta cautela di non asserire per certo ciò che è tuttavia immerso nell'ombra, né per vero ciò che è solamente verisimile»⁵⁰. Di qui, anche la critica rivolta agli eccessi della parola e di un'eloquenza che si riduce a sofistica, ovvero – secondo la consueta accusa – a strumento filosofico (una topica ingannevole) in mano ai «sostenitori del falso»⁵¹. Come già chiarito nelle *Riflessioni*, insomma, la preminenza spetta alla «Logica», a patto che sia quella che:

instruisce e regola con maggior cura le Potenze dell'Anima nostra, affinché stieno lungi dall'errare, e ritrovino le Ragioni delle cose; non quella, che c'insegna *a pascersi di parole sole*, e a litigar sopra qualunque ancor frivola, e lieve quistione le giornate intere senza nulla conchiudere; ma quella, che c'insegna a ben pensare, ed argomentar sodamente; a diffinire maestrevolmente; e a dividere, e distinguere acconciamente⁵².

Preminenza della logica (cartesiana) non significa però rinuncia totale alla topica; occorre infatti trovare un punto di equilibrio⁵³ che permetta di affiancare l'«utilissimo»

⁴⁹ A proposito, cfr. anche *ivi*, p. 26: «ma gli stomaci d'oggi son troppo delicati ed ogni minima mostra di voler loro dar medicina li conturba e fa loro paura. Benché, che dissì oggidì? Il male è vecchio; anche anticamente tanti e tanti dicevano: Oh bella verità! ben venga la verità! Ma purché ci lasciate star noi, ma purché non iscomodate un tantino le nostre voglie, le nostre idee, gl'interessi nostri: altrimenti quella o non compariva più verità, o subito si pigliavano le pertiche per iscacciarla».

⁵⁰ *Ivi*, p. 23. Corsivi miei. Utile ricordare, a tal proposito, che sin dal primo Cinquecento una delle critiche più diffuse rivolte ai «maestri di memoria» riguardava proprio il «carattere puramente passivo e ripetitivo delle loro pratiche, per la pretesa di comunicare rapidamente un sapere che si basa sulle parole invece che sulle cose» (L. BOLZONI, *Introduzione*, in G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, cit., p. 16).

⁵¹ *Lettera*, pp. 11-12.

⁵² *BG*, I, 7, p. 214. Corsivi miei. La «perfetta Logica», infatti, permetterebbe secondo Muratori di «aprire l'Intelletto, farlo attento, sottile, contemplativo, penetrante, ordinato e chiaro, insegnandoci a ben regolar la nostra Immaginativa, e a ben dedurre le cose l'una dall'altra» (*ivi*, p. 215).

⁵³ Conciliante è anche la posizione espressa sulla *Querelle des anciens et des modernes*, per cui cfr. soprattutto *Lettera*, pp. 13-14: «So anche che mancando quella lingua [*scil.* greco antico] ad alcuni non manca spirito per comporre talvolta de' buoni libri; ma so del pari che non si arriverà a comporli tali, ogni qual volta manchi l'altro aiuto, cioè qualora l'amante dell'erudizione non sia dovizioso di libri buoni, eruditi, e dico tanto degli antichi che dei moderni; cosa che non è in mano di tutti [...]. Non v'ha dubbio che il saper conoscere e poter avere dei libri buoni e molti, e l'attenta osservazione di ciò che mette in gran credito fra la gente saggia certi autori antichi e moderni, può bastare a dirozzar un ingegno e ad istradarlo per la via dell'onore e della fama. E torno a dire antichi e moderni, perché a formare un vero e non volgare e giudizioso erudito, non bastano gli uni senza gli altri». Più scoperto e a tratti ironico, ma pur sempre mosso da una volontà di mediazione, è il giudizio espresso nelle *Riflessioni* (si veda, in particolare *BG*, II, 1).

studio della «lezione de' poeti», delle «declamazioni»⁵⁴, delle lingue e dei filosofi (stoici, soprattutto)⁵⁵ allo scavo storico-erudito e alla ricerca d'archivio proiettata verso il mondo materiale dei segni (dai manoscritti alle monete). È questa, per Muratori, la via da seguire – ben diversa da quella tracciata da Vico, più attento alle strutture archetipiche – per ambire all'enciclopedia e a un sapere di nuovo universale. Sarà necessario, dunque, un *sistema* 'antico', in cui tutto possa tenersi con legami così solidi da poter colmare le fratture – o, con una metafora ricorrente nel nostro autore: le grotte⁵⁶ – provocate dalla forza corrosiva del più radicale pensiero filosofico e scientifico moderno (quel pensiero, per inciso, che negli stessi anni andava indagando l'abate Antonio Conti, sperimentandone a lungo tanto le possibilità quanto le contraddizioni e le inquietudini)⁵⁷. Muratori, perciò, può proseguire nel suo rassicurante e consapevole «caracollare per le varie arti e scienze», anche a costo di suscitare meraviglia, stupore o riso agli occhi dei più superficiali:

potrebbe ben meravigliarsi e ridere alcun'altra persona al vedere tanta mia instabilità e tanto mio caracollare per varie arti e scienze [...], potendo parer questa un'intemperanza dell'ingegno e una voglia di non imparar nulla per volere imparar tutto. Ma chi giudicasse così, non si scoprirebbe testa di gran circonferenza. Non si può dire che aiuto e che nerbo dia un'arte all'altra e che legame abbia insieme la maggior parte della erudizione e delle scienze. Quanto più valente si ha, tanto meglio si forma il gusto e il giudizio, purché l'intelletto non vada continuamente mutando osterie e sappia abitare in quel paese che più aggrada. Del resto i letterati non sono diversi dai trafficanti. Molti s'appigliano al traffico d'una sola spezie di mercatanzia; ma d'ordinario è più ricco e divien più ricco, chi s'applica a molte, purché non gli manchi giudizio per tutto⁵⁸.

⁵⁴ Come modelli da seguire Muratori indica qui, ponendoli sullo stesso piano, Quintiliano, Libanio (un sofista, seppur del IV secolo d. C) e Seneca il vecchio, che lo «rapivano per l'acutezza e le ingegnose lor riflessioni» (*Lettera*, p. 11).

⁵⁵ Cfr. *Lettera*, p. 12: «E così andando mi condussero gli occhi a leggere ancora tutte l'opere di Seneca il filosofo, e per sì fatto modo m'invaghii, non dirò solo dello stile concettoso e sentenzioso di quell'autore, ma ancora della filosofia stoica medesimamente da me studiata allora in Epitteto ed Arriano, che sembrava a me d'essere divenuto un vivo scoglio, contra cui da li innanzi avessero indarno da cozzare le disavventure e le ingiurie della fortuna e degli uomini. Non mi son mai pentito, né si pentirà alcuno d'aver bevuto l'anima di que' rigidi insegnamenti, contenendo essi, non può negarsi, non poche massime utilissime nell'uso e convenienti anche al filosofo cristiano [...]. Questa mia ostinata applicazione alla filosofia di Zenone mi portò alle mani anche l'opere di Giusto Lipsio, gran partigiano e rischiarato delle sentenze stoiche».

⁵⁶ Cfr. *infra*, nota n. 2, p. 77.

⁵⁷ E non a caso, come vedremo meglio più avanti, l'opera di Conti, pur mirando all'enciclopedia, sarà destinata a rimanere frammentaria e abbozzata.

⁵⁸ *Lettera*, p. 15. Sulle l'enciclopedismo e le sue 'tele', cfr. anche *ivi*, p. 21: «Credo io che l'erudito abbia da aver sempre in capo varie vedute e varie fila per le mani. Se non può per qualche ostacolo far questa tela, ne lavori un'altra; se non può fabbricar gran palagi, si metta a qualche ameno giardino,

Eppure, nonostante ciò, la *Lettera*, che, debitrice al modello gesuitico, nella parte finale vira da questioni ‘pedagogiche’ ad altre di ordine morale (l’onore, l’invidia, la superbia), si chiude con l’ammonimento a non voler saper troppo: «ma sopra tutto non vogliamo, come c’insegna l’Apostolo, saper troppo»⁵⁹, poiché «verrà un giorno in cui ci rideremo delle nostre lettere e della gloria e delle fatiche passate, e troveremo di non aver saputo nulla, se non avrem saputo quel solo che importa»⁶⁰.

Una conclusione, dunque, che implica non solo il riconoscimento dei limiti insiti nell’uomo, ma anche un distanziamento dall’io, dalle proprie «fatiche» e dalla propria opera, in un’ottica, quindi, se non opposta, assai distante da quella adottata da Vico nella *Vita*, che si chiude nel segno del riscatto e della memoria futura garantita proprio dai faticosi ‘ritrovamenti’ della *Scienza nuova*⁶¹. Del resto, quando nel 1731 il filosofo tornerà con un’*Aggiunta* a narrare la propria vita, lascerà sì l’ultima parola a Socrate, ma, si badi bene, non al Socrate delfico che sa di non sapere, bensì a quello «fortunato, di cui parla il «Buon Fedro» che «fece quel magnanimo voto: *cuis non fugio mortem, si famam assequar, / et cedo invidiae, dummodo absolvar cinis*»⁶².

adattandosi al lungo, al tempo e alle congiunture e mirando che non gli fugga di mano il tempo che è cosa preziosa»; *BG*, II, *Capitolo ultimo*, pp. 320-321: «Ἐπικοινωνοῦσι πᾶσαι αἱ ἐπισήμαι ἀλλήλαις, così scriveva Aristotele nel *Libr. I. Anal. Poster.* cioè: *Tutte le Scienze hanno comunicazione l’una coll’altra*. E questa medesima verità fu da Cicerone toccata nell’*Oraz. pro Archia: Omnes Artes, quae ad humanitatem pertinent, habent quoddam commune vinculum, et quasi cognatione quadam inter se continentur*. Perciò tanto da alcuni è lodata l’*Enciclopedia*, cioè l’abbracciare in uno tutte le varie Discipline. Non si può dire quanto gran vantaggio possa trarre l’ingegno umano da tanto apparato; mentre le ragioni, i fondamenti, le divisioni e tant’altri lumi d’una scienza possono poi servire di base pruova ornamento ed esempio all’altre. E ci ha alcune d’esse che necessarie assolutamente sono per ben intenderne e ben trattarne alcune altre, intantochè ci manca nelle prime, sicuramente non passerà fianco per le seconde».

⁵⁹ *Lettera*, p. 38. Cfr. *Rom.*, 12, 3: «non plus sapere quam oportet sapere, sed sapere ad sobrietatem».

⁶⁰ *Ibid.* È qui presente anche un’eco dell’agostiniana «vana et curiosa cupiditas» (*Conf.*, X, 35).

⁶¹ Cfr. *supra*, nota n. 46, pp. 23-24.

⁶² G. VICO, *Aggiunta fatta dal Vico alla sua Autobiografia*, in *Op.*, p. 85. E si noti, con Battistini, che «dopo avere lungo tutto il corso dell’autobiografia parlato in terza persona, Vico in chiusura porta alla ribalta prepotentemente il pronome di prima persona, anche se l’io si cela dietro la maschera di Socrate» (*Op.*, p. 1315, nota n. 7).

2. *L'arte del giocoliere. Le Riflessioni sopra il buon gusto e la mnemotecnica*

I temi finora affrontati – la *ratio studiorum*, la mnemotecnica, la ricerca di un nuovo equilibrio – trovano una sistemazione per certi aspetti già definitiva nelle *Riflessioni sopra il buon gusto*, opera che ben più degli scritti autobiografici si colloca, rispetto alla tradizione, sull'asse teorico della discontinuità. Al suo interno si verifica infatti «una vera e propria sostituzione di paradigma»¹ o, potremmo anche dire, si dispiega una frattura epistemologica che conduce a un triplice divorzio: in primo luogo, tra segni, immagini e cose²; poi, tra memoria e fantasia (le due facoltà, ancora coincidenti in Vico, sono ormai distinte, ed entrambe sono sottoposte più al *caos* che all'*ordine*); infine, tra vera memoria e retorica (e, di conseguenza, tra *epistème* e *ars memoriae*).

Più nel dettaglio, sin dalla prima edizione veneziana del 1708 le *Riflessioni* si aprono con un lungo scritto introduttivo di Bernardo Trevisan (1652-1720) intitolato *Teorica del buon gusto*, che contiene diverse considerazioni sul ruolo da affidare alla memoria. Seguiamone lo svolgimento. Il patrizio veneziano, anzitutto, riprende la classica tripartizione dell'anima in memoria, intelletto e volontà; nel far ciò propone un parallelismo tra le funzioni della mente e il corpo: la memoria è l'«orecchio dell'anima», l'«Intelletto l'occhio della Mente» e la «Volontà bocca della ragione»³. Come abbiamo visto nel capitolo precedente, gli stessi termini di paragone (piuttosto tradizionali) torneranno di qui a due anni nel *De antiquissima* di Vico, con una differenza, però, sostanziale. Nell'opera del 1710, infatti, è il binomio memoria-fantasia ad essere definito «occhio dell'ingegno», esattamente come «il giudizio è occhio dell'intelletto»⁴; in Trevisan-Muratori, invece, è l'intelletto, non la memoria, a funzionare da «occhio della mente». C'è stato, dunque, uno spostamento, che ovviamente può essere avvenuto in modo del tutto autonomo, ma è comunque significativo che le *Riflessioni* prendano avvio con la 'retrocessione' della memoria – svincolata dalle immagini della realtà sensibile (i prodotti visivi della fantasia) – alla dimensione passiva dell'ascolto (si ricorderà che una lunghissima tradizione filosofica faceva della vista un senso superiore). D'altra parte, che Trevisan – in accordo con Muratori – confidi in una gerarchia dei sensi e delle facoltà è detto a chiare lettere poco dopo, quando egli riduce l'«arte» del buon gusto a tre principi fondamentali (tutti rispondenti, appunto, a un ideale equilibrio gerarchico): 1. le potenze dell'anima devono

¹ F. M. CRASTA, *Forme e funzioni della mente*, cit., p. 56.

² È il passaggio, già ricordato nella *Premessa*, dalla cultura della *somiglianza* a quella della *differenza*, secondo le categorie introdotte da M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, cit.

³ *BG*, *Introduzione*, p. 82.

⁴ *DA*, p. 135: «phantasia [...] ita est ingenii oculus, ut iudicium est oculus intellectus».

essere disposte in modo tale che ciascuna svolga esclusivamente la funzione ad essa affidata, senza arrogarsi i 'diritti' delle altre; 2. ogni facoltà deve «trattenere in disciplina» quelle «Facoltà subalterne, che a loro servono, come ministre, ed ancelle» (è il caso dell'intelletto con la fantasia); 3. occorre controllare e assoggettare le più «tumultuanti affezioni», che generano spesso pericolose insidie⁵.

Ma allora quale compito spetta alla memoria all'interno di questo schema? Ebbene, essa dovrà semplicemente «raccolgere, e sollecita riprodurre ciò, che ne' suoi ripostigli ha raccolto»⁶. Una sua eccessiva ingerenza, infatti, discosta dal «Vero» e, per di più, 'illanguidisce' e 'inferma' non solo l'intelletto, ma anche la volontà, giacché «se la Memoria o l'occupa alla considerazione opportuna de' fatti, o la confonde con una farragine mal digerita d'oggetti, non v'è dubbio, che questa nobile Facoltà s'illanguidisce, e s'inferma. Paralitica diviene la Volontà oppressa»⁷. In questo modo, deduce quindi Trevisan, si rischierebbe di cadere continuamente nell'inganno e nel fanatismo (le due categorie nelle quali Muratori colloca i maestri di memoria): «potremmo dire di giocolare più tosto, fingendosi delle figurette a capriccio, che di filosofare ed intendere»⁸.

L'accenno alla *farragine mal digerita* – un'immagine che Trevisan riprende dall'opera muratoriana – è assolutamente centrale. Come è noto, la disposizione ordinata delle immagini era stata il presupposto di ogni tipo di mnemotecnica (a partire dall'aneddoto di Simonide); ora, al contrario, il concetto di ordine – divenuto, nel frattempo, sinonimo di sanità⁹ – è pensato in opposizione alla *confusione* proprio della memoria, che è sì è fatta spazio caotico e inutilmente affollato: un'accozzaglia di oggetti più che un magazzino o un tesoro. Un interessante cambiamento di prospettiva, dunque, si rivela anche nella scelta di metafore non del tutto nuove ma invertite di segno: l'intelletto-occhio dell'anima, l'accumulo di dati come farragine indigesta, le tecniche mnemoniche come esercizio da 'giocolieri' (figura, questa del giocoliere, spesso evocata da Muratori, e probabilmente ispirata dai 'funamboli' e dai 'buffoni' a cui Bacone assimilava coloro che fanno un uso inadeguato dell'*ars memoriae*)¹⁰.

⁵ BG, *Introduzione*, pp. 83-84.

⁶ *Ivi*, p. 84.

⁷ *Ivi*, pp. 85-86.

⁸ *Ivi*, p. 85.

⁹ D'altro canto, sui 'disordini' e sulle affezioni patologiche della fantasia Muratori si soffermerà per gran parte del suo trattato sulla *Forza della fantasia*.

¹⁰ Si veda F. BACONE, *Della dignità e del progresso delle scienze*, V, 3, in ID., *Opere*, cit., pp. 283-284 (cit., *supra*, p. 10). In quest'ottica attenta alle metafore, notevoli sono i termini con i quali Trevisan esemplifica il meccanismo di giusta cooperazione tra le tre facoltà dell'anima: «queste nostre Potenze devono comunicare tra loro con quella proporzione, e con que' riguardi, che c'insegna la statica e il meccanismo. Un peso conveniente; l'impulso moderato d'una forza elastica, o pure attrattiva; l'impeto

Dall'*Introduzione* del poligrafo veneziano, inoltre, emerge un altro aspetto cruciale che è bene porre sin da subito in rilievo: la memoria è di per sé una facoltà inaffidabile, non garantisce cioè una conoscenza certa, proprio perché è sottoposta all'influsso della fantasia, un 'ministro infedele' che dà vita a «chimere», errori, «imposture»:

La Memoria riconosce in condizione quasi di principale suo ministro la Fantasia. Questa si dimostra nondimeno con l'opera poco meritevole d'una simile confidenza. È una folle (dice un acuto Francese) che sempre si compiace di farsi conoscer per tale; ma quello ch'è più, non è ingenua, non è fedele [...]. Quante volte non mentisce, figurando chimere, che non mai furono, proponendo imposture, che non mai sono? [...] Entrando ardita ne' ripostigli più sacri della Memoria, offusca in essa quelle nobili spezie, che nel principio le furono impresse [...]; quell'innate nozioni d'incontrastabili principj, d'ipotesi indubitate, di termini da ognuno assentiti, che l'uomo naturalmente conserva; e tutto in tal guisa mesce, confonde, disperde, o trasforma, che o non più rappresenta ciò, che prima era, o il fa diversamente apparire¹¹.

Il vincolo tra fantasia e memoria risulta così ridimensionato. Tra le due facoltà, ora distinte¹², esiste ancora un rapporto di reciproca dipendenza, concepito però in chiave negativa, giacché la prima, con il suo portato di *immagini disordinate*, finisce in realtà per impedire l'esercizio della seconda: «spesso senza ragione, sempre a capriccio, quante cose mescola, varia e confonde!»¹³. Trevisan, in sintesi, ha colto con esattezza come per Muratori la memoria fosse pericolosamente incline al disordine e al *caos*. I suoi limiti, del resto, sono dichiarati sin dall'inizio del trattato:

d'una compressione, o d'un'impressione, ma moderata; una resistenza, che non ecceda; qualche interruzione opportuna; son tutte cose, che fanno proceder le macchine con modi utili, e regolati. Se però alcuna delle condizioni suddette o manca in questi termini, o abbonda; s'è troppo la forza, se il peso è ineguale, s'è lieve la resistenza; esse macchine o torpide lasciano il moto, o senza legge trascorrono, o vacillano inoperose» (*BG, Introduzione*, pp. 73-74). Se l'idea di un equilibrio tra le facoltà non è certo innovativa (vi aveva insistito molto, ad esempio, già Agostino), è curioso però come Trevisan indugi sull'accostamento tra mente e macchina (estraneo, se non propriamente distante, dal pensiero muratoriano).

¹¹ *BG, Introduzione*, p. 89. L'«acuto francese» è Pascal o Malebranche.

¹² Non del tutto così era nella *Perfetta poesia italiana*, che precede soltanto di due anni le *Riflessioni*. A riguardo, cfr. *infra*, p. 72.

¹³ *BG, Introduzione*, p. 90. Come se non bastasse, infine, Trevisan sottolinea come a «contaminare l'inclite spezie del Vero» (*ivi*, p. 96) intervenga poi la «violenza de' Pregiudizj» (*ivi*, p. 97), «veleni» per i quali occorre ricercare «antidoti salutari» (*ivi*, p. 96).

Può la Memoria al più al più provvederci d'una gran farragine di parole, di cose, e di un miscuglio d'erudizione, che può alle volte cagionare, non che diletto, stupore; a quelli però, che si appagano solo dell'apparenza, nè cercano il fondo del vero sapere¹⁴.

La polemica, che anima praticamente tutta l'opera, è contro un'erudizione incentrata soltanto sulla memoria e non sull'intelletto (vi era infatti una lunga tradizione, qui ripresa, che pensava in opposizione le due facoltà); un'erudizione, si diceva, intesa come semplice accumulazione (e poi esibizione)¹⁵ di dati e di parole che non sono cose, e che semmai possono dar vita a un «miscuglio» simile agli «Arabeschi» che «falsamente dilettono col mostruoso»¹⁶. Si capisce, allora, come pur ammettendo l'importanza della memoria e della fantasia nella determinazione dei processi cognitivi, l'erudito modenese riconosca la supremazia del giudizio e dell'ingegno¹⁷ (il primo coincide con il buon gusto e si può coltivare, il secondo è invece un «dono della benigna natura, nè può acquistarsi con Arte»). Chi è «solo memoria», infatti,

vive per così dire tutto dell'altrui, nè altra lode ha che quella della fatica, per mezzo della quale ha tante cose raccolto nella sua privata guardaroba. Ma chi ha Ingegno di tal natura, vive del suo; ed al pari delle feconde campagne, da se stesso produce le sue ricchezze, o ricevuto poco seme altronde, il moltiplica a dismisura con singolare sua gloria, e con incredibile altrui beneficio¹⁸.

Accanto a questa memoria 'infruttuosa' e 'disordinata', però, l'erudito ne individua un'altra «filosofica», «scientifica» e «vera»¹⁹, ossia disciplinata dalla ragione secondo i

¹⁴ *BG*, I, 2, p. 129.

¹⁵ «Negli studj», avverte l'autore, troppo spesso si cerca «più tosto d'empier il capo di molte cose, e notizie per poter discorrere, e far comparsa nel Mondo, che di coltivare, e rischiarare il medesimo Intelletto per ben giudicar delle cose stesse, e delle notizie che si ricevono» (*ivi*, p. 126).

¹⁶ *Ivi*, p. 129. Non a caso la similitudine con gli arabeschi ritornerà nella descrizione dei 'sogni disordinati': «Sogliono per lo più i nostri sogni essere composti d'idee incoerenti, cioè che niuna connessione han fra loro, simili a que' rabeschi, che vecchiamente si dipingevano nelle camere, dove si vedeva un angelo che tenea un testone, alla cui inferior parte col becco si attaccava un'aquila; al piede dell'aquila una scimmia, e così progredendo» (L. A. MURATORI, *Della forza della fantasia umana*, cap. VIII, a cura di C. Pogliano, Firenze, Giunti, 1996, p. 62. Da qui in avanti = *FU*). La stessa immagine, privata però della valenza negativa che assume in Muratori, è utilizzata da Conti nel *Trattato dell'anima umana* per descrivere la fantasia, ovvero la facoltà che permette all'anima di amplificare, diminuire, sommare e sottrarre le immagini: «simili innesti di fantasia sono espressi negli arabeschi di pittura e di scultura e ne abbondan le favole de' poeti» (A. CONTI, *Trattato dell'anima umana*, in *Scritti filosofici*, a cura di N. Badaloni, Napoli, Fulvio Rossi, 1972, p. 52. D'ora in poi = *SF*).

¹⁷ Di conseguenza, nelle *Riflessioni*, e poi ancora di più nella *Forza della fantasia*, si insiste maggiormente sugli eccessi della memoria e della fantasia che sulla loro forza creativa.

¹⁸ *BG*, I, 2, p. 130.

¹⁹ *BG*, I, 8, p. 232.

criteri cartesiani di chiarezza, evidenza e distinzione. L'«Ordine» – si precisa al capitolo VII – nasce infatti da un processo di scomposizione: «per mantener copia di cognizioni» occorre «saper ben dividere le cognizioni, e le cose»²⁰ e «aver l'arte di ridurle a' loro principi poi di tornare a dividerle, a suddividerle nelle diverse lor classi». «Chi sa ciò fare», leggiamo subito dopo, «possiede certamente vasta, utile, ed ottima Memoria, ma possiede a un medesimo tempo Ingegno e Giudizio; imperocchè la sua bontà e vastità dipende dal regolamento, e il regolamento dipende dal raziocinio»²¹.

La memoria artificiale, va da sé, per il modenese appartiene alla prima delle due categorie; essa, anzi, è considerata nient'altro che un espediente usato dagli oratori (e ormai soltanto da loro) per ingannare più che per conservare o produrre conoscenza. Non a caso, al capitolo VIII Muratori nega uno dei principi fondativi dell'*ars memoriae*, vale a dire il rapporto di corrispondenza speculare tra parole, immagini (simboli) e cose²². «Tutti i Maestri di Memoria Artificiale», in effetti, «procedono per via di simboli», ai quali poi «affiggono le cose da tenersi a mente, usando con questo maniera discorsiva, o sia logicale»²³. E ancora, poco oltre e più distesamente:

C'insegnano essi di applicare ed attaccar quelle cose, delle quali vogliamo ricordarci, a certe Immagini e a certi segni, noti, e facili da ricorrere davanti alla Memoria con ordine, acciocchè sovvenendoci noi di queste Immagini, e di questi segni con prontezza, prestamente ancora ci si presentino davanti le cose, le notizie, e le parole da noi unite e applicate a quelle medesime Immagini²⁴.

I segni, tuttavia, non sempre corrispondono alle cognizioni, il linguaggio non sempre rispecchia l'essenza autentica delle cose. È per questo che una simile arte troverebbe un uso estremamente ridotto, confinato cioè soltanto nell'universo fallace dei «nomi» (è qui riproposta, seppur con conseguenze più gravi, la classica distinzione tra *memoria rerum* e *memoria verborum*):

per l'ordinario serve quest'Arte per farci solo sovvenire de' principj di un verso, d'un periodo, e di varj nomi, ovvero della division fatta delle cose, ma non già del massiccio

²⁰ BG, I, 7, p. 218.

²¹ BG, I, 8, pp. 231-232.

²² «L'attacco», ha scritto giustamente Crasta, «non viene rivolto alla mnemotecnica solamente in quanto “arte” mirata al potenziamento della memoria naturale. A fare da bersaglio è piuttosto la pretesa che, attraverso espedienti mnemonici che facilitino il ricordo, sia poi possibile passare dagli spazi immaginari interni a quelli del discorso, secondo un meccanismo volto alla costruzione di un mondo illusorio e cifrato che finisce per essere scambiato per quello reale» (F. M. CRASTA, *Forme e funzioni della mente*, cit., pp. 56-57).

²³ BG, I, 8, p. 232.

²⁴ *Ivi*, p. 233.

delle cose, e delle ragioni loro, e di tutte le parole convenevoli per ragionar delle stesse [...]. Sicché propriamente si restringe il suo uso a chi ha da recitare a memoria qualche Orazione, o Poema, o altra simil cosa, nel che certo ella è di molto soccorso²⁵.

La mnemotecnica, dunque, come supporto per un'effimera retorica della recitazione, la quale non trova più spazio all'interno dell'edificio del 'vero' sapere (tanto più che tale memoria di parole è accessibile persino ai «fanciulli» e agli «Uomini grossolani»)²⁶.

Per rafforzare la sua tesi, Muratori aggiunge poi ulteriori argomentazioni, anche in questo caso non certo originali, ma comunque indicative della frattura di cui si è detto. La prima è connessa al limite naturale a cui soggiace l'applicazione delle più fortunate tecniche mnemoniche. Si prenda, ad esempio, l'uso delle *imagines agentes*. Chi volesse ricavarne qualche «vantaggio», sostiene infatti l'autore, dovrebbe di per sé essere già dotato di una memoria particolarmente vasta, giacché «essendo necessaria un'altra Memoria per ricordarsi dell'applicazione fatta di tali e tali cose a tali e tali Immagini, sarebbe ancor necessario alle volte l'avere un'altra Arte, che ajutasse la prima». Un'arte per l'arte, quindi, laddove in realtà «riesce talora non men difficile ad uno il ricordarsi di questa applicazione, che gli riuscirebbe il ricordarsi della stessa cosa non applicata»²⁷. Tra le immagini e i contenuti della memoria, dunque, sembrerebbe essersi verificata una scissione talmente netta da rendere difficile e faticosa l'applicazione di quelle analogie visive che fino alle soglie del Settecento erano state concepite come un naturale supplemento ai processi associativi del ricordo (e non a caso Muratori parla qui di un'altra memoria che dovrebbe subentrare a quella naturale, escludendo così la

²⁵ *Ivi*, p. 234-235. Muratori ritorna sul tema al capitolo X (sugli alchimisti, astrologi, sofisti «ed altre diverse sorte di Cerretani»). Cfr., in particolare, *BG*, I, 10, pp. 275-276 (dove, tra l'altro, compare di nuovo il motivo del primato della natura sull'arte): «Altrove abbiamo parlato della Memoria artificiale. Ora dobbiamo [...] dire qualche cosa di più, ed è che servendo essa propriamente per chi vuol recitare in pubblico Orazioni, o altre cose, contribuisce di molto a far divenir Ciarlatano chi tale veramente non era. Quando mercé di questa Arte può taluno dire all'improvviso interi Poemi altrui, e cominciare ancor dall'ultimo verso, ovvero saper esporre con ordine una smisurata filza di nomi, o d'argomenti [...] e far altre simili prodezze: egli è ben certo di far rimanere estatici gli uditori, e di sentirsi intonare una salva di viva [...]. Questa non è la soda e vera lode, che cercano gl'Ingegner nobili e ben regolati, ma un fumo transitorio, perchè costoro non migliorano la sua, o pur l'altrui mente. Apportano solamente diletto, e fanno inarcar le ciglia, come ancor sanno fare tanti giocolari, ma niuna utilità puossi ricavare da loro. E la sola Natura può produrre di questi miracoli, come la speranza ci fa vedere, essendo ben falso che tutti coloro, i quali hanno avuta prodigiosa Memoria, l'avessero dall'Arte, e non altrimenti dalla natura».

²⁶ Cfr. *ivi*, p. 232: «Stimo adunque, che i fanciulli, e che gli Uomini grossolani, i quali han copia di Sentenze, di Versi, e di Erudizioni da smaltire, sieno dotati di una Memoria di parole, più che di cose, e non mai d'una Memoria di Cognizioni, che veramente si possa dir grande. La loro Memoria è per così dire Superfiziale, e materiale».

²⁷ *Ivi*, p. 234.

possibilità di una comunicazione reale, ‘biologica’ tra cose, cognizioni e immagini mentali).

A questo primo argomento ne è strettamente collegato un altro, che riguarda proprio il tema della «difficoltà» e della «fatica», la quale «cresce» ove «si vogliono tenere a mente molte cose, e massimamente se sono fra loro diverse, o affatto l’una dall’altra slegata». Anche se ciò potrebbe apparire singolare ai nostri occhi, tale fatica diviene «immensa» esattamente a causa del tentativo di acquisire un adeguato bagaglio di immagini: «oltre alla fatica di ricordarsi dell’applicazione fatta delle medesime, bisogna eziandio faticare per apprendere e conservar tante Immagini, necessarie per tante cose [...]; fa d’uopo spendervi intorno immensa fatica, e penar più che non si farebbe col solo studiare di ricordarsi delle cose senza quell’Arte»²⁸.

Se l’*ars memoriae*, per queste ragioni, non è più percorribile, resta quindi da vedere quale sia allora per Muratori il metodo più adatto per aiutare la memoria (poiché il capitolo contiene un’altrettanto ampia *pars construens*). Ebbene, nelle *Riflessioni* sono individuate tre possibilità, tutte inerenti all’ambito della scrittura e della lettura²⁹. La prima non è certo entusiasmante né rivoluzionaria: «non mi piace lusingar noi stessi, né gli altri: la miglior maniera è la più comune, adoperata fin da i primi tempi delle Lettere, e non da chi solamente è di Memoria poco felice, ma da chi l’ha ancora assai ferma. Consiste questa nello studio, e nell’indefessa lettura»³⁰. Occorre, dunque, leggere e poi «rileggere le cose lette», poiché «più cose e più lungo tempo ritiene, chi molto legge con buona Memoria; ma chi molto legge, quantunque con Memoria ben buona, pure non lascia di ritenere anch’egli molto di ciò c’ha letto».

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Una soluzione intermedia sarà proposta nella voce *Art Mnemonique* dell’*Encyclopédie*, in cui l’autore (Abbé Yvon) condivide con Muratori l’idea che le tecniche mnemoniche siano spesso «plus difficiles à retenir, que les choses mêmes dont ils doivent faciliter l’étude», ma aggiunge poi che «les moyens les plus surs pour perfectionner la mémoire, sont ceux que nous fournit la Logique; plus l’idée que nous avons d’une chose est claire et distincte, plus nous aurons de facilité à la retenir et à la rappeler quand nous en aurons besoin. S’il y a plusieurs idées, on les arrange dans leur ordre naturel, de sorte que l’idée principale soit suivie des idées accessoires, comme d’autant de conséquences; avec cela on peut pratiquer certains artifices qui ne sont pas sans utilité: par exemple, si l’on compose quelque chose, pour l’apprendre ensuite par cœur, on doit avoir soin d’écrire distinctement, de marquer les différentes parties par de certaines séparations, de se servir des lettres initiales au commencement d’un sens; c’est ce qu’on appelle la mémoire locale» (*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Tome premier, Paris, 1771, p. 719).

³⁰ *BG*, I, 8, p. 235. Cfr. anche *BG*, II, *Capitolo ultimo*, p. 317: «resta, che aggiugniamo alcune altre osservazioni intorno alla maniera di giugnere a formare questo Gusto. Bisogna primieramente studiar molto, leggere molto, meditar molto, emettere un buon capitale di primi Principj, di Riflessioni, e d’Erudizione, nella guardaroba della memoria. Ma questa è una trafittura a i melensi, a i neghittosi, a i troppi agiati Professori del sapere, e della letteratura, i quali forse da me si aspettavano una facile e nuova strada per giugnere in quattro passi alla Gloria».

La seconda possibilità, invece, consiste nel mettere «in disputa le cose lette; poichè così facendo vengono le medesime cose a far più profonde tracce ed impressioni nel nostro cervello, e per conseguente ne acquista maggior possesso la nostra Memoria». In questo modo, ancora grazie alla ripetizione e all'abitudine (concetti chiave della coeva riflessione filosofica), saremo in grado di conservare più a lungo i «semi» lasciati dalla lettura dei testi: «semi» e «tracce» che a volte possono riemergere anche a nostra insaputa e senza l'intervento della volontà («avviene talvolta», infatti, «che neppur ci accorgiamo di questo seme, adducendo ragioni e riflessioni, che pajono figliuole dell'intendimento nostro, eppure il sono della Memoria, perchè allora non ci ricordiamo d'aver letto ciò che di fatto una volta leggemmo, ed abbiamo ritenuto»)³¹.

Esiste però un terzo, ormai prevedibile, più «sicuro soccorso»: «raccomandare alla carta», creare cioè una memoria «esterna» da coltivare attraverso la stesura di «zibaldoni» redatti seguendo le regole di un'arte ordinata, l'*ars excerpenti* o arte del trascogliere:

l'ultimo soccorso più sicuro usato ancor da' più grandi uomini, si è quello di raccomandare alla carta, e rileggere talora le cognizioni, e le ragioni delle cose, e i detti o passi altrui, de' quali vogliamo ricordarci. Non potendo l'uomo fidarsi della caducità e lubricità della Memoria interna, ha la sua industria ritrovata una stabile esterna Memoria, con cui consigliandosi l'Intelletto, men prontamente sì, ma spesso con più sicurezza ritruova ciò, che altri più fortunati truovano dentro di se medesimi [...]. Non può dirsi, quanto giovi a certi Letterati il conoscere ciò, che secondo l'istituto particolare d'ognuno si dee della varia Lettura, e de' vari nostri pensieri mettere a parte, e notare ne' zibaldoni, e con qual *ordine*, e con qual *divisione*, in guisa tale che possano di leggieri venirci sotto gli occhj le notizie che ricerchiamo; guardiamoci però che l'affetto verso le cose registrate non sia troppo, onde ci divertisca dal *diritto cammino*³².

Una memoria «esterna», dunque, eppure rivolta tutta verso l'interno; separata ormai dalla retorica e dall'oralità, essa non fa più affidamento su immagini e simboli

³¹ BG, I, 8, p. 236. Per un caso di tal genere occorso all'autore stesso, cfr. *infra*, nota n. 19, pp. 75-76.

³² *Ivi*, p. 236. Corsivi miei. Sull'*ars excerpenti* cfr. anche BG, II, 7, pp. 129-133 (dove sono forniti ulteriori esempi, con l'avvertimento però di guardarsi dal «precipitare [...] nella superfluità, nel troppo, onde la grossezza de' Libri in vece d'aver quel buon sugo, di cui gode la robusta sanità, non degeneri in quel cattivo, che rimiriam ne gl'Idropici. Pur troppo nell'Opere d'alcuni si sente il Zibaldone. Molta materia è in bottega; bisogna spacciarla a tutti i patti. Nè poi si bada se sono sterminate, o troppo frequenti le digressioni, mal preparato il letto alle citazioni de' Passi altrui, e tediosa, e importuna la farragine de' Luoghi inutili o comuni»). Sui pericoli dell'eccesso cfr. anche la nota successiva.

condivisi, ma sulla parola scritta, sul tempo interiore ordinato, diviso, segnato tra pagine private³³.

D'altro canto, quanto fosse essenziale per Muratori ridefinire il concetto di memoria (e ripensare le tecniche che guidino l'erudito settecentesco per il 'giusto cammino') risulta dall'ultimo capitolo del primo libro, conclusione effettiva dell'opera nella sua prima veste³⁴. Si tratta di una 'rassegna al contrario', ovvero di una storia del sapere al negativo che ha per protagonisti assoluti quei 'giocolieri' già incontrati, quei maestri di memoria, di cui ora si fanno i nomi, che volentieri «s'imbriacano de gli studj Cabbalistici»³⁵: Giovanni Pico, Robert Fludd, Gerolamo Cardano, Pietro Pomponazzi, Raimondo Lullo, Athanasius Kircher e, più di tutti, Giulio Camillo. Seguendo un «appetito innato», costoro vanno dietro a «Verità men sapute», a «segreti naturali e soprannaturali», che inevitabilmente, però, portano a perdersi «dietro all'ombra» delle cose; usano diverse «maniere, ed arti, che spacciano per divine, ed io le direi volentieri da Giocoliere»³⁶:

Dovrei molto dire sopra di ognuna, perché rispettivamente esse danno motivo di farlo, e perchè in un tempo, nel quale più ingegni vivono in quest'arte perduti, non sarebbe inopportuno, ch'io lo facessi [...]. Tutti quegli, che l'usano con tavole, ruote, ed altri simili modi, non sono, che semplici giocolieri. Quegli, che ne danno risposte, ornate d'ingegnosi traslati, arricchite di erudizioni, e venuste per le vaghe forme del dire, non sono, che nobili Ciarlatani. Quegli, che per qualche fortuito, e casuale successo prestano intiera fede a quest'arte, sono assai avanzati nel Fanatismo³⁷.

³³ L'arte del trascogliere, inoltre, per Muratori è un modo per tenere il passo di un mercato editoriale in continua espansione. Abbiamo già visto come negli stessi anni Vico avvertisse i rischi legati all'evoluzione della stampa moderna, che non porta necessariamente con sé un reale incremento della conoscenza. L'eccesso di informazione, anzi, può disorientare e costringere l'uomo moderno, per dirla con Leopardi, a un «naufragio continuo» nel *mare magnum* dei libri stampati (un *mare magnum*, beninteso, in cui sprofondano non solo i lettori, ma anche gli autori stessi, in breve tempo destinati all'oblio). Muratori, in ogni caso, si limita a constatare soltanto come la maggiore facilità di produzione abbia acuito il «prurito della gloria» in coloro che «hanno buona Memoria, ovvero, come più spesso avviene, molta lettura, ma non molto Ingegno, nè diritto Giudizio». Ecco allora proliferare libri su libri: disordinati, caotici, inutili perché non aggiungono nulla di nuovo, scritti soltanto per essere voluminosi e per «occupar gran sito nelle botteghe dei Librai». «Misera carta», allora, «condannata a ber o Poesie men pesanti de i corpusculi della fiamma, più asciutte della pomice, e più fredde del ghiaccio; o Istorie, per mille altri già stampate; o le più rancide quistioni, e i più muffi insegnamenti, che poterono servir di delizie a i tempi barbari, o cose alla fine, che non mai possono accordarsi colla gentilezza, e col Buon Gusto del secol nostro» (*BG*, I, 8, pp. 238-239).

³⁴ Un secondo volume sarà pubblicato a Napoli sette anni dopo.

³⁵ *BG*, I, *Capitolo ultimo*, p. 296.

³⁶ *Ivi*, p. 299.

³⁷ *Ivi*, p. 301.

Tra i ‘fanatici’ Muratori colloca Fludd, Cardano, Pomponazzi, che pure «non ostante qualche delirio della lor vigorosa Immaginativa, hanno scoperte, e insegnate talvolta mirabili cose, e pellegrine Verità»: «luce» che solo in parte «nasconde le macchie, o comunica anche ad esse una bella apparenza»³⁸. Fanatico per eccellenza è Lullo, poiché «niuno Scrittore ha mai avuto più contrassegni di lasciarsi signoreggiare dalla sua feroce Fantasia»³⁹. Ma l’«arte di Lullo», con la quale egli credeva di farsi «padrone dell’intera Enciclopedia», non è «se non una buona Logica, che insegnando i più universali Suggetti e Predicati, e con varie celle, tavole, circoli, lettere e combinazioni [...] somministra luoghi e fonti per cavare argomenti e ragioni sopra qualunque cosa si proponga da disputarsi». È «falsissimo», continua Muratori, «che una tal’Arte renda per se stessa un uomo scienziato», poiché non «produce copia» di cognizioni, «bensì di parole, e dà campo di eternamente ciarlare sopra qualsivoglia quistione, ma non fa già venire al punto vero, e alle ragioni stringenti delle cose, che si maneggiano»⁴⁰. Lo stesso, del resto, vale per «Kuhlmanno» e, ancor di più, per Camillo, che è ritratto – e liquidato – non tanto come fanatico quanto come ‘cerretano’:

egli era o si fingeva perduto dietro allo studio Cabalistico, e immaginava di possedere immensi tesori di sapere, perchè aveva un’Arte sua particolare della Memoria, ch’egli esprime con varie Immagini nell’Idea del suo teatro. Teneva egli oltre a ciò molto bene in riputazione la sua mercatanzia, non volendo comunicarla ad altrui; e quello ch’era più da temerario e da folle, abusava egli i passi e gli esempj delle divine Scritture, per dimostrare, che non s’aveano a pubblicare questi sì maravigliosi segreti, i quali in fine poteano sodamente servire a far de gli altri simili Cerretani⁴¹.

³⁸ *Ivi*, p. 303.

³⁹ *Ivi*, p. 304.

⁴⁰ *Ivi*, p. 305. Anche l’*ars magna*, insomma, è «disutile al vero filosofo» e può essere «di soccorso» soltanto «a un Oratore, a un Poeta, e a chi vuole estemporaneamente trattar qualche quistione» (*ivi*, 307). Muratori ripropone qui il giudizio di Cartesio, per cui cfr. *supra*, p. 10.

⁴¹ *BG*, I, *Capitolo ultimo*, p. 309.

3. *L'equilibrio del compasso. Memoria e fantasia nella Perfetta poesia italiana*

Finora abbiamo visto un Muratori intento a rinnovare i paradigmi del sapere e pronto a tagliare definitivamente i ponti con una serie di elementi della tradizione – nel nostro caso soprattutto l'*ars memoriae* – che però avevano già iniziato a vacillare, e sensibilmente, all'alba del razionalismo scientifico. Riformatore, ma pur sempre moderato, eclettico, ma anche saldamente ancorato su principî irremovibili, l'erudito modenese accanto a questa istanza progressiva e riformatrice ne coltiva un'altra di segno apparentemente opposto, che lo porta a rivolgere lo sguardo indietro non solo alla riscoperta del passato (in particolare il Medioevo ancora avvolto nelle tenebre), ma anche alla ricerca di un equilibrio che rischia di essere perduto: un movimento, per dir così, di controbilancio in risposta agli eccessi moderni della filosofia (d'Oltralpe), della poesia (barocca) e dell'eloquenza (sublime).

Più di altre, un'immagine, assai ricorrente, può essere chiamata ad emblema di questo secondo tipo di percorso. Si tratta del compasso: uno strumento antico, perfezionato da Galileo¹ e, tra l'altro, evocato spesso nella poesia secentesca², che

¹ A Galilei si deve l'invenzione del compasso proporzionale o geometrico-militare, su cui cfr. il trattato *Le operazioni del compasso geometrico e militare. Di Galileo Galilei, Nobil Fiorentino, Lettore delle matematiche nello Studio di Padova, dedicato al Serenissimo D. Cosimo Medici Principe di Toscana*, Padova, per Pietro Mannelli, 1606.

² Ma si veda già il madrigale *Risposta dell'amante* di Guarini: «Con voi sempre son io/ agitato, ma fermo;/ e se 'l meno v'involo, il più vi lasso./ Son simile al compasso:/ ch'un piede in voi, quasi mio centro, i' fermo./ l'altro patisce di fortuna i giri./ ma non può far che 'ntorno a voi non giri» (B. GUARINI, *Rime*, XCVI, in *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971², p. 292). Particolarmente interessante è l'uso dell'immagine in Marino; nell'*Adone*, ad esempio, il compasso è chiamato in causa per descrivere la simmetria e la perfezione del palazzo di Venere («trovano in sì perfetta architettura/ il compasso e lo squadro figura», VI, 10, 7-8), ma anche per dire del ricongiungimento tra Adone e Venere («Dopo molto girar, mobil compasso/ chiude al punto le linee e le congiunge» XV, 3, 1-2) o per figurare la danza di Tersicore, la quale «[e] con geometria meravigliosa/ apre il compasso de le vaghe piante,/ onde viene a stampar sfera ingegnosa/ e rota a quella del pavon sembante;/ tengono i piè la periferia e 'l centro,/ quel volteggia di fuor, questo sta dentro» (XX, 101, 3-8). Tutto giocato sul compasso è poi il ritratto di *Euclide* nella *Galleria* («Del compasso geometrico le piante/ per sentiero immortal ressi in maniera,/ che l'un piede appoggiai saldo e costante/ su'l punto fisso de la gloria vera:/ con l'altro in giro mobile rotante,/ e dilatato in spatiosa sfera,/ tirando al nome mio linea infinita/ venni un cerchio a formar d'eterna vita»). Altri esempi si possono ricavare dal Marino prosatore, che nella prima *diceria*, con riferimento all'immagine del Dio Pantocratore (di frequente rappresentato con un compasso in mano) precisa che in verità «Iddio non si è servito di natural oggetto o di compasso geometrico, perché, oltre ch'egli bisogno non ne aveva, essendo quella mente eterna in cui rilucono tutte l'idee, non si trovava cosa creata, ch'arrivasse un sì alto concetto ad esprimere» (*Dicerie sacre*, I, 2, 25). Nella seconda *diceria*, invece, è stabilito il paragone tra il «piede del compasso» che si ricongiunge al suo «principio» e l'anima dell'uomo che fa necessariamente ritorno alle mani di Dio: «*In manus tuas commendo spiritum meum*» (*Dicerie sacre*, II, 4, 30). Vale la pena ricordare, infine, che un riferimento parodico alla misurazione con

permette di tracciare una figura perfetta – il cerchio³ – poggiando sempre su un punto fermo (che per Muratori sarà, a seconda del contesto di riferimento, il «buon gusto», il «Giudizio», l'«Intelletto»).

Alla costruzione di un nuovo equilibrio, d'altronde, è indirizzata tutta la ricerca condotta nella *Perfetta poesia italiana* (1706), altro testo con il quale l'autore ha cercato di definire con esattezza le funzioni della memoria e della fantasia (in ambito però estetico, o forse sarebbe meglio dire 'poetico-creativo', e non ancora gnoseologico-conoscitivo, come sarà invece nelle *Riflessioni*)⁴. Non sufficientemente 'equilibrate', infatti, erano parse ai suoi occhi le scelte di quei «poeti»⁵ e di quei «gran parlatori» che nel secolo precedente si erano esibiti in «voli» sfrenati. Rinunciando a un appoggio solido, e lasciandosi così trasportare dalla fantasia, essi finirono insomma per cadere nel ridicolo:

Richiedesi ben poscia nell'uso di questi Voli, che le varie, e lontane Immagini, per le quali è trasportata la Fantasia, tutte sieno convenevoli [...] altrimenti il Poeta caderebbe sconciamente nel ridicolo, ed avverrebbegli la disavventura ordinaria de' gran parlatori, i quali nel corso del ragionamento su qualche cosa, senza avvedersene si perdono a favellar molto d'un'altra, e poi d'un'altra, che nulla appartengono al soggetto, e ancor talvolta più non sanno ritornar sul proposito [...]. Dovranno gli stessi Voli Poetici, che sembrano alle volte sì privi d'ordine, e separati dall'argomento, mirar sempre il fine, e la cosa [...] a

il compasso, tema su cui si tornerà tra poco, è presente già nel *Candelaio* (1582) di Bruno, laddove il mago Scaramurè afferma di essere in grado di calcolare gli anni di Bonifacio «quando col compasso arò presa la proporzione dalla latitudine dell'unghia maggiore alla linea vitale, e distanza dalla summità dell'annulare [*sic*] a quel termine del centro della mano, ove è designato il spacio di Marte» (G. BRUNO, *Il Candelaio*, I, 10, in ID., *Opere italiane di Giordano Bruno*, testi critici di G. Aquilecchia, coordinamento generale di N. Ordine, Torino, UTET, 2002, vol. 1, p. 297). Ho tratto le citazioni mariniane rispettivamente da G. MARINO, *Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1998, pp. 307, 900, 1282; ID., *La Galleria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento, La Finestra, 2005, p. 218; ID., *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960, pp. 158-159, 367-368.

³ Cfr. ad esempio C. RIPA, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012, p. 465: «Il compasso, onde ella [*scil.* la Perfezione] descrive il cerchio, è perfetta figura fra le Matematiche, et il cerchio del Zodiaco è simbolo della ragione, et è debita e convenevole misura all'azioni perfette».

⁴ Fermo restando, è chiaro, che tra i due ambiti non vi è rigida separazione.

⁵ Forse inutile precisare che il bersaglio polemico è qui costituito dalla «Scuola» dei Marinisti, intenti, per dirla con Baffetti, a «costruire artificiosamente, a partire dalle immagini fantastiche, un sistema meccanico di metafore e di corrispondenze analogiche che, generandosi le une dalle altre e moltiplicandosi a dismisura, finiscono col produrre argomentazioni fallaci e sofismi, così da suscitare nei lettori il riso in luogo della meraviglia e del diletto» (G. BAFFETTI, *Muratori tra «ingegno» e «evidenza»*, in S. VERHULST, *Immaginazione e conoscenza nel Settecento italiano e francese*, Milano, Franco Angeli, 2002, p. 139).

*guisa del compasso, che quantunque con un piede s'aggiri ben lontano, pure coll'altro è sempre nel punto, e nel centro, ch'ei prese*⁶.

Muratori sta qui descrivendo, in prima analisi, un problema di convenienza poetica: se è vero che «Memoria» e «Fantasia» – si noti che nell'opera del 1706 i due termini, seppur con qualche oscillazione, indicano ancora la stessa facoltà⁷ – devono essere fortemente agitate affinché possa esservi poesia, altrettanto vero è che il poeta – o l'oratore – per non cadere nella sconvenienza o nell'oscurità deve conservare l'«ordine, e l'unione» delle «Immagini»⁸, ovvero la necessaria «armonia» che «può, e suol somministrare la sicura scorta dell'Intelletto»⁹. Sarebbe davvero superfluo riportare i numerosissimi luoghi della *Perfetta poesia* in cui si ribadisce la necessità di mantenere salda la «scorta», la «briglia», il «freno», l'«imperio» (*et similia*) dell'intelletto e del giudizio. A riguardo, però, è curioso notare che se nel testo muratoriano è la metafora del compasso a indicare l'esigenza di tale disciplinamento, proprio la stessa immagine verrà invece completamente rovesciata di senso tra tardo Settecento e primo Ottocento. Così, ad esempio, nel *Saggio sulla filosofia del gusto* (1785) di Cesarotti lo strumento diverrà simbolo della ragione fredda e astratta, contrapposta alle «produzioni dell'entusiasmo»:

Sì, ella [*scil.* la filosofia del gusto] la [*scil.* l'autorità] nega francamente all'accigliato geometra *che vorrebbe portar la squadra e 'l compasso nelle produzioni dell'entusiasmo*; la nega allo spinoso dialettico che pretende guidar la logica delle passioni colle regole del sillogismo; al fisico severo che nel regno dell'immaginazione cerca inopportune e inamabili verità; all'erudito che, freddo in mezzo a un incendio, si occupa a raccorne con

⁶ *DPPI*, I, 19 p. 255. Ma si veda anche *DPPI*, II, 12, p. 439: «È ben cosa malagevole a chi non è provveduto di maggiori lumi il distinguere quelle [*scil.* debolezze] de' più rinomati, e valenti Poeti, e particolarmente de gli Antichi. Tuttavia se si adopererà quel compasso, che ci propone il buon Gusto, per misurare il Bello, e il difettoso, potrà pervenirsi ancora a dar giudizio di quegli; e la Natura, maestra del diritto giudicare, ci scoprirà fedelmente i vizi anche de gli uomini grandi».

⁷ Come è stato almeno fino a Hobbes (cfr. *Leviathan*, 89: «Imagination and memory are but one thing, which for diverse consideration hath diverse names»). Non a caso nella *Perfetta poesia* il campo metaforico associato alla fantasia coincide con quello della memoria: «Arsenal privato», «Erario segreto della nostra Anima», per fare solo due esempi tratti da *DPPI*, I, 14, p. 167, ossia dall'inizio dell'ampia sezione, che chiude il primo libro, dedicata appunto alla fantasia (capp. 14-21). Nel paragrafo precedente abbiamo visto che già nelle *Riflessioni* non sarà più così, ma occorre dire che per incontrare una distinzione netta tra memoria e fantasia, anche e soprattutto dal punto di vista linguistico-lessicale, bisognerà attendere il pieno Ottocento (nonostante la significativa dicotomia kantiana tra 'immaginazione produttiva' e 'immaginazione riproduttiva').

⁸ *DPPI*, I, 19, p. 249.

⁹ *DPPI*, I, 18, p. 230.

diligenza tizzoni e cenere; al pesante commentatore che studia il suo classico per notomizzarlo come un cadavere¹⁰.

Ad ogni modo, tornando a Muratori, l'aspetto che più preme sottolineare è che, nella sostanza, soltanto all'intelletto è affidato un vero e proprio valore conoscitivo (e creativo). Anche qui, come nelle *Riflessioni*, fantasia e memoria sono separate dal vero (che è pur sempre l'oggetto della poesia) e, quindi, hanno una funzione esclusivamente ritentiva: «ufizio della Fantasia non è propriamente il cercare, o intendere, se le cose son Vere, o False; ma solamente l'apprenderle», cioè imprimerle nel «cervello»¹¹. Le due facoltà – dette anche, come da tradizione, 'Apprensiva Inferiore' e 'Apprensiva Superiore' – dovranno perciò collaborare tra di loro:

Ufizio dell'Intelletto è l'intendere, e il cercare, se queste [*scil.* cose] son Vere e False. Ma per meditare, e formar pensieri, si collegano insieme queste due Potenze, somministrando l'Inferiore alla Superiore le Immagini, e i Fantismi de gli oggetti, avendola essa presenti ne' suoi Gabinetti, senza nuovo aiuto de' sensi; o pur valendosi la

¹⁰ M. CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto*, a cura di R. Bassi, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 69-70. Come ha messo in evidenza la curatrice (cfr. *ivi*, nota n. 17, p. 88) Cesarotti poteva ritrovare la metafora in J-B. DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla lettura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, trad. it. di M. Bellini e P. Vincenzi, pref. di E. Franzini, cura delle fonti antiche di M. Gioseffi, Palermo, Aesthetica, 2005, p. 296: «il senso che giudica se l'imitazione in un poema o in un quadro ci suscita compassione [...] è quella parte di noi che giudica secondo l'impressione provata e che, per citare Platone, decide senza consultare la riga e il compasso». D'altra parte, lo stesso campo metaforico impiegato dal Cesarotti tornerà, nell'Ottocento, con Leopardi. Si veda, ad esempio, *Zib.* 47, dove – in riferimento però alle lingue – si legge che «la natura» (dalla quale scaturisce la «grazia») «non istà mai secondo il compasso della gramatica della geometria dell'analisi della matematica ec». Oppure *Zib.* 2860-2861 (questa volta in un pensiero dedicato alla traduzione): «quelle traduzioni ora lodate e celebrate piuttosto, cred'io, per gusto matematico che letterario, piuttosto come curiosità che come opere di genio, piuttosto come un panorama o un simulacro anatomico o un automa, che come una statua di Canova, piuttosto misurandole col compasso, che assaporandole e gustandole e paragonandole agli originali col palato». Sull'eccesso di «analisi» e sulla 'notomizzazione' – concetto che nell'immaginario leopardiano va ben oltre l'idea già cinquecentesca di scomposizione anatomica e mirata di un testo – si vedano almeno le importanti considerazioni contenute in *Zib.* 3237-3245. Si tenga inoltre presente che le conseguenze negative della scienza anatomica (la «critica») erano state già osservate da Vico (in particolare, cfr. *DA*, I, 1, p. 21: «Ma succede in questa sorta di anatomia la stessa cosa che succede alla normale anatomia del corpo umano, nella quale i medici, anche quelli più acuti, hanno non poche incertezze sulla posizione, sulla struttura e sulla funzione delle parti. Lo scopo è di non far alterare dopo la morte – cosicché non se ne possa più indagare la funzione – la posizione e la struttura del corpo vivente, modificata dalla condensazione dei liquidi, dalla cessazione di ogni forma di moto e dalla stessa operazione dell'autopsia»). Sugli «anatomici», infine, si veda quanto scrive Bettinelli (*infra*, p. 168 e ssg).

¹¹ *DPPI*, I, 14, p. 167.

sola inferiore di questi Fantasmi per immaginar le cose più apprese, o per fabbricar de gli altri Fantasmi, poich'essa pure ha forza di concepir nuove Immagini¹².

Tuttavia, «agevol cosa è però che la Fantasia dei Poeti cada in alcuni spiacevoli eccessi o almen», continua l'autore riproponendo il plurisecolare principio dell'*ut pictura poesis*, «che poco lodevole appaia la sua pittura, quando non si comprenda ancor meglio la natura di questo sì da me raccomandato uso di dipingere»¹³. Ecco allora che torna di nuovo il paragone con gli oratori o, più in generale, con gli studi di retorica:

non si credesse già taluno, ch'io per dipintura Poetica intendessi quelle Descrizioni delle cose, che a' giovani principianti, studiosi della Rettorica, o Poetica, fan comporre i Maestri, come farebbe quella della Primavera, d'una battaglia, d'un giardino, d'un palagio, della notte, e di simili cose [...]. Adunque si vuol ben por mente, che la finezza delle pitture Poetiche propriamente consiste nel ben immaginare con fissa attenzione gli ultimi, e più minuti, e più eminenti, e più necessari colori delle cose, de' costumi, de gli affetti, delle azioni; e poscia nel vivamente esprimere con parole, e imprimere nell'altrui Fantasia queste particelle, minute estremità delle cose [...]. Sogliono pertanto gli eccellenti Poeti fissamente considerare ne gli oggetti ciò, che appar più sensibile, più raro, e più vivo alla lor Fantasia, e ciò, che può più fortemente destar memoria di quell'oggetto alla Fantasia di chi ascolta, o legge, figurandosi attentamente quella cosa presente. Appresso le vestono di parole sì corrispondenti, sì espressive, che il Lettore tosto è costretto a dire il suo core: egli è quello¹⁴.

Il passo appena citato introduce alcune nozioni fondamentali dell'estetica muratoriana: l'imitazione, il particolareggiamento (da distinguere dalla sua variante 'degenerata' e 'squilibrata': l'amplificazione)¹⁵ e, soprattutto, l'attribuzione di un compito attivo alla fantasia e alla memoria del lettore. In relazione a quest'ultimo aspetto, poco dopo, Muratori individua in Virgilio un caso esemplare, proprio per la tendenza a lasciare al lettore il compito di immaginare «più di quel, che si dice». Al contrario, l'altro grande poeta dell'antichità, Omero, sarebbe stato incline a «descrivere» troppo «le cose, infino a cadere nel basso o nel superfluo»: un eccesso, anche questo o, per prendere in prestito un'espressione leopardiana usata in un contesto

¹² *Ibid.*

¹³ *DPPI*, I, 14, p. 181.

¹⁴ *Ivi*, pp. 181-182.

¹⁵ «Ha da osservarsi», scrive infatti Muratori, «che questo annoverar le parti, e dilatar la verità coll'Amplificazione, se non è da giudiziosa Economia accompagnato, può *degenerar in eccesso*, non dovendosi fermar su tutte le cose il Poeta» (*DPPI*, I, 4, p. 188. Corsivi miei).

simile, una «pertinacia»¹⁶ da evitare assolutamente seguendo gli insegnamenti della «Scuola» del «Giudizio»¹⁷.

Da tutto ciò possiamo trarre, per ora, due conclusioni. La prima è che, in fin dei conti, anche nella *Perfetta poesia* alla memoria (e alla fantasia) è affidata una funzione soltanto preliminare: conservare, per giunta passivamente, e quindi rievocare una serie disordinata di immagini da sottoporre poi al vaglio dell'intelletto¹⁸. Ne segue, pertanto, un apparente paradosso: da un lato, infatti, la memoria, in quanto presupposto di ogni processo creativo è ancora, per dirla con Vico e con gli antichi, 'madre delle Muse'; dall'altro, però, essa, poiché facoltà non sufficiente a dare forma ordinata ai suoi contenuti (e, dunque, alla poesia stessa)¹⁹, non è più concepita come una potenza

¹⁶ Cfr. *Zib.* 12: «L'arte di Ovidio di metter le cose sotto gli occhi, non si chiama efficacia, ma pertinacia», da confrontare con *Zib.* 57: «S'è osservato che è proprietà degli antichi poeti ed artisti il lasciar molto alla fantasia e al cuore del lettore o spettatore. Questo però non si deve prendere per una proprietà isolata ma per un effetto semplicissimo e naturale e necessario della naturalezza con cui nel descrivere imitare ec. lasciano le minuzie e l'enumerazione delle parti tanto familiare ai moderni descrivendo solo il tutto con disinvoltura [...]. Nella stessa maniera Ovidio il cui modo di dipingere è l'enumerare [...] non lascia quasi niente a fare al lettore, laddove Dante che con due parole desta un'immagine lascia molto a fare alla fantasia, ma dico fare e non già faticare, giacchè ella spontaneamente concepisce quell'immagine e aggiunge quello che manca ai tratti del poeta che son tali da richiamar quasi necessariamente l'idea del tutto». È chiaro che, nonostante la condivisione dell'assunto generale sul ruolo della fantasia del lettore, completamente diverso è il giudizio leopardiano sulla poesia omerica (come cambiano anche gli autori di riferimento: da Omero e Virgilio a Ovidio e Dante).

¹⁷ *DPPI*, I, 14, p. 189.

¹⁸ Coglieva sostanzialmente nel segno Benedetto Croce quando scriveva che «il Muratori intravede come pochi l'importanza della fantasia, ma finisce per considerarla come procuratrice di rozzi materiali offerti alla elaborazione dell'intelletto» (B. CROCE, *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1919, p. 376).

¹⁹ In sintesi, le fasi del «lavorio del poeta» tracciate dal modenese possono essere riassunte nel seguente schema: 1. individuazione dell'argomento; 2. ricerca delle «ragioni» che possano agitare una passione forte e adeguata al tema scelto; 3. risveglio delle immagini della fantasia; 4. individuazione per mezzo dell'intelletto dei legami tra le immagini che si sono «accozzate» insieme nella fantasia; 5. selezione e «approvazione» delle immagini più convenienti (ma più nel dettaglio si veda *DPPI*, II, 18, pp. 504-507). Significativo è che per illustrare tale processo di creazione poetica Muratori usi come modello un proprio scritto (l'«idillietto» per la morte del Maggi), al quale affianca un interessante autocommento, per cui cfr. *DPPI*, II, 18, pp. 507-516. Si noti, poi, che l'immagine da cui prende avvio e su cui si incentra l'intera poesia – la *comparatio* con un cervo ferito che fugge senza trovare riposo alcuno – deriverebbe, a detta dell'autore, da un caso di memoria poetica 'involontaria': «E ciò naturalmente, credo io, sovvenne alla Fantasia, perché in leggere o il Petrarca, o il Virgilio aveva ella per avventura posto nella sua guardaroba una tale Immagine, quantunque allora non mi ricordassi d'averla mai letta» (*DPPI*, II, 18, p. 507). Il riferimento è al sonetto 209 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, per il quale Tassoni rimandava al famoso passo didoniano di *Aen.*, IV, 69-73 (a riguardo, anche per le osservazioni del Muratori, si rinvia a *Le Rime di Francesco Petrarca, Riscontrate co i Testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'Originale d'esso Poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni*,

davvero creatrice. Eppure, nonostante ciò – è questa la seconda, forse più interessante, conclusione – Muratori, come anticipato, attribuisce un ruolo attivo alla memoria-fantasia del lettore, anzi individua una delle principali fonti del piacere suscitato dalla poesia in ciò che egli definisce l'«obbligazione d'immaginare»:

chi esprime in tal guisa le cose, che nulla ci rimanga da pensare, e da immaginar di più, non ci porge se non un diletto, cioè quello di mirar per valore dell'altrui Fantasia fatti come presenti all'occhio nostro gli oggetti lontani. Ma chi talmente li descrive, che lasci alcuna cosa da non difficilmente immaginarsi da noi, due diletti ne porge. Uno è quello di vedere come divenir presenti quegli oggetti al guardo nostro; e l'altro è quello di concorrere sensibilmente col nostro Intelletto, o colla nostra Fantasia alla spiegazione, o piena intelligenza di quell'oggetto. Si rallegra seco stessa l'Anima nostra, come d'un parto suo [...] si lusinga, e innocentemente s'adula, perché abbia trovato per se stessa, e in certa guisa creato ciò, che l'ingegnosa astuzia del Poeta le ha a bello studio bensì nascoso, ma renduto facile a intendersi²⁰.

Le Annotazioni di Girolamo Muzio, E le Osservazioni di Lodovico Antonio Muratori, Modena, per Bartolomeo Soliani Stamp. Ducale, 1711, pp. 416-417).

²⁰ *DPPI*, I, 14, p. 190.

4. I «deliri» della memoria, l'armonia, il macrocosmo

La poetica e l'estetica di Muratori sono dunque animate da un preciso ideale di misura e di equilibrio, che risponde allo stesso criterio di disciplinamento auspicato nelle *Riflessioni* e, più in generale, in tutte le altre opere dedicate all'analisi delle facoltà della mente umana. Come notava già Rak, nel sistema muratoriano vi è infatti una corrispondenza simmetrica tra «squilibrio» o «sregolatezza» del «fantasticare» e dell'«intelligere»¹. Deriva da qui l'attenzione costante, che assume quasi i contorni di un'ossessione, verso tutte le forme di eccesso, che siano dell'intelletto, della filosofia (le già evocate «grotte» dei pensatori moderni)², della memoria o ancora, e soprattutto, della fantasia lasciata in preda a un disordine che genera non solo «voli poetici», ma anche «deliri»³ «rapimenti», «visioni», «sogni»⁴ (fino al caso limite della perdita dell'identità)⁵:

¹ M. RAK, *La fine dei grammatici. Teoria e critica della letteratura nella storia delle idee del tardo seicento italiano*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 298. Ancora a proposito di squilibrio, e per tornare di nuovo all'immagine del compasso, non è privo di significato che nell'*Iconologia* di Ripa la *Disperazione*, legata in primo luogo all'aspetto conoscitivo, è descritta come una donna che «starà in atto quasi di cadere» e che ha di fronte, a terra, un compasso rotto, il quale «mostra la ragione nel disperato essere venuta meno, né aver più l'uso retto e giusto» (C. RIPA, *Iconologia*, cit., p. 139).

² Cfr. L. A. MURATORI, *Carteggi con Ubaldini... Vannoni, Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori*, vol. 44, a cura di M. L. Nichetti Spanio, Firenze, Olschki 1978, p. 302: «Non è d'ora ch'io odo il rumore della religione infiebolita in Francia, e più Inghilterra e Olanda. Ne veggio i segni in alcuni libri di questi ultimi [...]. In qualche ritaglio che ho rubato, vi confesso il vero che meditando sulla dipendenza che ha l'anima dal corpo per le azioni nostre, e per li costumi, mi sono incontrato in grotte che mi han fatto tremare [...]. Niuno arriverà a farmi credere ch'io sia un orologio che passeggi per Modena [...] e chi m'ha data questa potenza, mi ha distinto dai bruti, i quali né pur sappiano cosa sieno» (3 gennaio 1727, ad Antonio Vallisnieri). Il riferimento all'orologio fa pensare soprattutto a Locke (cfr. ad esempio *Saggio sull'intelletto umano*, II, 27), la cui lettura da parte di Muratori risale al dicembre 1726, seppur attraverso la mediazione della traduzione in francese di Coste (J. LOCKE, *Essai philosophique concernant l'entendement humain, ou l'on montre quelle est l'entendue de nos connoissances certaines, et la maniere dont nous y parvenons*, par M. Locke, traduit de l'Anglois par M. Coste, Amsterdam, Chez Henri Schelte, 1723). Per la notizia dell'avvenuta lettura, cfr. la lettera a Riva inviata da Modena il 5 dicembre 1726, in L. A. MURATORI, *Epistolario*, edito e curato da M. Càmpori, Modena, Società Tipografica Modenese, 1903, vol. 6, p. 2598. Più in generale, sui rapporti tra Muratori e Locke si veda almeno C. CONTINISIO, *Il governo delle passioni. Prudenza, giustizia e carità nel pensiero politico di Lodovico Antonio Muratori*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 123-132.

³ «Dirò essere il delirio un impetuoso sconvolgimento delle immagini del cerebro, per cui, vegliando l'uomo, la fantasia divien disubbidiente alla mente, forzandola in certa guisa a mirar quelle sole disordinate idee, che essa le mette davanti, senza che la mente possa allora valersi della sua libertà ed autorità di scegliere quelle che vuole» (*FU*, cap. VIII, p. 81).

⁴ L'attenzione rivolta ai sogni – già con Aristotele visti in relazione alle «immagini» e alle «regole della mnemonica» (ARIST. *Insomn.*, I, 458b) – va qui ricollegata soprattutto al modello cartesiano, che

la Fantasia è una Potenza sì gagliarda, che può signoreggiare nell'Anima nostra, e non ubbidire all'Intelletto, benché sia ufizio di lui il reggerla, e illuminarla per ben concepir le cose, e per formarne un retto ragionamento. Ne' pazzi, ne' frenetici, ne gli ubbriachi, in chi sogna, e in chi è sorpreso da violenta ipocondria, o malinconia, poco o nulla opera l'Intelletto, e il Giudizio⁶.

Circa quarant'anni dopo la scrittura di questo passo, a tali e altri «deliri» Muratori dedicherà l'intero trattato sulla *Forza della fantasia umana*, pubblicato nel 1745

individuava in essi la prova più evidente dell'inconsistenza e dell'incertezza delle conoscenze sensibili. «Massima certa», scrive Muratori nella *Forza della fantasia*, è «che i sogni son fenomeni insussistenti e vani della nostra fantasia, la quale essendole lasciata in briglia, allorché dormiamo, forma delle curiose, ma ordinariamente incoerenti, slegate, e ridicole commedie» (*FU*, cap. V, p. 59). Le più diffuse teorie settecentesche sul tema verranno riassunte, all'inizio del secolo successivo, dal giovanissimo Leopardi, che nella dissertazione *Sui sogni* (1811) cita anche il trattato muratoriano sulla *Forza della fantasia*, assente tra l'altro nella biblioteca di famiglia (nello specifico, cfr. G. LEOPARDI, *Dissertazione sui sogni*, in ID., *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995, pp. 72-75). Non è da escludere che la citazione, anche se puntuale, fosse di seconda mano, tanto più che l'opera dell'erudito modenese trovò inizialmente un discreto successo (22 edizioni fino al 1831, anno dopo il quale sparì di fatto dai torchi).

⁵ Per Muratori, infatti, i deliri della fantasia possono portare all'oblio di sé e, quindi, alla perdita della vera identità: «andate agli spedali delle gran città, dove si raccolgono i pazzarelli: quegli si è cacciato in capo di essere papa, o re. Quell'altro di essere generale di armata, o pur figlio di erede di qualche nobil famiglia. L'uno si tiene perseguitato da sogni nemici [...]. E spezialmente si truovano suggette a sì deplorabili insulti le persone di temperamento malinconico ed ipocondriaco, e quelle di sangue troppo adusto, e le fantasie troppo vivaci, o troppo deboli, per tacere altre disposizioni naturali, e i varj accidenti possono sconcertare il buon ordine dell'intero gabinetto dell'anima» (*FU*, cap. VIII, p. 85). Tale follia può colpire non solo la «gente dozzinale e rozza», ma anche gli «uomini di grande ingegno, e di non minor sapere» (ad esempio quel padre Sgambati, ricordato già nelle *Riflessioni*, «uomo provetto nelle scienze» eppure, a causa di un desiderio e di una fantasia sfrenata, falsamente persuaso di esser un cardinale: «sarebbe guarito» – commenta l'autore – «se un papa avesse avuta [*sic*] in carità di crearlo davvero cardinale»). Seguono poi altri esempi (dal tono sempre più novellistico), ma quello che interessa maggiormente è che Muratori sembra aver fatto in un certo qual modo sua la lezione di Locke, per cui è la memoria a definire l'identità del soggetto, determinato dalla consapevolezza dei propri pensieri e del proprio vissuto: «fin dove questa coscienza può essere estesa indietro ad una qualsiasi azione o pensiero del passato, fin lì giunge l'identità di quella persona; si tratta dello stesso io ora e allora ed è dallo stesso io – lo stesso di quello attuale che ora riflette su di esso – che quell'azione venne compiuta» (J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, II, 27, 11, a cura di M. e N. Abbagnano, Torino, UTET, 2013, p. 367). Per inciso, è questa una prospettiva assolutamente distante da quella cartesiana, per cui «la memoria è strumentale alla scienza ed appartiene ad un io astratto» (A. FERRARIN, *Immaginazione e memoria in Hobbes e Cartesio*, in *Tracce nella mente. Teorie della memoria da Platone ai moderni*, a cura di M. M. Sassi, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, p. 171).

⁶ *DPPI*, I, 18, pp. 229-230.

insieme al saggio contro Huet e il pirronismo⁷ (entrambe le opere avevano perciò radici assai profonde)⁸. In quest'arco cronologico, del resto, il tema era stato al centro anche di ripetute discussioni e scambi epistolari con illustri corrispondenti, tra cui Antonio Conti, sul quale torneremo più avanti, e il poeta-filosofo Tommaso Campailla (1668-1740), su cui invece può essere utile aprire ora una breve parentesi.

Famoso più che altro per l'*Adamo* (un poema epico-didascalico in due parti – 1709 e 1723 – in cui è tracciata una panoramica di tutta la fisica cartesiana), il patrizio modicano pubblica, nel 1737, una raccolta di *Opuscoli filosofici* contenente un *Ragionamento* dal titolo *Come la mente umana è delusa a sentire e giudicare pazzamente*, non a caso indirizzato proprio a Muratori⁹. Come poi accadrà nella *Forza della fantasia*, il testo si apre nel nome della meraviglia mista a terrore – una passione primordiale sia in Cartesio sia, seppur in termini diversi, in Vico¹⁰ – che qui origina dalla consapevolezza dei limiti (le oscurità) dell'intelletto umano:

Quanto più vado considerando l'infinito numero delle cose, a cui non arriva l'umano Intendimento, tanto più mi sento occupar di *meraviglia*, che un Animo spirituale, così nobile, com'è quel dell'Uomo, nella carcere del suo corpo mortale sia cotanto oscurato, e sì privo di potere di esercitare i suoi sublimi pensieri, e lumi naturali¹¹.

Si tratta di uno stupore legato non tanto all'incapacità di cogliere l'essenza, le cagioni e gli effetti delle cose *esterne* all'animo (percepite soltanto attraverso i sensi ingannevoli, come insegnava Cartesio), né alle difficoltà che si incontrano nel descrivere i moti meccanico-fisiologici del corpo, quanto piuttosto al fatto che la mente umana non riesce a spiegare proprio le cose che essa stessa «produce immediatamente, ed esercita, e di cui è consapevole» (come ad esempio le «Fantasme de' sogni»)¹². Per scogliere questo nodo, allora, Campailla procede a ritroso e parte da alcune

⁷ Cfr. L. A. MURATORI, *Delle forze dell'intendimento umano, o sia Il pirronismo confutato, opposto al libro del preteso monsignore Huet intorno alla debolezza dell'umano intendimento*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1745.

⁸ In questa sede interessa esclusivamente la *Forza della fantasia*, sulla cui genesi e preistoria si rimanda a G. GASPARI, *Per un Muratori mal noto: origini e vicende della «Forza della fantasia umana»*, in *Corte, buon governo, pubblica felicità. Politica e conoscenza civile nel Muratori*, Atti della III giornata di studi muratoriani, Vignola, 14 ottobre 1995, Firenze, Olschki, 1996, pp. 221-268 (ma soprattutto pp. 221-233).

⁹ Cfr. T. CAMPAILLA, *Opuscoli filosofici, all'Illustriss. Signor Marchese D. Francesco Gastone patrizio catanese, Barone dell'Ingegno, ec. Regio Consigliere, e Presidente del Regio Patrimonio di questo Regno, ec.*, Palermo, nella Stamperia di A. Gramignani, 1737, pp. 28-58.

¹⁰ Cfr. *supra*, p. 38 e contesto.

¹¹ T. CAMPAILLA, *Opuscoli filosofici*, cit., p. 28. Corsivi miei.

¹² *Ivi*, p. 29.

considerazioni generali sulla «costituzione e fabbrica del cerebro»¹³, alle quali affianca una dettagliata descrizione delle varie zone cerebrali¹⁴ (compresa la memoria, sulla cui localizzazione rifletterà, qualche anno dopo, anche Muratori)¹⁵. In questa sede, tuttavia, interessano di più le osservazioni specifiche sugli inganni della fantasia e della memoria, i quali non di rado si manifesterebbero in assenza della volontà:

nella fantasia l'imperio è diviso tra la mente, e le immagini degli spiriti, che colà si figurano; imperocché ella può a suo arbitrio muovere gli spiriti a figurarle or queste, or quelle idee; può comporle, separarle, compararle come a lei piace; ma all'incontro gli spiriti animali mossi, accozzati, e figurati da altre varie cagioni possono combinarsi, e comporsi in molte maniere, e farci osservare al riflesso della mente senza sua intelligenza, anzi senza che ella voglia; e sono allo spesso come le nuvole, che agitate da' venti or in queste, or in quelle varie, e differenti forme si figurano. Lo stesso succede nella memoria; imperocché la mente a suo arbitrio richiama le idee degli oggetti trascorsi già impresse. Or queste senza che ella ne abbia volontà, anzi contra sua voglia sovente le se [*sic*] presentano nella fantasia¹⁶.

Senza particolari innovazioni rispetto al modello del *De Phantasia seu Imaginatione* di Gassendi, integrato alla lezione cartesiana, i processi rammemorativi ordinati (ai quali occorre guardare se si vuole comprendere anche il «discorso disordinato») originerebbero secondo Campailla dal senso della vista¹⁷, che accoglie le immagini, le quali passerebbero poi alla fantasia e, subito dopo, «a guisa di ondulazioni» si imprimerebbero nelle «pieghe» del «corpo calloso» per «serbarsi» infine nella «memoria»¹⁸:

¹³ *Ivi*, p. 35.

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 35-38.

¹⁵ Come dimostra anche il *Ragionamento* del Campailla, il trattato muratoriano del 1745, oltre a rispondere a un'esigenza personale di lunga durata (quasi un «rovello», scrive Gaspari nel già citato saggio *Per un Muratori mal noto*, p. 241), s'innesta quindi su un terreno già fertile e su un dibattito dal respiro europeo. Muratori, pur restando sempre al di qua del più avanzato modernismo, si dimostra infatti al corrente delle più recenti teorie scientifiche degli anatomisti del cervello (Willis, Stenone, Ridley, Vieussen, su cui cfr. *FU*, cap. II, p. 41).

¹⁶ T. CAMPAILLA, *Opuscoli filosofici*, cit., pp. 38-39.

¹⁷ Sul primato della vista nelle operazioni di rammemorazione si rinvia, tra le fonti antiche, ad ARIST., *De An.*, 429a e, tra i moderni, a J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, I, 3, 21, cit., pp. 107-109.

¹⁸ T. CAMPAILLA, *Opuscoli filosofici*, cit., p. 42. I processi disordinati sono invece spiegati «per via indiretta, e retrograda» (*ivi*, p. 45), ovvero invertendo la direzione del corso appena descritto. Può accadere, in altre parole, che alcune immagini non provenienti dai sensi esterni passino dalle «viscere» al «cerebello», da questo alla memoria, dalla memoria alla fantasia e, in ultimo, dalla fantasia al senso comune. La mente, allora, si inganna, o meglio delira: «di questa maniera può succedere il delirio negli ubriachi, ne' maniaci, ne' frenetici» (*ibid.*). Inutile precisare che una simile argomentazione meccanicistica non può convincere Muratori.

Chiama [*scil.* la mente] le immagini della memoria dalle pieghe del corpo calloso con mandare verso colà alcuni rivoletti di spiriti, che al ritorno vengono improntati in quei tipi, sovra i quali si incontrano alla stessa maniera che i raggi del lume riflettendo sovra una pittura tornano improntati di quelle immagini. Una vera pittura sono i tipi della memoria. E la pittura non è altro, se non una superficie talmente modificata. In questa maniera con richiamar della memoria le idee trascorse, con *comporne delle nuove*, può la mente *formare* infinite scene di cose e lunghe serie d'immagini, e di avventure, anche non mai da lei vedute, e pensate, anzi può *arrivar così a verità a lei prima incognite*¹⁹.

Emerge qui un sostanziale punto di divergenza con Muratori, a scapito della vicinanza di fondo data anche dalle comuni letture: se nella *Perfetta poesia*, nelle *Riflessioni* e ancora, come vedremo meglio tra poco, nella *Forza della fantasia* la memoria è pensata come una facoltà prevalentemente passiva e ritentiva²⁰, nell'opera di Campailla, all'opposto, essa agisce attivamente come potenza *creatrice* e *disvelatrice* (non solo di errori e illusioni, ma anche di verità «prima incognite»)²¹. Nel complesso, dunque, l'indagine del filosofo di Modica si rivela più estrema, approda cioè, come ha scritto Cristofolini, a una «decisa materializzazione della mente», che contrasta con «lo

¹⁹ T. CAMPAILLA, *Opuscoli filosofici*, cit., p. 43-44. Corsivi miei.

²⁰ Per quanto riguarda la *Perfetta poesia* occorre precisare ancora una volta che le immagini della memoria-fantasia, pur essendo necessarie alle poesie, non producono, bensì riproducono o, meglio, *traducono* le «Verità astratte», le rendono cioè comprensibili accostandole al «senso». Con un'argomentazione che per certi aspetti potrebbe far tornare alla mente alcuni passaggi vichiani, Muratori scrive infatti «che se noi prenderemo a disaminar tutti i migliori Poeti, apparirà, che essi nelle Opere loro spessissime volte usano queste Fantastiche Immagini, per accostare al senso, e far concepire con facilità al popolo quelle Verità, e cose, che sono speculative, spirituali astratte. E questa fu la cagione, per cui gli antichi diedero corpo al sommo Dio, chiamandolo Giove, alla Prudenza formandone Minerva, al Valor militare inventando un Marte, alla Superbia figurando Giunone, alla Bellezza sognando una Venere, all'Amore, alle Furie, a i Venti ecc. Poi fecero operar queste Immagini fabbricate dalla Fantasia all'usanza degli uomini, benché poi corrompessero in molte guise i costumi, e la credenza de' popoli, abusando questa libertà conceduta a i Poeti, e facendo creder Deità vere questi chimerici parti, questi Idoli della lor Poetica Fantasia» (*DPPI*, II, 17, pp. 213-214). D'altra parte, sul carattere passivo della fantasia Muratori insiste molto sino agli ultimissimi capitoli della *Forza della fantasia* (cfr., ad esempio, *FU*, cap. XVIII, p. 148: «essendo la fantasia una facoltà passiva, riceve qualunque fantasma & idea, che in lei venga impressa da i sensi e dalla mente, senza conoscere, se sieno veri o falsi, provabili o improbabili, moralmente buoni o cattivi; perché tal disanima e cognizione è riserbata all'anima, o sia alla mente stessa»).

²¹ Da questo punto di vista, maggiore è l'affinità di Campailla con Antonio Conti, per cui cfr. *infra*, pp. 125-126 e *passim*.

sforzo muratoriano di salvarne la spiritualità mediante il ricorso alla distinzione tra mente (spirituale) e fantasia (suscettibile di affezioni corporee)»²².

La natura corporea e passiva della fantasia (e quindi della memoria stessa, collocata al suo interno) è d'altro canto l'assunto principale che attraversa per intero il trattato del 1745, nel quale Muratori riesamina alcune questioni già incontrate, adottando però un'angolazione diversa. Procediamo, dunque, con ordine e partiamo dalla premessa *Ai lettori*, che si apre con una considerazione generica ma di assoluto rilievo. Qual è, ci si chiede, il rapporto tra «sapere» e felicità? Esiste un nesso tra i due poli? E se sì, di che tipo? A ben vedere, sull'equivalenza o, se si preferisce, sulla diretta proporzionalità tra sapienza e felicità Muratori aveva impostato tutta la sua ricerca erudita. Eppure, ora sembra affacciarsi un dubbio, se è vero che, come dichiarato, sarebbe possibile scrivere «due curiose Lezioni Accademiche», «una per mostrare quanti Beni accompagnano l'Ignoranza», l'«altra per accennare quanti Mali provengano dallo stesso Sapere»²³. C'è da dire, però, che il discorso è posto qui non solo e non tanto sul piano conoscitivo, quanto piuttosto su quello etico-morale. Come era accaduto già nei finali della *Lettera* e delle *Riflessioni*, pertanto, i cosiddetti «mali» o 'danni' del sapere sono legati prevalentemente al pericolo della superbia e di una *sui generis* 'boria de' dotti' (laddove, all'opposto, occorrerebbe tenere a mente che «chiunque è saggio [...] mai non insuperbisce»). A partire da questo presupposto, l'autore passa quindi a discutere dei limiti dell'erudizione, di un sapere cioè che inevitabilmente si rivela parziale, tanto che – si legge sempre in sede preliminare – «anche gl'ignoranti» potrebbero in realtà «ridere dietro a i dottori, se arrivassero a conoscere, quanto sia la moltitudine delle cose che queste arche di scienza non possono sapere, e pur non sanno»²⁴.

Ebbene, l'«insufficienza ad iscoprire l'essenza, le cagioni, i moti, e le modificazioni di tante cose», e dunque la difficoltà nel classificarle, si manifesta con più insistenza per tutto ciò che riguarda il funzionamento dell'anima umana, ossia di una mente che si scopre – secondo lo stesso motivo topico utilizzato da Campailla²⁵ – attorniata dalle «tenebre»:

²² P. CRISTOFOLINI, s.v. *Campailla, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, 1974, p. 326.

²³ *FU, Ai lettori*, p. 34. In area italiana, un simile progetto troverà eco (sin dal titolo) e séguito nelle più tarde *Lettere Accademiche* (1764) di Antonio Genovesi, il quale non a caso fu, a partire proprio dagli anni quaranta, lettore attento e corrispondente del Muratori, per quanto ormai maggiormente rivolto verso Rousseau e la filosofia delle *lumières*. Sul rapporto Muratori-Genovesi, cfr. G. GASPARI, *Per un Muratori mal noto*, cit., pp. 223-225.

²⁴ *FU, Ai lettori*, p. 33.

²⁵ Cfr. *supra*, p. 79. Si tenga presente che Muratori discute del *Ragionamento* di Campailla in *FU*, cap. VI, p. 63 (anche se soprattutto in relazione al tema dell'azione della mente durante i sogni).

Ora non vi ha altro oggetto, che [...] tanto importi all'uomo di conoscere, quanto l'anima nostra. E pure convien confessarlo, questa mirabil fattura delle mani di Dio resta attorniata da non poche tenebre; quest'anima, che conosce tante e sì varie cose fuori di sé, pena di molto a conoscere se stessa [...]. Ma come ella operi nell'interno nostro, & onde vengano tanti bei concerti, ed anche sconcerti ed errori; tante buone o perverse elezioni, per tacere non poche altre quistioni intorno alla medesima: noi non arriviam bene a discernerlo²⁶.

Proprio gli «sconcerti ed errori» saranno del resto il vero tema della *Forza della fantasia*, dove l'autore intende discutere «soprattutto e naturalmente delle aberrazioni [...] piuttosto che dei canoni»²⁷ (aberrazioni ed inganni, va precisato, dovuti all'azione incontrollata dei sensi sulle facoltà corporee)²⁸. Eppure, malgrado ciò, tornando ancora al *tòpos* delle tenebre, Muratori precisa che l'«ombra» non può escludere in alcun modo la luce del «sole» (che per il modenese, s'intende, è soprattutto la luce-verità della rivelazione)²⁹. In altri termini, discettare intorno agli errori della fantasia significa sì imbattersi in «diversi burroni» – una variante delle «grotte»³⁰ – entro i quali con

²⁶ *FU, Ai lettori*, p. 33.

²⁷ G. GASPARI, *Per un Muratori mal noto*, cit., p. 222.

²⁸ Da questo punto di vista va tenuto presente il modello della *Recherche de la vérité* di Malebranche, e in particolare della seconda e terza parte del libro due, entrambe incentrate sugli errori dell'immaginazione (da quelli più comuni a quelli dei filosofi, dei maghi, degli stregoni, degli indemoniati). Proprio in relazione a questi ultimi e al sabba (oggetto d'analisi al cap. X della *Forza della fantasia*) le sovrapposizioni con l'autore francese si fanno vistose (nonostante le pagine in questione siano spesso annoverate dai critici tra le più innovative del trattato). Non è questa la sede per discutere nel dettaglio tali aspetti, ma ci si limiterà a sottolineare che anche l'affermazione più audace di Muratori («la speranza fa vedere, che dove esorcista non è conosciuto, ivi nè pur si conoscano spiritati», *FU*, cap. X, p. 104) è in pieno accordo con la visione malebranchiana (per cui cfr. soprattutto N. MALEBRANCHE, *La ricerca della verità*, a cura di M. Garin, introduzione di E. Garin, con una nota di E. Scribano, Roma-Bari, Laterza, 2007, pp. 264-269).

²⁹ Tale posizione è agli antipodi della teoria lockiana secondo cui sarebbero invece le sensazioni (esterne ed interne) a costituire le «finestre attraverso le quali la luce penetra in questa *camera oscura* [*scil. la mente*]» (J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, I, 1, 17, p. 180).

³⁰ A riguardo, si rimanda anche alla lettera ad Antonio Conti del 5 marzo 1746 (scritta a ridosso della pubblicazione della *Forza della fantasia*): «La bontà di V.S. illustrissima mi accenna ciò che ella va meditando intorno al commercio dell'anima col corpo, e il bisogno che ha la prima dell'altro. Le confesso che, in occasione delle mie chiacchierate, *più volte sono entrato col pensiero in quelle grotte*, e me ne son ritirato con ispavento, vedendo qual sia l'anima ne' fanciulli, e poi osservandola ne' delinquenti, ne' pazzi etc. e cosa insomma ella sarebbe e farebbe senza la fantasia; e vedendo, che in fine il pensare pare che non possa succedere senza i materiali della parte corporea. *Anche nella stessa fantasia v'ha un insuperabil buio, perché chi sa dirmi cosa sieno in se stessi que' fantasmi o idee, come divisi, con che ordine, come fissati, come innumerabili in sì picciolo recinto*» (L. A. MURATORI, *Epistolario*, edito e curato da M. Càmpori, cit., XI, n. 5263, p. 4935. Corsivi miei).

difficoltà può penetrare lo sguardo umano³¹, ma tutto ciò «nondimeno non fa, che ci manchi il sole, allorché parliamo dell'anima nostra; imperocché restano chiari gli effetti maravigliosi di questa nobile sostanza»³².

È questa la ragione per cui l'erudito decide di intraprendere la «non inutile fatica» di trattare per l'ennesima volta di «quell'arsenale» e di quel «recondito magazzino» di cui l'intelletto «si serve per pensare e discorrere sopra un'infinità di cose, che egli apprende e conosce per mezzo di questa materiale potenza [*scil.* la fantasia]»³³ (ma ampio spazio è dedicato anche alla memoria). Rispetto alle opere precedenti, tuttavia, vi sono qui delle novità significative, che meritano di essere discusse. Anzitutto, proprio all'inizio del capitolo primo, quindi in una posizione marcata, Muratori si preoccupa di negare il principio, conservato ancora nel secondo libro delle *Riflessioni*³⁴, di corrispondenza armonica tra macro e microcosmo (principio da cui l'*ars memoriae* aveva tratto nuova linfa vitale³⁵, percepito ora come un antiquato retaggio neoplatonico-rinascimentale). Se «ordinariamente si suol dare all'uomo il pomposo titolo di *microcosmo*, o sia di un *piccolo mondo*», «non arderei io», sostiene infatti il bibliotecario estense, «che a me, e

³¹ Per descrivere tale difficoltà, Muratori fa riferimento ai meccanismi dell'orologio (immagine che abbiamo già incontrato, ma in senso negativo). Cfr., in particolare, *FU*, cap. I, p. 38: «Presentata una mostra da orologio ad un rozzo contadino, egli osserverà ed ammirerà quel regolato modo, che ci fa avvertiti del corso e dalla divisione del tempo; ma non saprà immaginar la cagione di quei movimenti sì ben concertati, se non si apre quella macchinetta, per fargli veder le ruote, e se non gli si dia ad intendere la forza della molla occulta [...]. Tanto non possiamo sperar noi nella considerazione di assaissime fatture, che vengono dalla mano di Dio, artefice, senza alcun paragone più saggio & industrioso, che tutti gli uomini; e molto meno in contemplando la più ingegnosa delle poste sulla terra, cioè dell'uomo stesso».

³² *FU*, *Ai lettori*, p. 34.

³³ *FU*, *Ai lettori*, pp. 34-35. In un simile territorio, incerto e in buona parte inesplorato, Muratori afferma di doversi accontentare del verosimile, giacché «non si è mai trovato, né si troverà mai microscopio, che ci conduca a discernere le maniere, che tien l'anima, perché spirito invisibile nelle sue funzioni. E quantunque sia da noi creduta la fantasia una facoltà materiale, e la sua sede nel cerebro: pure né men colà potrà mai penetrare l'occhio nostro, per iscoprirne le da noi appellate idee e fantasmi» (*FU*, *Ai lettori*, p. 35).

³⁴ Cfr. *BG*, II, 6. pp. 102-103: «L'Uomo è un picciolo Mondo; e chi ben conosce questo picciolo, può anche rettamente ragionare sopra infiniti oggetti del grande, i quali sogliono considerarsi quasi sempre con qualche relazione a noi altri. Per giugner dunque a ben conoscere questo picciolo Mondo, fa d'uopo considerarlo prima in se stesso, ed imparare la sua Natura sì per parte dell'Anima, come per parte del Corpo. Poscia contemplare, qual'armonia, e legame abbia colla Materia corporea lo Spirito incorporeo; e qual rapporto passi fra questa nobile Creatura, e il Creatore [...]. L'attentamente studiare queste cose, può fornirci d'un'incredibile quantità d'Idee, Massime, e primi Principj, che continuamente poi cadono in uso».

³⁵ A tal proposito, cfr. F. YATES, *L'arte della memoria*, cit., p. 137: «All'uomo medievale era consentito di ricorrere alla facoltà inferiore dell'immaginazione per formare simboli corporei in appoggio alla memoria: si trattava di una concessione alla sua debolezza. L'uomo ermetico del Rinascimento può credere di possedere poteri divini; può costruirsi una memoria magica con cui catturare il mondo, riflettendo il macrocosmo nel microcosmo della sua *mens* divina».

a' pari miei convenisse un sì glorioso nome»³⁶. Riconoscere, insomma, che la *mens* umana sia la più «mirabile fattura» dell'ordine meraviglioso» e della «prodigiosa ed ampia fabbrica» del «gran tutto», per Muratori non significa ammettere che nel creato si rispecchi il creatore. Inoltre, più che il concetto di *armonia* ad essere al centro della riflessione sull'uomo è ora – cartesianamente – il dualismo oppositivo tra anima (mente, intelletto) e corpo (memoria, fantasia), secondo una distinzione che, pur ammettendo un reciproco scambio³⁷, presenta sempre più i tratti di una gerarchia:

Oltre alla potenza spirituale ed incorporea, che appelliamo *mente*, abbiam messa nell'uomo un'altra corporea e materiale, a cui diamo il nome di *fantasia* [...]. L'anima ragionevole, chiusa nel capo umano, non è diversa da un re o regina, che sempre se ne stesse ritirata nel suo gabinetto. Conoscere e reggere i suoi sudditi non sarebbe permesso a questa regnante ove non tenesse molti, e varj ufiziali, che di mano in mano fedelmente gli riferissero, quanto succede nel popolo e fra i privati. Tale ognun può scorgere, che è il sistema dell'uomo³⁸.

È nel secondo capitolo, però, che Muratori si sofferma più distesamente sulle due facoltà, proponendo, anch'egli, una sintesi di motivi gassendiani e cartesiani. La fantasia è perciò descritta come una «massa di materia molle, e vischiosa», ove si imprimono e si conservano «le specie & idee delle cose colà portate dai sensi, affinché servano poi come magazzino della memoria» (di cui anche «i bruti ne sono forniti a proporzione del loro bisogno»)³⁹. Ma il punto principale, a cui abbiamo in parte già fatto cenno, è che a differenza di Gassendi (ma, a ritroso, anche dei «peripatetici») è che Muratori non considera la fantasia una «facoltà *conoscente*, o *conoscitiva*», giacché «della sola anima, o sia della mente è proprio il conoscere, e non già del corpo, e della materia»⁴⁰.

³⁶ *FU*, cap. I, p. 37.

³⁷ «Ma questo motore immateriale, che da noi si chiama intelletto o mente, poco avrebbe fatto, poco potrebbe operare nello stato presente della vita, se il supremo artefice non ci avesse forniti di sensi e della fantasia, cioè di organi materiali, che avvisassero la mente degl'infiniti oggetti esterni, e delle lor configurazioni, movimenti, ed effetti» (*ivi*, p. 40).

³⁸ *Ivi*, pp. 39-40. Per la vicinanza, cfr. almeno *FU*, cap. III, p. 47: «l'anima umana sta chiusa nel capo nostro, come in una nobil prigione, o per dir meglio in un gabinetto regale, dove esercita il suo imperio. Ministri suoi sono i sensi, la fantasia, il libro, dove ella va a suo piacimento leggendo, quanto de' corpi esterni, e delle cose passate e presenti ivi si truova scritto».

³⁹ *FU*, cap. II, p. 41.

⁴⁰ *Ivi*, p. 43. Dieto tale precisazione vi è un riferimento a Locke, spesso accusato (e non certo solo da Muratori) di voler ammettere una materia pensante: «da che sanno gli eruditi [...] aver egli [*scil.* Locke] creduto, *non potersi provare, che Dio non abbia dato a qualche massa di materia disposta, come egli crede a proposito, la possanza di conoscere e pensare*: giusto fondamento a noi si porge di dubitare, ch'egli tenesse l'anima nostra per corporea, e in ciò seguitasse Epicuro [...]. Posto poi, che il Locke

Una volta riconosciuta l'essenza materiale della fantasia, nonché la natura «impulsiva» e non «attiva» delle sue «forze», l'autore inizia quindi a esaminare quale sia la «sede» della memoria, ma lo fa con un passaggio curioso. A fungere da tramite, infatti, sono alcuni aneddoti su coloro che a causa di qualche accidente sono divenuti smemorati:

Intanto ricorderò io, avere i medici più e più volte osservato, che offeso il cervello per qualche caduta e ferita, vengono a cancellarsi le idee ed impressioni, che formavano l'officina della fantasia. Si son trovate ancora febbri di sì violenta natura, che han fatto perdere la memoria di quanto si era dianzi imparato: *il che vuol dire, siccome faremo conoscere, che hanno saccheggiata la fantasia, sede della medesima memoria*; di modo che restituita la sanità, è convenuto a quelle persone, tornar nuovamente a studiare per sapere infin leggere e scrivere. Finalmente non si può negare, che ancora i bruti abbiano la fantasia, maggiore o minore secondoché richieda la lor diversa natura. A questo fine lor pure Dio ha forniti non men di organi, che di cerebro, ed osserviamo, che non manca loro almeno un'apparenza di memoria⁴¹.

Malgrado la ripetuta presa di distanza, anzi il sincero 'inorridimento' di fronte alle supposte conseguenze insite nel pensiero lockiano, il passo qui citato, a guardar bene, sembra conservare più di un'eco proprio dall'*Essay* del 1690. Sono riconducibili a Locke, anzitutto, i riferimenti ai «bruti»⁴², all'immagine – evocata subito dopo – del «magazzino» della memoria⁴³, come pure il dubbio sull'esistenza delle «idee innate»⁴⁴ e,

pretenda materiale l'anima nostra, non ha egli più il bisogno di mettere la fantasia come una facoltà della materia, distinta realmente dalla sostanza da noi ritenuta per incorporea e spirituale; perché secondo lui: l'intelletto fa la funzione della fantasia, né altro è che materia, dove si vanno a fissar le immagini o idee delle cose [...]. All'assunto mio non appartiene di dirne di più, cioè di confutare questi empj sentimenti, caso che il Locke li nudrisse. Parlo ora a i lettori lontani da sì fatte chimere, e persuasi della spiritualità dell'anima nostra, e che meco ammettono nel cerebro, o sia nell'immaginazione, il serbatojo delle idee, per suggerirlo di mano in mano alla mente secondo i suoi bisogni» (*FU*, cap. IV, pp. 55-56).

⁴¹ *FU*, cap. II, p. 43. Corsivi miei.

⁴² Cfr. J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto*, II, 10, 10 (*Le bestie hanno memoria*), cit., p. 176. Si tratta, tuttavia, di un motivo antico, ad esempio – seppur con limitazioni – già aristotelico (*Mem.*, 450a 10-16) e poi agostiniano (*Conf.* X, 17: «Habent enim memoriam et pecora et aves, alioquin non cubilia nidovse repeterent, non alia multa, quibus assuescunt; neque enim et assuescere valerent ullis rebus nisi per memoriam»). La stessa convinzione, con una ricca esemplificazione, è presente in Antonio Conti: «gli animali, come hanno fantasia, così hanno ancora memoria: i cani, i cavalli e sino gli elefanti, per essa si disciplinano; per essa i merli, i capineri ed i rosignuoli cantano l'arie, che imparano dal flauto e dalla tromba; per essa imitano i pappagalli la voce umana [...]» (A. CONTI, *Dell'anima umana*, in *SF*, p. 52).

⁴³ Cfr. *FU*, cap. II, p. 43. Per la rappresentazione lockiana della memoria come «store-house» si veda soprattutto J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, II, 10, 2, cit., p. 167. Va ovviamente precisato che simili immagini conoscevano già un notevolissima fortuna, la cui origine può essere fatta risalire a Platone (*Tht.* 197d, dove però a rigore si parla di voliera; *Phlb.* 34), Cicerone (*De or.*, II, 354) e Agostino

ancora, il ruolo primario affidato ai sensi⁴⁵, alle parole e ai segni nei processi rammemorativi⁴⁶. E ciò si può sperimentare, aggiunge poi Muratori, osservando i «bambini» (l'esempio più ricorrente nel filosofo britannico): «quel sì che quotidianamente sperimentiamo, si è che i bambini a poco a poco cominciano a provvedere ed arricchir la loro fantasia d'idee e di parole, cioè di segni per esprimere esteriormente ciò, che nel loro interno hanno appreso. E quanto più van crescendo, tanto più si va aumentando quel mirabile magazzino»⁴⁷.

(soprattutto *Conf. X*, 9, 16). Non a caso Weinrich, discutendo le metafore della memoria, individuava due campi principali: quello della «tavola di cera» e, appunto, quello del «magazzino», validi almeno fino a Diderot e Schopenhauer (cfr. H. WEINRICH, *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 43-47).

⁴⁴ «Si è disputato, e si disputa tuttavia, se noi abbiamo idee innate del vero, e del buono, le quali dall'utero materno passino con esso noi all'uso della vita. Gli uni pretendono, che tali idee sieno congenite coll'uomo; e che si sveglino dalla riflessione. Sostentano [*sic*] gli altri, e forse con più fondamento, che queste solamente si acquistino col riflettere sopra le cose» (*FU*, cap. II, p. 43).

⁴⁵ Soprattutto al senso della vista: «concorrono tutti i sensi ad accrescere il capitale della fantasia», ma gli occhi sono i «primi ambasciatori» (*FU*, cap. II, p. 45).

⁴⁶ Sulle parole, «segni sensibili» delle idee, e la «memoria» cfr. J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, III, 2, 1-2, p. 449 (e *passim*). Non si dimentichi che alle «parole» è affidato da Muratori un ruolo determinante nella conservazione (nel «magazzino della fantasia potenza materiale») delle idee «intellettuali o spirituali», vale a dire delle «verità eterne, o immutabili» dei «cartesiani» non soggette «alla giurisdizione de' sensi». «Abbiamo parole», infatti, «che esprimono gli assiomi, i generi, le specie, la grandezza, e simili nozioni metafisiche. Abbiamo numeri, che ci fanno intendere ciò, che l'algebra ci viene insegnando [...]. Però anche le idee intellettuali vanno ad accrescere l'emporio della fantasia, cioè quel libro, che continuamente sta aperto davanti all'occhio interno della mente, per poter scegliere di tanto in tanto quelle, che han da servire all'ordinario parlare degli uomini, alla meditazione, al raziocinio» (*FU*, cap. II, p. 44).

⁴⁷ *Ibid.*

5. *Una «inestimabil copia di nozioni». Enciclopedia, memoria e oblio tra loci immobili e imagines non agentes*

Nel paragrafo precedente si è mostrato come in apertura della *Forza della fantasia* si ponga l'accento sui limiti dell'intelletto umano e sulle difficoltà della ricerca intrapresa. Ora, al di là del carattere in un certo qual modo topico di simili affermazioni, soprattutto in sede incipitaria, è il caso di precisare ancora una volta che non per questo viene meno in Muratori la fiducia nei confronti di un sapere enciclopedico e totalizzante¹. Affinché ciò possa verificarsi, però, due condizioni – l'una dipendente dall'altra – devono essere rispettate: da un lato, il mantenimento dell'equilibrio tra le facoltà (garantito, si è visto, dal controllo della ragione); dall'altro, la conservazione dell'ordine delle numerose «idee ed immagini» che si possono trovare «in un solo uomo». Il principio della riduzione all'ordine, sin da sempre associato alla mnemotecnica, è qui tuttavia riproposto in senso diverso: non si tratta più di un ovvio presupposto, ma di un fine a cui tendere, poiché, lo si è detto, l'erudito settecentesco vede nella memoria un luogo di per sé *caotico* e spesso in balia della fantasia *sregolata*. Abbiamo visto, inoltre, come, in linea con i più consolidati orientamenti culturali della propria epoca, Muratori affidi il ricordo quasi esclusivamente alla parola scritta (o ai *segni*) e non più a un sistema di immagini (o ai *simboli*). Ciò, va da sé, ha conseguenze non solo sul piano della memoria individuale, ma anche su quello della conservazione e della trasmissione della conoscenza. Se nei secoli precedenti, infatti, ordinamento e *sintesi* del sapere trovavano realizzazione attraverso appositi sistemi visivi, più o meno complessi (si pensi, ad esempio, agli alberi e ai diagrammi)², per il modenese, al contrario, l'enciclopedia non è più *né va più* 'visualizzata' (l'unico vero segno sensibile delle idee, comprese quelle «spirituali», è infatti la parola).

Ammesso dunque che si verifichino le condizioni di cui sopra (l'equilibrio, l'ordine, l'uso appropriato di una «memoria esterna», cioè supportata dalla scrittura), anche il *topos* dello stupore e del timore di fronte alle «tenebre» della mente, che apre il trattato sulla *Fantasia umana*, può tradursi, nel corso dell'opera, nella meraviglia di agostiniana memoria³ per il numero pressoché infinito di «nozioni», «idee» e «immagini» che possono essere impresse nel «cerebro»:

¹ A riguardo, cfr. anche *BG*, II, *Capitolo ultimo*, p. 320-321, cit. *supra*, nota n. 58, p. 59.

² Su questi aspetti, cfr. L. BOLZONI, *La stanza delle memoria*, cit., p. 10-14.

³ Cfr. *Conf.* X, 17, 26: «Magna vis est memoriae, nescio quid horrendum, Deus meus, profunda et infinita multiplicitas [...]. Ecce in memoriae meae campis et antris et cavernis innumerabilibus atque innumerabiliter plenis innumerabilium regnum generibus [...] per haec omnia discuro et volito hac illac,

Tirate ora il conto, se potete, di queste idee ed immagini, che si possono trovare nella testa di un solo uomo: troverete, che ascendono a milioni. E pure stanno impresse in così poco spazio, come è il cerebro dell'uomo. Meravigliose son queste, alle quali né pur giugne la nostra comprensione. E tanto più, perché in questa inestimabil copia di nozioni & idee non suol di ordinario seguir confusione, né l'una bene spesso va a cancellar l'altra. S'io mi pruovo a scrivere in una carta assaissime lettere, arriverò per minute che sieno, a veder presto la carta, che non ne capisce di più; e volendone aggiungere dell'altre, mi converrà sfigurar quelle, che prima occupavano quel sito, e col nuovo inchiostro le sottrarrò alla mia vista. Non è già così la fantasia umana. Ogni dì si fa giunta di nuove idee alle vecchie, e queste ivi truovano il luogo per lo più senza pregiudizio delle precedenti⁴.

A differenza di Agostino, il quale 'si arrovellava' («laboro hic et laboro in me ipso»)⁵ sulla questione dell'oblio, facendone parte integrante della stessa memoria⁶, si sarà notato che in questo capitolo Muratori esclude del tutto il problema della dimenticanza (a cui, tra l'altro, era riconosciuta una funzione non secondaria nei trattati rinascimentali di mnemonica)⁷. Nell'ottica muratoriana, invece, basta conservare un'ordinata «catena» di idee («altro motivo di stupore»)⁸ per eliminare i rischi legati sia al naturale logoramento della memoria sia all'eccesso di informazione tipico dell'età moderna al quale più volte abbiamo fatto cenno. La memoria, anzi, è pensata come un luogo dallo spazio infinito, al contrario del suo tradizionale corrispettivo metaforico, il «libro»⁹. E

penetro etiam, quantum possum, et finis nusquam: tanta vis est memoriae, tanta vitae vis est in homine vivente mortaliter!».

⁴ *FU*, cap. III, p. 48.

⁵ *Conf.* X, 16, 25.

⁶ Del resto, con le ovvie differenziazioni, l'interazione tra oblio (λήθη) e memoria (Μνημοσύνη) era prevista già nel Prologo della *Teogonia* esiodea (cfr. soprattutto i vv. 53-55, 100-103 in cui è Mnemosine a suscitare attraverso le Muse sue figlie l'oblio dei mali).

⁷ Da questo punto di vista, inoltre, è evidente anche la distanza da Locke, per il quale la memoria «non è un contenitore ermetico che protegge il suo contenuto dalla putrefazione: ricordo e oblio trapassano l'uno nell'altro in una sorta di decadimento costante, del permanente spegnersi nel tempo di esperienze sensibili ed immagini. La memoria non è un'ancora di salvezza contro il tempo, ma il più ricettivo sensore del suo fluire» (A. ASSMANN, *Ricordare*, cit., p. 105).

⁸ Cfr. *FU*, cap. III, pp. 48-49: «Oltre l'inconcepibile dovizia di tante immagini, che si racchiudono, e si possono racchiudere nella breve circonferenza del nostro cerebro, un altro motivo di stupore è l'ordine delle idee stesse».

⁹ Per il suo carattere 'infinito' Muratori vede nella memoria una riprova dell'esistenza di Dio. A riguardo, cfr. *FU*, cap. III, pp. 48: «Perciò considerando l'arsenale cotanto meraviglioso di essa fantasia, chiunque ha un po' di senno, non può di meno di non esclamare: Dio c'è. Altri che lui non ha potuto formare quel capo, in cui si contengono tante cose. E per conseguente *Quam magnificata sunt opera tua, Domine!*»; *ivi*, p. 51: «Pertanto considerata in tutte le sue parti l'umana fantasia, e massimamente di chi ha felice memoria e ritentiva ([...]) si dee conchiudere, essere questa fantasia un meraviglioso lavoro, da

ciò vale, si afferma subito dopo, anche per quei «sacri oratori», da cui abbiamo preso le mosse all'inizio del capitolo:

Noi sappiamo orazioni e salmi interi, come si suol dire, a mente. Ingegni si son trovati [e si trovano anche oggidì] che tutto quanto leggevano, ritenevano a memoria [...]. Lungo sarebbe il catalogo, se prendessi ad annoverar tanti dotati di così stupenda memoria, cioè di una fantasia sì ricca, e sì ordinata. Basta mirar tanti sacri oratori [...] ed osservar, come tante parole tengono dietro l'una all'altra con sì gran felicità e senza disordine alcuno. In questa fantasia stanno impresse innumerabili altre idee; e pur quelle prediche intere col loro ordine quivi si trovano scritte, né confuse punto, né sturbate dalla folla di tante altre diverse immagini [...]. Queste immagini non possiam concepirle, se non per minutissime cose, e come un compendio delle loro configurazioni. Così nella camera optica si osserva ridotta in poco la facciata di un grandioso palazzo, di un ampio e vago giardino. Queste piccolissime immagini vanno ad imprimersi nelle volute e piegature del cervello. Ma qualora la mente si mette a contemplare queste idee, trova in esse non già un picciol punto, non un solo compendio di quegli oggetti; ma bensì l'intera loro figura, con tutto l'equipaggio delle medesime¹⁰.

Non desterà stupore che, giunti a questo punto, nel descrivere tali oratori dalla memoria prodigiosa Muratori non faccia il benché minimo accenno alla tecnica, ma anzi lasci intuire che una simile «strepitosa memoria» derivi semplicemente da una favorevole disposizione naturale accompagnata dalla lettura («tutto quanto leggevano, ritenevano a memoria»). Le immagini, inoltre, vengono conservate attraverso un procedimento – nient'affatto creativo – di 'riduzione' e di 'riproduzione statica': un 'riflesso' e un «compendio delle configurazioni» simile a quello che si può osservare nella «camera optica»¹¹. Potremmo allora parlare di *imagines non agentes* collocate all'interno di *loci* non immaginari ma fisici (le «celle» del cervello), a cui è sottratta la nozione di movimento¹². Per giunta, in tutto ciò sembra essere la fantasia – e non la

sé solo bastante ad assicurarci dell'esistenza, potenza, e sapere infinito dell'ente perfettissimo Iddio, perché solamente un ente tale ha potuto formare nel giro del capo umano una galleria doviziosa di tante idee, & idee con sì bell'ordine ivi disposte; affinché l'anima possa conoscere tante cose situate fuori di noi, e ricordarsi di quelle stesse intellettuali idee, ch'ella medesima colle meditazioni ha saputo scoprire».

¹⁰ *FU*, cap. III, p. 49.

¹¹ L'immagine della camera ottica era stata già lockiana (cfr. J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, X, 17, cit., p. 184). Più in generale, sull'utilizzo di questa fortunata metafora si rinvia a D. DRAAISMA, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, translated by P. Vincent, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 104-110 (che però non tiene in considerazione il filosofo britannico).

¹² Proprio sul concetto di moto, del resto, facevano leva alcune tra le più tradizionali tecniche mnemoniche (si pensi, per fare solo due esempi, alle macchine retoriche e alle ruote lulliane).

memoria – a funzionare da ‘immenso magazzino’, nel quale solo grazie all’intelletto è possibile conservare una serie ordinata di idee e immagini:

in ciò conviene il coro dei filosofi, che le immagini o specie delle cose si vanno ad imprimere nel cervello, e nell’unione di queste immagini consiste la fantasia. Perciò fisicamente la memoria, o sia la ritentiva, ha la sua sede in essa fantasia. Contuttociò impropriamente noi siam soliti a dare il nome di memoria alla stessa fantasia. Perciocché propriamente l’azione del ricordarsi è della mente; il campo nondimeno, che serve a tale azione, consiste nella fantasia, la quale abbiamo appellata facoltà, ma facoltà passiva¹³.

Ritroviamo qui alcuni concetti su cui abbiamo già insistito (il carattere passivo della fantasia e la distinzione tra quest’ultima e la memoria). Quello che interessa mettere in rilievo, però, è che nella *Forza della fantasia* la reminiscenza, che è pensata come un «guardo dell’anima» (ossia dell’intelletto) all’interno dell’«emporio della fantasia», assume le caratteristiche di un automatismo. Testimone, di nuovo, l’esempio dei predicatori:

A chiarir poi meglio, che la stanza materiale di essa memoria non si ha da cercare se non nella fantasia, può servire un fenomo [*sic*], di cui ciascuno sovente è testimonia a sé stesso. Noi ci mettiamo a recitare l’orazion domenicale, o pure un salmo, che sappiamo, come suol dirsi, a memoria. A tutto un tempo l’anima vien distratta da un diverso fantasma, riguardante un negozio di molta dilettazone, utilità, o paura [...]. E pure noi seguitiamo a recitar da capo a piedi quell’orazione, ed altre se occorre [...]. Se l’anima non bada a quelle parole, segno è che da essa non viene la continuazion di essa parola, ma bensì dalla fantasia, perché nel cervello stanno impresse e fitte l’una appresso all’altra coll’ordine loro esse parole; e da che le prime son pronunziate, l’altre a guisa di una catena, pendenti dal primo anello, seguitano ad uscir fuori, senza che l’anima altrove occupata se ne avvegga¹⁴.

Non esiste, dunque, neppure una forma di distrazione (piacevole o meno)¹⁵ in grado di interrompere e spezzare una «catena» ben ordinata di *parole* fitte nel «cervello», che

¹³ *FU*, cap. IV, p. 52.

¹⁴ *Ivi*, p. 53.

¹⁵ Il riferimento alla distrazione è particolarmente interessante, perché a partire dalla seconda metà del secolo – soprattutto in area inglese e francese – ad essa verrà affidata una nuova funzione che prevede un’ottica esattamente opposta a quella muratoriana. Ovvero: proprio perché la distrazione è in grado, per riprendere un’immagine cara al modenese, di sciogliere le briglie della fantasia, essa moltiplica la possibilità delle associazioni mentali e favorisce lo sviluppo dei processi creativi, ma anche cognitivi in senso lato. Sull’inconciliabilità tra distrazione e memoria, oltre che più in generale tra distrazione e senso, insiste invece Conti, per cui cfr. *SF, Dell’anima umana*, p. 62: «Ma se l’anima è distratta da qualche forte pensiero ella non ode né vede; un uomo occupato della sua lite o d’altro affare importante, entrando in

continueranno, come accade ai «sonnamboli»¹⁶, a «uscir fuori, senza che l'anima se ne avvegga»¹⁷.

una camera di statue o di quadri che molti curiosi ammirano, egli non vi bada, e tutto ciò che in sua presenza si dice sulla pittura o sulla scultura non fa alcuna impressione in lui. Un uomo attento allo studio non sente né il caldo né il freddo né la fame né la sete, né si accorge del passar dell'ore. Nel tempo che il Newtono era occupato ai calcoli dell'algebra in Cantabrigia non veda il servo, che gli portava la cena e che la mattina si ritrovava qual v'era stata posta la sera».

¹⁶ Nella *Forza della fantasia* Muratori dedica ai «sonnamboli» o «nottamboli» un intero capitolo, il settimo, uno dei più lunghi ed interessanti dell'opera. Il fenomeno è spiegato ipotizzando che la memoria continui ad agire e a guidare i movimenti pur «nelle tenebre» e senza «forza visiva»: «resterebbe dunque da dire, che quantunque i nottamboli non abbiano in quello stato forza visiva, facciano nondimeno le loro azioni nelle tenebre colla forza della memoria. Cioè l'anima fissamente mirando nel cerebro le idee usuali de i corpi, e della lor situazione, e de i luoghi, pe i quali si è tante volte camminato, regoli a norma di esse la direzion dei passi, ed ogni altra sua azione» (*FU*, cap. VII, p. 74).

¹⁷ Nella parte finale del capitolo IV, inoltre, si afferma che la diversa abilità di ricordare è legata più che altro ad aspetti fisiologici, dipende cioè materialmente «dalla nobil differenza della struttura delle teste umane, e dalla qualità varia de' cerberi, cioè di quel serbatojo, dove abbiam preteso conservasi [*sic*] ora più, ora meno le idee delle cose». Una «forte ritentiva», insomma, è un «gran regalo» della natura e semmai – come già detto nelle *Riflessioni* – è possibile intervenire «col molto leggere, ed anche rileggere le stesse cose». Identico a quello pronunciato nell'opera del 1708 è anche il giudizio (ora più sbrigativo) su Camillo e sugli altri maestri di memoria: «Che anche si dia l'arte di accrescere la memoria, l'ha asserito Cicerone, con altri antichi, e Giulio Camillo si pretende, che la sapesse ed insegnasse. Ma son io persuaso che senza il fondamento d'una gran memoria naturale non possa sussistere l'artificiale. E che quest'ultima sia atta solamente a far de' ciarlatani, e non già degli uomini veramente scienziati, si potrebbe provar colla sperienza alla mano. Lo stesso è da dire dell'arte lulliana, risuscitata nel secolo prossimo passato dal padre Kircher. Chi ha voglia di leggere molto, e d'imparar nulla, cioè di perdere il tempo, vada a conversare con sì fatti libri» (*FU*, cap. IV, pp. 56-57).

6. «*Fragments per lo più preziosi, ma fragments*». *Conti e l'Enciclopedia impossibile*

Se tutte l'Opere che intraprese il Sig. Abate Conti, fossero compiute, si avrebbe una specie d'enciclopedia, poche essendo le materie, sulle quali egli non cominciasse a scrivere. Ma questa stessa moltitudine e varietà di Opere è stata forse una delle cagioni, che alcuna non ne ha compiuto. Così i suoi manoscritti pervenuti alle nostre mani [...] sono generalmente semplici abbozzi, e fragments per lo più preziosi, ma fragments¹.

Un instancabile cominciatore, dunque, continuamente intento ad allestire un'enciclopedia che gli sfugge di mano arrendendosi nel semplice frammento, o nell'inespresso di un sistema appena abbozzato: così l'astronomo Giuseppe Toaldo descrive il suo maestro, l'abate Antonio Conti, in quella specie di autobiografia a due voci, ma fatta di lacerti e di ritagli scritti, che sono le *Notizie* (testo con cui si apre il secondo volume delle *Prose e poesie*, pubblicato sette anni dopo la morte dell'autore). L'edificio contiano del sapere, di fatto, è rimasto soltanto potenziale e necessita ancora oggi di essere costruito a posteriori. Del resto, lo stesso si potrebbe dire anche per l'«istoria de' suoi studj»: cominciata, interrotta, smarrita e infine affidata, ma *da dopo*, alla penna altrui (quella di Toaldo, appunto, depositario delle sue carte e della sua «memoria postuma»)². Sarebbe stato «desiderabilissimo», scrive infatti quest'ultimo,

che ad imitazione del Tuano, dell'Uezio, e del Clerico, e d'altri dotti Uomini, il Sig. Abate Conti scrivesse egli stesso l'istoria de' suoi studj. In fatti per esortazione degli amici aveva cominciata quest'opera; ma una certa fatalità [...] fece che [...] anche questo Manoscritto, salvo alcune pagine, andasse smarrito. Si è cercato in qualche modo di supplire, e colle memorie trovate nelle sue carte, con qualche lettera, o estratto de' suoi libri si è fatto che in certa maniera egli stesso venisse a scrivere la sua vita³.

Non è questa, s'intuisce, l'unica opera «cominciata» e poi lasciata incompiuta dal patrizio veneto, in preda a un'«inclinazione progettuale» troppo «vigorosa»⁴ che, alimentata da un «furore per lo studio» e da un'«avidità di imparare senza limiti»⁵, ha

¹ G. TOALDO, *Notizie intorno la vita e gli studi del Sig. Abate Conti*, in A. CONTI, *Prose e poesie del Sig. Abate Antonio Conti, patrizio veneto. Tomo secondo, e postumo*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1756, p. 107 (= *PeP II*).

² R. RABBONI, *Introduzione: la genesi e l'elaborazione dei Dialoghi filosofici*, in A. CONTI, *Dialoghi filosofici*, edizione critica a cura di R. Bassi e R. Rabboni, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2018, p. IX (= *DF*).

³ *PeP II, A sua Eccellenza il Signor Angelo Querini di Lauro*, p. [4].

⁴ G. BALDASSARRI, S. CONTARINI, F. FEDI, *Premessa*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, a cura di G. Baldassarri, S. Contarini, F. Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009, p. 7.

⁵ *PeP II, Notizie*, pp. 88-89.

finito per consumare sé stessa prima di giungere a una sia pure parziale sistemazione (e, in alcuni casi, ancora prima di tradursi in atto di scrittura)⁶. Eppure, nonostante ciò, per tutta la sua vita, o quasi, l'abate in realtà non ha mai abbandonato l'*idea* di una sintesi universale di tutto il sapere, né tantomeno l'ipotesi della creazione di un «sistema generale» che, proprio come un teatro della memoria, potesse «combinare in sé tutte le scienze»⁷. Il suo sistema, tuttavia, sembra mancare di un principio unificante su cui costruire una nuova «armonia»⁸ e, quindi, una nuova *opera* enciclopedica (è qui che si misura tutta la distanza da Vico e Muratori; il primo, si è visto, aveva ritracciato tale principio nella retorica⁹, il secondo nell'equilibrio dato dal buon gusto). Così, e in altri termini, se da un lato l'albero contiano della scienza si rivela ricchissimo di rami che si estendono su tutto lo scibile (dalla fisica alla poesia), dall'altro, continuando la

⁶ A ciò va aggiunta la perenne insoddisfazione e l'instancabile lavoro di *labor limae*, ben descritto da Pietro Ercole Gherardi in una lettera a Muratori: «il genio di questo dottissimo uomo [*scil.* Conti], che mai non s'appaga, è appunto somigliante all'indole di alcuni pochi pittori de' tempi felici che, non mai contenti di ritoccare e ripassar col pennello sulle tavole o tele per altro pulitamente colorite e condotte, con noia di chi le bramava non sapeano risolversi di darle fuori» (Gherardi a Muratori, da Venezia, 7 gennaio 1747, in L. A. MURATORI, *Carteggio con Pietro E. Gherardi*, Edizione nazionale del carteggio di L. A. Muratori, vol. 20, a cura di G. Pugliese, Firenze, Olschki, 1982, p. 351). Per altre testimonianze, sempre di Gherardi, su questo continuo 'rimutamento', cfr. *infra*, nota n. 26, p. 98 e *infra*, nota n. 4, pp. 110-111.

⁷ *SF*, *Dell'anima umana*, p. 194. Ma sul sistema, «ultima opera dello spirito umano», cfr. anche *ivi*, p. 234: «Il sistema è l'ultima opera dello spirito umano, il principio del quale sono l'idee, che si riferiscono, s'ordinano e si deducono. Cominciano queste dal senso esterno, che riceve l'impressione degli oggetti singolari ed, unito all'attenzione ed alla memoria, col mezzo della fantasia, li compone e li proporziona e somministra alla mente la materia per ricavarne l'idea sistematica».

⁸ L'«armonia», ovvero il «consenso nella varietà, onde le parti tra loro s'accordano» è per Conti uno dei sei punti (insieme alla «brevità», «convenienza», «distinzione», «omogeneità» e «chiarezza») a cui «nel ben disporre ed ordinar le materie conviene aver riguardo» (*ivi*, p. 194).

⁹ Non si tornerà sul lungo insegnamento vichiano, né sulla curiosa attività predicatoria di Muratori, di cui si è già detto in precedenza, ma a riguardo serve precisare che anche Conti aveva portato a termine gli studi di retorica e, soprattutto, aveva recitato – con molto successo, sostiene Toaldo – sermoni e orazioni, almeno durante la sua permanenza alla Congregazione dei padri della Fava in Venezia (dal 1699 al 1708, quando l'abate lasciò spontaneamente l'Ordine). Su questo aspetto, cfr. *PeP* II, *Notizie*, p. 2: «In tempo di questa sua dimora alla Fava faceva ad uso di que' pii Religiosi qualche discorso nella Chiesa. Se ne ricorda ancora a Venezia, e molto era il concorso quando P. Conti predicava. Esistono cinque di questi Sermoni, e l'Originale fu donato dall'Autore alla Sig. Marchesa Isabella Repetta [...]. Il buon stile e la dottrina che regna in questi discorsi, mostrano, che avea privatamente fatto qualche studio di miglior gusto di quel che portano le classi comuni». Sulle orazioni contiane mancano studi critici, ma un recente tentativo di ricostruzione è fornito da V. TOSO, *Un abate "libero pensatore" nella Venezia del Settecento. Antonio Conti e i suoi Sermoni presso la Congregazione della Fava*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, a.a. 2017/2018, supervisore I. Crotti. La tesi, non ancora pubblicata, è consultabile online all'indirizzo: <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/12868/955990-1175683.pdf?sequence=2>.

metafora, esso appare privo di *una* solida radice, o meglio è come se soffrisse di uno stato di costante asfissia per il troppo alimento e per l'intreccio troppo fitto. Ecco allora cosa resta, tra le mani di Toaldo, di una così incessante, plurima ma *disordinata* attività di ricerca:

com'egli non avea in tutta la sua vita tenuto alcun ordine nelle sue carte, così dopo la sua morte si trovarono in un'estrema confusione. Erano e sono in grande quantità [...]. Moltissimi volumi giovanili [...] molti manoscritti d'altri autori, dove sono diverse lettere inedite del Leibnizio [...] inoltre molti volumi d'estratti, di detti, e dottrine d'altri, di novelle, e istorie, di pensieri ed abbozzi suoi, piccole poesie, traduzioni [...] restano i suoi trattati proprio ancor in buon numero: ma si ha pena a leggerli, e seguirne il filo da un capo all'altro; tante sono le ripetizioni, le cassature, i richiami, le mescolanze di cose disparate, oltre che le carte sono quasi tutte sfasciate e sconnesse. Lettere, sonetti, figure geometriche, calcoli algebraici, mezze dissertazioni, tutto insieme negli stessi volumi, e questi confusi cogli altri fanno un caos ben imbrogliato¹⁰.

Nelle intenzioni del suo autore, tuttavia, questo «caos ben imbrogliato» di «carte sfasciate o sconnesse», simile a un ordito confuso o, per usare un termine contiano, a un'*avviluppo*¹¹, si sarebbe dovuto sciogliere con la stesura di un'opera davvero monumentale (e, va da sé, incompiuta): sei volumi, ognuno composto da più tomi, chiamati a racchiudere e tenere insieme i temi più vari. Più da vicino, come ricaviamo dalla *Prefazione* autografa al primo volume delle *Prose e poesie* (1739)¹², l'abate nei primi cinque libri intendeva esaminare, tra le altre cose, le proprietà della bellezza, la natura dell'imitazione, i caratteri dei fantasmi poetici, nonché i meccanismi dell'allegoria e dell'entusiasmo, come pure le regole della tragedia, del poema filosofico e della poesia sacra. Il progetto relativo a quest'ultima è senz'altro tra i più ambiziosi; con movenze e toni vichiani, infatti, Conti afferma di voler ricostruire una «storia critica» e «universale» di tutta la poesia sacra, vale a dire dall'«Egizia» all'«Italiana»,

¹⁰ *PeP* II, *Notizie*, pp. 108-109. Del resto, ancora oggi il «problema più evidente» resta «l'oggettiva difficoltà di leggere Conti, destreggiandosi fra la mole degli inediti, a volte incompleti o di difficile riconoscimento» e la tormentata «stratificazione redazionale di molti testi» (G. BALDASSARRI, S. CONTARINI, F. FEDI, *Premessa*, in *Antonio Conti*, cit., p. 8). La maggior parte dei manoscritti contiani, tra quelli reperiti, sono conservati a Udine presso la Biblioteca comunale Vincenzo Joppi (fondo Manin 1305, 1306, 1348-1457): dodici volumi autografi e idiografi solo in parte editi criticamente (oltre ai già citati *Scritti e Dialoghi filosofici*, pubblicati rispettivamente nel 1972 e nel 2018, cfr. A. CONTI, *Versioni poetiche*, a cura di G. Gronda, Bari, Laterza, 1966).

¹¹ Con 'avviluppo' Conti indica la complessità del reale e della materia, infinitamente intricata quanto infinitamente divisibile. Su quest'ultimo aspetto, cfr. N. BADALONI, *Antonio Conti, un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 26-49.

¹² Cfr., nel complesso, *Poesie e prose del Sig. Abate Conti, patrizio veneto. Tomo primo*, presso Giambattista Pasquali, Venezia, 1739, pp. [7-64] = *PeP* I).

per poter poi confermare «le Teorie Filosofiche colle Storie, o l'idee co' fatti»¹³. Il tutto, però, soltanto dopo aver mostrato, più in generale, il funzionamento dei processi cognitivi mediante un «picciolo trattato di psicologia empirica»¹⁴ (ossia una dissertazione sulle modalità secondo cui l'individuo «percepisce ed esperisce il mondo e i suoi moti psico-passionali»)¹⁵. Il sesto e ultimo libro, infine, avrebbe dovuto ospitare opere «tutte filosofiche»: oltre a certi *Dialoghi*, il cui primo abbozzo risale al 1725¹⁶, numerosi scritti matematici e teologici, un trattato sull'anima¹⁷, un altro sui sensi esterni

¹³ *PeP* I, p. [31].

¹⁴ Cfr. *PeP* I, *Prefazione*, p. [30]: «Alle dissertazioni su l'imitazione, su l'allegoria, su l'entusiasmo, su i fantasmi poetici fo precedere un picciolo trattato di psicologia empirica, che comprende le nozioni necessarie all'intelligenza delle cose trattate. Il Patrizio, il Castelvetro, il Mazzoni, il Gravina stesso s'accorsero, che senza la dottrina dell'anima non si poteano trattar profondamente le dottrine poetiche. Accennarono dunque molti teoremi a queste appartenenti, ma non avendoli in uno raccolti, e premessi come altrettanti Lemmi alla dichiarazione delle cose seguenti, riuscirono nel progresso dell'opera in molte cose oscuri, in molte tronchi e superficiali, e framischiando l'erudizione alla dottrina, fecero raggirare il lettore in un labirinto d'idee, dalle quali per svilupparsi ha bisogno d'un filo, che essi certamente non gli offrono».

¹⁵ G. PUGLIESE, «*Lavorar fantasmi*»: *l'arte poetica di Antonio Conti*, in ID., *Saggi di letteratura italiana. Da Dante a Manzoni*, a cura di Johnny L. Bertolio, Firenze, Franco Cesati, 2018, p. 193 (che a sua volta usa le categorie di E. CASSIRER, *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 93-133).

¹⁶ La prima composizione (in francese) dei *Dialoghi filosofici* è avvenuta nell'autunno 1725, come sappiamo dalla lettera inviata a Vallisneri il 17 novembre, nella quale l'abate informa l'amico di voler scrivere un'opera contro «quelle che egli chiama filosofie fantastiche, e che comprendevano la filosofia cabalistica, nelle sue diverse accezioni, il cartesianismo ed il leibnizismo» (*SF*, nota n. 5, p. 452). Su tale attacco ci soffermeremo più avanti, ma intanto si veda *SF*, *La corrispondenza Conti-Vallisneri*, XI, p. 400: «Il mio disegno non è d'impugnare tutti i paralogismi degli autori; io non ho la mira che ai grandi maestri e a quegli errori e falli originali, su i quali si son fabbricati dei sistemi che son stati rispettati sì gran tempo e da tanti adulatori. Io suppongo che alcun di questi falsi sapienti, di cui le città sovrabbondano, ne abbia intestata una qualche femina, la quale sa spacciare le sue follie curiosamente, come dice Montagna [*scil.* Montaigne] [...]. Ora sono al terzo pianeta, ma la febbre e l'asma m'impedisce di lavorarvi, e per ora io ho in testa altre cose. Sarebbe troppo ridicolo il criticare le più grandi stravaganze con un tuono troppo dogmatico e volerle criticare tutte. Le scienze qui languiscono interamente; non si stampa che dei romanzi e dei mercuri galanti». Dalla *Prefazione* di *PeP* I, inoltre, sappiamo che il primissimo schema dell'opera – più tardi sottoposto a una sostanziale rivisitazione – prevedeva, nei vari cieli, una serie di confronti tra filosofi e pensatori diversi: Cusano e Ruggero Bacone, Campanella e Gilberto, Galileo e Cartesio, Cartesio e Malebranche, Malebranche e Newton (ma anche «altri dialoghi matematici, l'uno tra il Cavaliere e il Vallisio, l'altro tra il Rinaldini e il Barovio, l'ultimo tra il Torricelli e il Marchese dell'Ospitale», *PeP* I, *Prefazione*, p. [64]). Ogni interlocutore, dunque, avrebbe illustrato e difeso le proprie teorie, senza però una diretta presa di posizione da parte dell'autore, poiché «nel fine resta per lo più indeciso qual di loro abbia ragione» (*ibid.*).

¹⁷ Vale a dire «una storia critica» (di nuovo dal respiro universale, «secondo il suo costume di generalizzare le cose») «delle opinioni di tutte le Nazioni dal principio del mondo a noi note sopra l'immortalità dell'anima [...]: degli Ebrei, degli Egizi, dei due Etiopi, de' Persiani, degli Assiri, de' Celti,

(a partire da una «questione» inaugurata da Berkeley»)¹⁸, altri ancora su Platone, Erodoto, Diodoro, Plutarco e sulle «regole» dei sistemi sia particolari sia generali¹⁹.

Si trattava, nella sostanza, di allestire un'«enciclopedia del sapere» del tutto affine, come ha scritto Pugliese, «a quella auspicata in precedenza da Leibniz»: quella medesima enciclopedia che, occorre aggiungere, sarà oggetto di derisione – quasi un *autodafé* – nella più tarda riscrittura dei *Dialoghi filosofici*, e che invece era stata «riproposta da Muratori all'inizio del secolo»²⁰. Ai nomi di Leibniz e Muratori, d'altro canto, con le dovute differenziazioni si potrebbe qui affiancare anche quello di Vico, autore di un'opera che, seppur nella sua sorprendente novità, rappresenta l'ultimo, faticoso frutto di una scienza *nuova* quanto *antica*, in cui «tutte le parti ben si corrispondano tra loro e ben s'intendan nel tutto»²¹. In Vico però, come si è visto, l'accettazione della frattura e della forma del frammento implica un riscatto. Già a partire dalla *Dipintura*, infatti, il filosofo napoletano intende risalire dall'oscurità alla luce, dal frammento alla totalità, mediante un'operazione di *riassegnazione* e di *ricollocazione* dei simboli, ovvero dei «grandi frantumi dell'antichità» da altri lasciati giacere «squallidi, tronchi e slogati» dai «luoghi loro»²². Ebbene, esattamente dove riesce Vico, negli stessi anni fallisce Conti: il primo ha impiegato tutte le sue energie nella stesura di un'unica opera universale, il secondo, al contrario, non ha lasciato altro che «fragmenti» *slogati* e *tronchi*, per quanto «preziosi» siano. Assai curioso, perciò, è che Conti abbia giocato un ruolo considerevole proprio nell'episodio più oscuro della storia editoriale della *Scienza nuova*: la mancata ristampa veneziana del 1728, da lui auspicata e patrocinata²³. Annoverare persino questo insuccesso editoriale tra i tanti

e de' Sciti, [...] de' Filosofi Greci e Romani [...] de' Padri degli Arabi, e degli Scolastici [...] di Charron, Motte Vayer, Obbesio [*scil.* Hobbes], del Gassendi, del Cartesio, del Malebranchio, d' Enrico Moro, del Lockio, Clarcke [*sic*], Newtono ec.». Il trattato era concepito in due parti: la prima, «Storica», in quattro libri, la seconda, «Filosofica», in otto libri («quattro intorno le facultà teoretiche dell'anima o le conoscitive, e quattro altri circa le pratiche», *PeP* II, *Notizie*, p. 82).

¹⁸ Ossia «se la vista non abbia altro oggetto che il colore, onde le cognizioni della grandezza, della figura, del moto non ci venga altrimenti da sensazioni, ma da giudizj cominciati nell'infanzia, e cambiati in abito e in consuetudine in tutto il resto della vita» (*PeP* I, *Prefazione*, p. [62]).

¹⁹ Sul «sistema generale» cfr. il già ricordato *SF*, *Dell'anima umana*, pp. 194-198, mentre sui limiti dei più «fortunati» sistemi particolari (i sistemi di Cartesio, Newton e Leibniz) si veda *ivi*, pp. 198-206; 206-222; 230-232.

²⁰ G. PUGLIESE, «*Lavorar fantasmi*», cit., p. 190.

²¹ G. VICO, *Vita*, in *Op.*, p. 84.

²² *Sn44*, cv. 357.

²³ La vicenda è narrata da Vico stesso nella sua autobiografia (cfr. G. VICO, *Vita*, in *Op.*, pp. 69-72), in cui tra l'altro sono inseriti due estratti di lettere di Antonio Conti, «nobile veneto, gran metafisico e mattematico, ricco di riposta erudizione e per gli viaggi letterari salito in alta stima di letteratura appo Newton, il Leibnizio ed altri primi dotti della nostra età» (*ivi*, p. 70). A proposito della *Vita*, si tenga presente che «nel suo *Progetto* il Porcia ipotizzava che alle autobiografie seguisse un "supplemento"

progetti lasciati incompiuti dal letterato padovano, va da sé, è eccessivo, dal momento che il fallimento dell'iniziativa non è certo attribuibile alla sua volontà. Tuttavia, anche questo sfortunato episodio è in un certo qual modo indicativo della sua inquietudine verso il sapere universale, di cui proprio l'opera vichiana sarebbe stata una delle espressioni più riuscite: «bisogna renderla più universale», suggeriva pertanto al filosofo napoletano, «con la stampa e con la comodità del carattere»²⁴. A differenza di quanto accade in Vico, però, nell'abate una simile tensione, unita a un'insaziabile *curiositas* che si nutre di una moltitudine di stimoli, diventa un 'rovello continuo'²⁵ che gira a vuoto, *distrae* la mente e secca la penna. Una conferma ci viene dal solito Toaldo:

prende [scil. Conti] a trattare qualche soggetto, ma ora quella *curiosità* per le cose nuove, ch'è una delle debolezze degli Uomini, e che in lui era grandissima, *lo distraeva d'una cosa in l'altra*, ora sopravveniva un'infermità, ora un nuovo modello, una nuova difficoltà, un nuovo Libro che gli venisse alle mani, gli faceva gittar lontano ogni gran lavoro²⁶.

Gli accenni alla distrazione e alla curiosità non sono casuali. Sulla prima ci si soffermerà più avanti, mentre sulla seconda si noterà ora che Conti non solo vi insiste a più riprese, ma la considera anche uno dei tratti costitutivi dell'uomo, oltre che la più alta espressione dell'amor proprio (che è il principio guida di ogni azione). Coincidente con il desiderio innato di conoscenza, la *curiositas* deve però misurarsi da un lato con i

critico di altra mano che segnalasse gli eventuali errori pedagogici del protagonista. E nel caso specifico della "storia degli studi" di Vico si pensò appunto che il giudice più adatto dovesse essere Conti, per essere anch'egli "un filosofo dal gusto squisito"» (*ivi*, nota n. 1, p. 1306).

²⁴ G. VICO, *Vita*, in *Op.*, p. 70.

²⁵ Prendo in prestito l'espressione da Ariani, che più di tutti ha ritratto Conti come un intellettuale 'disorganico', non privo di tratti in un certo senso «nevrotici»: «un'inquietudine e un'insoddisfazione assillanti e perenni, il rovello continuo di una mente che nel suo funzionamento stesso recava le tracce delle profonde contraddizioni d'origine, l'inedito tenacemente *in progress*, una disincantata ironia autocritica, lavori abbozzati, abbandonati, ripresi, sui molteplici piani interferenti (paralleli, divergenti, involuppati l'uno nell'altro) di un'attività epistemologicamente costruita sul piedistallo di una vastità d'interessi senz'altro eccezionale (per non dire enciclopedica)» (M. ARIANI, *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 20).

²⁶ *PeP* II, *Notizie*, pp. 71-72. Corsivi miei. A riguardo è interessante ancora la testimonianza 'diretta' di Gherardi, per cui cfr. L. A. MURATORI, *Carteggio con Pietro E. Gherardi*, cit., p. 411: «L'incontentabile abate Conti e soggiorna qui e lavora continuamente alla sua bell'opera filosofica dell'esistenza di Dio, degli spiriti e dell'anima. Perché colla lettura trova cose nuove da aggiungere, cancella il già scritto, torna da capo, rimuta, migliora e non mai conclude [...]. Quello che posso dire, si è che se l'abate Conti giugnerà mai a dare al pubblico la dottissima opera sua, vedrà pienamente l'Italia e l'oltramontano qual gran capitale di raziocinio, d'erudizione, di storia e di notizia d'autori abbia in bottega questo nobile veneto, che è l'unico dotto vero in tutta Venezia, e fuori anche per molte miglia» (Gherardi a Muratori, da Venezia, 6 gennaio 1748).

limiti della natura umana²⁷, dall'altro – come aveva colto già Toaldo – con il problema dell'*eccesso* o, per dir così, di un sovrappiù di informazioni che, in mancanza di un sistema che le classifichi e di un metodo che le argini, porta alla dissipazione delle energie e all'inazione (produce «distrazione» e «fa gittar lontano ogni lavoro»).

Tutto ciò, è chiaro, ha un riflesso sul progetto enciclopedico contiano; sempre aperto, e per questo sempre abbozzato e frammentario, paradossalmente esso è fondato più sull'oblio e sulla distrazione che sulla memoria e sull'attenzione. In quest'ottica attenta al tema del *troppo*, leggiamo quindi ciò che aggiunge Toaldo per motivare la particolare inclinazione contiana all'incompiuto. A frenare la sua penna, spiega, è anzitutto, oltre alla «stessa moltitudine e varietà di Opere» avviate simultaneamente²⁸, un eccesso *nocivo* di cognizione, insieme a una costante incapacità di «contentarsi» («la gran cognizione e la gran delicatezza nel contentarsi gli nuoceva»)²⁹. Agiscono, inoltre, una serie di fattori esterni, tra cui la volontà di non rendere ancora più saturo l'universo dei libri stampati (aspetto su cui, si è visto, avevano riflettuto anche Vico e Muratori, e su cui rifletteranno altri, Leopardi incluso)³⁰. «Chi sa molto», commenta infatti l'astronomo, «vede che quasi tutto è detto, e che il pubblico non ha gran bisogno di nuovi Libri»: un «riflesso», questo, che talvolta spingeva l'abate a interrompere la scrittura, tra l'altro aggravata dal «tedio», per lui «insopportabile», dell'«ultima correzione, dell'ortografia, delle citazioni». Tuttavia, vi è un altro motivo, forse più profondo, che impedisce a Conti di portare a termine i progetti intrapresi, ovvero la sua congenita incapacità di circoscrivere, che lo porta a *trascendere*³¹:

²⁷ Gli esseri umani, infatti, non sono solo impazienti e avidi di sapere, ma anche pigri e indolenti per natura. È questa la ragione per cui i più si lasciano sedurre dalle illusioni e dalle false apparenze, scegliendo di accontentarsi di esse, giacché la ricerca del vero richiede «fatica» per districare l'«avviluppo» delle cose. «La pigrizia naturale dell'anima», sostiene quindi Conti, «non resiste a tanta fatica ed a tanta noia e, più tosto che cercare con tanto incomodo le minime differenze delle cose avviluppate e nascoste nello loro particolari circostanze, ella s'arresta all'apparenze o alle rassomiglianze della verità per cui le bastano certe viste generali passaggiera e talora confuse [...]. Un lineamento, una favilla di luce gl'arresta, li lusinga, gl'abbaglia e, disposti dalla meccanica del corpo a seguir la prima impressione del senso, si credono abbastanza giustificati, seguendola, dalla ragione della rassomiglianza» (A. CONTI, Manoscritto Manin 1357, cc. 16r-16v, citato in G. PUGLIESE, *Excerpts from Antonio Conti's Unpublished Treatises on Poetics: Della poesia e delle sue specie: libri tre and Della poesia simbolica*, in ID., *Saggi di letteratura italiana*, cit., pp. 211-212).

²⁸ Cfr. *supra*, p. 93.

²⁹ *PeP* II, *Notizie*, p. 72.

³⁰ Per Muratori, cfr. *supra*, nota n. 33, p. 68; per Leopardi, cfr. *infra*, p. 194, 204-205.

³¹ D'altronde, nota ancora Leopardi, «chi non sa circoscrivere, non può produrre. La facoltà della produzione è scarsa o nulla in quell'ingegno dove le altre facoltà sono troppo vaste e sovrabbondano» (*Zib.* 4450, 3 febbraio 1829).

Un'altra cosa era nel suo carattere, per cui non potea facilmente compire i progetti che intraprendeva. Questo è che ne concepiva idee troppo vaste [...]. Vuol trattar o della Tragedia, o del Poema Eroico, o di qualche cosa Poetica particolare? Egli trascende, come s'è veduto, all'imitazione in generale, alle allegorie, alla fantasia, all'istoria di tutta la Poesia. Vuol fare l'istoria [...] della Filosofia italiana? Egli prima s'estende a tutta la Filosofia moderna; poi non contento scorre ai sistemi degli antichi, e non bastandogli la Fisica, prende a esaminare tutte le opinioni e le dottrine di tutti i popoli della terra. E come compire queste idee smisurate? Era questo un difetto, o più tosto un *eccesso* del suo ingegno e del suo sapere³².

Siamo di fronte a un ingegno, ma si potrebbe dire anche una memoria, che non riesce più a contenere e a mettere a fuoco, oltre che a frutto, un sapere divenuto eccessivo e troppo vasto. Toaldo stesso, così, sembra ammettere il carattere impossibile dell'enciclopedia del suo maestro; con una chiara contraddizione, però, in essa egli intravede ancora il segno dell'universalità: il sapere contiano, scrive infatti poco dopo, è «*quasi universale*», e il suo «ingegno architettonico» dà forma a un «sistema armonico» in cui tutte le arti e tutte le scienze sono «parte integrante dell'Enciclopedia, come una pietra d'un edificio, o una ruota d'un orologio»³³:

Il Sig. Ab. Conti aveva un sapere quasi universale: abbracciava da una parte la Teologia [...] tutte le Filosofie e tutte le Matematiche; dall'altra comprendeva ogni spezie di letteratura, tutte le Istorie, tutti i generi dell'eloquenza, la favola, le antichità, la critica, le lingue [...]. Quindi risultò in lui la facoltà universale, e quella scienza suprema, che lega tutte le discipline in un sistema armonico. Questo era il suo vero carattere, padroneggiare nel regno letterario, far servir di sussidio una facoltà all'altra, confrontare, trasportare, illuminare i metodi, e i soggetti scambievolmente. Aveva un ingegno architettonico; onde formava piani grandiosi nelle sue opere e nuovi, facea sagacissime conghietture; con somma facilità intendeva le dottrine e riduceva i pensieri, o suoi, o d'altri, a sistema. Le dottrine perplesse ed involute de' Platonici, degli Alessandrini, e de' Scolastici in tante sette divise, erano un gioco per lui. Niuno meglio di lui intese il sistema di Newtono, o quel delle Monadi Leibniziane. Entrava nell'anima degli autori, penetrava il loro disegno, e ne fissava l'idee. Così interpretò da Filosofo i Poeti, rilevò i genj e i caratteri de' grand'Uomini in ogni professione, e fece l'analisi delle lor fantasie nel Trattato di questo nome³⁴.

Nel far ciò, aggiunge immediatamente dopo Toaldo, Conti sarebbe stato favorito sia da una fantasia «feconda in immagini» sia da una memoria prodigiosa e

³² *PeP II, Notizie*, p. 72. Corsivi miei.

³³ *Ivi*, p. 82.

³⁴ *Ivi*, pp. 86-87.

‘scritturalizzata’ – coltivata cioè mediante la lettura e la pratica leibniziana dell’*ars excerpenti*³⁵ – che però trova la sua naturale espressione nella conversazione privata:

dalla sua felice fantasia fu in questo ajutato; ella era viva, chiara, comparativa, feconda in immagini. Così coglieva in una vista i punti essenziali delle materie [...] e come mostrano l’opere sue aveva sfiorato il più dilicato d’ogni soggetto, prontamente ritrovava similitudini, formava disegni pittoreschi, esprimeva con immagini e simboli le cose più astratte [...]. Egli aveva una memoria fedele custode delle cognizioni acquistate. Richiamava celeremente al bisogno le cose più disparate. Ciò si scorgeva specialmente nelle private conversazioni, nelle quali in un’ora si scorre sopra mille propositi; e in tutti egli abbondava di storie, di materie nuove, e curiose. Una lettura di dieci o vent’anni pareva in lui recente d’un giorno, e apriva il libro quasi al luogo cercato³⁶.

Al di là della lettura che ne dà Toaldo, resta però che l’edificio prodotto dall’*ingegno architettonico* di Conti finisce per sgretolarsi su sé stesso; il suo ‘teatro’, destinato a rimanere *quasi universale*, non si traduce in opera: la totalità, per riprendere i termini vichiani, è davvero andata in «frantumi». Eppure c’è un ambito, oltre a quello dell’arte della conversazione, in cui il sapere enciclopedico e i prodigi della memoria possono trovare ancora una forma concreta: l’ambito della parola poetica³⁷, da intendere vichianamente come *fabula-mythos*³⁸, oppure come racconto mitologico-allegorico che si fa veicolo di valori universali (spesso attraverso l’esperienza della *visione*)³⁹. In tale

³⁵ A riguardo, cfr. anche *Ivi*, p. 106: «Quanto al suo leggere, di tutto faceva estratti, e se n’ha de’ volumi».

³⁶ *Ivi*, p. 88.

³⁷ Non a caso le uniche opere compiute e pubblicate in vita dall’abate sono quasi esclusivamente in versi (per quanto ciò fosse, a detta dell’autore, ‘accidentale’: «in tutto il corso della mia vita non mi applicai che alla Filosofia, alla Matematica, ed alla Teologia naturale e rivelata; ma sforzato da gravi infermità, che mi molestarono in Inghilterra ed in Francia, mi applicai alla Poesia per un accidente, che io chiamerò fortunato, perchè mi servì molto di sollievo per distrarre lo spirito senza fatica nelle disgrazie dimestiche che mi accaddero, e non erano sì facili ad immaginarsi nelle mie circostanze», *PeP I, Prefazione* p. [63]). Su tale «felice accidente», che coincide con il ritiro a Kensington, cfr. anche *PeP II, Notizie*, p. 37.

³⁸ Cfr. *Sn44*, cv. 401: «“Logica” vien detta dalla voce λόγος, che prima e propriamente significò “favola”, che si trasportò in italiano “favella” – e la favola da’ greci si disse anche μῦθος, onde vien a’ latini “mutus”, – la quale ne’ tempi mutoli nacque mentale, che in un luogo d’oro dice Strabone essere stata innanzi della vocale o sia dell’articolata; onde λόγος significa e “idea” e “parola”».

³⁹ Conti riprende espressamente da Vico – nell’intento di spiegare l’origine della poesia greca – anche l’idea di una primordiale fantasia poetica, che rintraccia però nei selvaggi d’America (e non più nei ‘bestioni’). A riguardo, cfr. soprattutto *PeP II, Trattato della poesia greca*, pp. 156-158: «i selvaggi dell’America e d’altre parti della terra non anche colta [...], a guisa di fanciulli [...] non avendo altro uso che del senso, della fantasia, e delle passioni loro, ne trasportano le impressioni su tutto ciò che veggono ed ascoltano. Credono per esempio, che il Cielo frema quando tuona, che gli alberi piangano quando

direzione, ad esempio, va il *Globo di Venere*, un poemetto in endecasillabi sciolti che è al contempo poesia in morte, e in memoria, di Antonia Anguissola, viaggio filosofico alla scoperta dell'amore celeste e dissertazione scientifica sul cosmo e su alcuni fenomeni naturali solo apparentemente impossibili (la fata morgana o l'aurora boreale, a cui Conti ha dedicato ampie *Riflessioni* pubblicate prima nel «Giornale de' Letterati» del 1716 e poi in un opuscolo del 1739)⁴⁰. Ma il valore universale affidato alla parola poetica emerge anche dai *Sonetti* inclusi nel primo volume delle *Prose e poesie*. Si veda, soprattutto, il primo sonetto teologico che, come avverte l'autore nelle *Annotazioni*, funziona da «Prefazione non meno che a tutti gli altri Filosofici ed Eroici [scil. sonetti]»⁴¹:

D'Argenteo rio su le fiorite sponde
in dolcissimo sonno io mi giacea
a piè d'un colle, e con le grazie bionde
scherzar su l'erba gli Amarin vedea.
Venere attorta il crin di molle fronde
mi mostrava il bel cinto, e sorridea;
ma le finte beltà sperde e confonde
la guerriera che scende, e saggia Dea.
Al lampeggiar de l'Egida non lenta
fuggon le torme de' fantasmi rei;
né più veggo, che un monte, ed un torrente.
Mi sveglio e domi trovo i sensi miei,
né posso più ne l'illustrata mente
se non volger Virtudi, Arcani, Dei⁴².

sudano, che il fuoco ami l'esca quando ad essa s'apprende: in somma a tutto essi dan vita ed anima, quale in loro stessi la sentono [...]. Estrema è la loro meraviglia perché estrema è la loro ignoranza [...]. Finalmente par che molto gli ricrei, perché molto lo cercano, il canto degli uccelli e che si meravigliano con diletto del sussurrar de' venti tra le foglie degli alberi, e ne' spiragli degli antri [...]. Simili altre cose si leggono nelle memorie de' Brasiliani, degl'Irochesi, ed ancor de' Peruviani, prima che gl'Inca gli umanizzassero. Io le ho ridotte ad una spezie di teoria filosofica per dimostrar brevemente che ne' barbari v'era tutto ciò che costituisce i principj poetici, cioè vivacità di fantasia, l'impeto delle passioni da cui ne risulta l'entusiasmo, diletto d'imitazione ed armonia, da cui risulta la natura e l'espressione della stessa poesia».

⁴⁰ Cfr. A. CONTI, *Riflessioni su l'aurora boreale*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1739.

⁴¹ *PeP I, Annotazioni sui sonetti teologici*, p. 77. Sull'autocommento contiano, non secondario o 'servile' ma «in interazione o addirittura in simbiosi con il testo poetico», cfr. G. PIAIA, *L'autocommento nei sonetti filosofici di A. Conti*, in *L'autocommento: atti del XVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1990)*, a cura di G. Peron, premessa di G. Folena, Padova, Esedra, pp. 81-91 (citazione a p. 84).

⁴² *PeP I, Sonetti teologici*, I, p. 74. Un'immagine simile è usata nel *Globo di Venere* (vv. 171-181), per descrivere però i doni fatti da Giove a Venere celeste: «Coronò tanti doni il sommo Giove/ perché ne

Nel passaggio da Venere (terrestre) a Minerva («la guerriera che scende, e saggia Dea»), la poesia prepara dunque il disvelamento degli «arcani della natura»⁴³ e garantisce l'appagamento dei «sensi»; l'«illustrata mente», perciò, si rivolge in sé stessa in una «*rêverie philosophique* tesa ad una chiarificazione catartica della ricerca», che lascia emergere la centralità «dell'uomo pensante come un microcosmo pulsante in misteriosa analogia con il cosmo»⁴⁴. Questa poesia 'eroica' in cui si mescolano *mythos* e *logos*, allegoria e scienza⁴⁵, è del resto una poesia della memoria, che permette di sottrarre le cose al «cupo gorgo»⁴⁶ di Lete e del tempo. È questo un percorso che avrebbe permesso, secondo Conti, di appropriarsi del vero, oggetto di una poesia non più adescata «dalle lusinghe» amatorie che hanno «tanto corso in questo Secolo»⁴⁷. Il

la bellissima nipote/ vedendo scintillar la propria immago,/ custode e dispensiera ei destinolla/ de l'armonia, de la bellezza eterna,/ e le svelò come a la pia Minerva/ gli scolti arcani sul diamante immoto,/ e come a Febo ed a Dionisio dielle/ empiere de' mortali il casto petto/ di quell'igneo vigor d'aura celeste [scil. la poesia]/ per cui non val natura, arte e fortuna» (A. CONTI, *Il globo di Venere*, a cura di M. Farnetti, Roma, Salerno, 1992, pp. 65-66).

⁴³ *PeP I, Annotazioni*, p. 77.

⁴⁴ M. ARIANI, *Drammaturgia e mitopoiesi*, cit., p. 275. Ma si veda anche *ivi*, p. 259: «Lo scienziato si fa mitologo non per rifugiarsi in un cabalismo ermetico ([...]), ma per ritrovare una unità metodologica ancora problematicamente dibattuta nel contemporaneo pensiero scienziato [...]. Non si tratta di eclettismo agnostico e impoverito, ma della fondazione di una nuova ipotesi di poesia che rifiuti l'Arcadia come il Barocco, e che divenga strumento conoscitivo [...]. Nel Conti il mito non è solo allegoria di verità velate, è esplorazione delle relazioni e correlazioni possibili tra le cose».

⁴⁵ La convergenza tra poesia, filosofia e scienza – orientate al vero, ma pur sempre dalle vive «radici immaginarie» (tanto che, con Bacone, la prima può essere definita «sogno della Filosofia, che vuol dire sogno di sogno», *PeP I, Prefazione*, p. [31]) – conduce a un ripensamento epistemologico. Come ha scritto Farnetti, infatti, «la rivalità tra la ragione e gli strumenti, i campi e i principi ad essa preposti da un lato, e dall'altro gli strumenti "irrazionali", costitutivi delle alternative "facoltà" della mente (pensiero scientifico contro fantasia, immaginazione, onirismo, mito, visionarietà ecc.) si ricomponesse nel pensiero di Antonio Conti sulla base appunto dell'alleanza fra il pensatore e il poeta, nella cui visione del mondo risulta necessario che si riveda e si rettifichi [...] la componente giudicata "irrazionale" di quelle "facoltà", e che di conseguenza si ravvisino, all'interno del pensiero scientifico stesso, i modelli fantastici che di fatto vi sono presenti e vi operano» (M. FARNETTI, *Introduzione*, in A. CONTI, *Il globo di Venere*, cit., p. 15).

⁴⁶ *PeP I, Sonetti eroici*, xix, v. 10, p. cviii.

⁴⁷ *PeP I, Annotazioni*, p. 77. A ciò si ricollega anche la polemica contro l'imitazione pedissequa di Petrarca, al quale da un lato è contrapposto il modello dantesco (la *Commedia* come poema filosofico), dall'altro il modello, anzi i modelli, «oltramontani» (il *Saggio sull'uomo* di Pope, ad esempio). «Buona parte de' nostri», di fatti, «non cercano, che a far de' centoni del Petrarca, e s'immaginano d'esser Poeti per accoppiar insieme undici o sette sillabe, e con rime legarle, non accorgendosi che il Poeta, secondo l'etimologia del nome, è Creatore, e che la facoltà civile l'obbliga a dirigere l'opera della sua creazione all'utile della società. Gli uomini non si governano che per via del senso, delle passioni, e della fantasia» (*PeP I, Prefazione*, p. [57]). A riguardo, cfr. anche *PeP I, A Monsignor Cerati*, p. 31: «Io sono persuaso col Gravina, che il Petrarca null'altro parlando, che d'Amore, abbia ristretto quell'immenso giro, che

vero, però, serve precisarlo, va esaminato non mediante una filosofia «fantastica» (né tantomeno attraverso la teologia)⁴⁸, ma per mezzo di una filosofia «sperimentale»⁴⁹ mossa dal dato sensibile e incentrata sul *factum*⁵⁰. Di qui l'attacco, nel *Trattato dell'anima umana* e nei *Dialoghi filosofici*, contro i filosofi fantastici o cabalistici (tra cui, per certi aspetti, è incluso anche Leibniz)⁵¹ e contro i pensatori demiurghi, spesso maestri di memoria, che «poco badarono a distinguer e pesar i gradi delle verisimiglianze» (e, appunto, fabbricarono «de' mondi, come ne avessero preso ad imprestito da Dio il modello»)⁵². Tra questi, *in primis*, Conti ricorda Athanasius Kircher (con il quale, però, condivideva l'interesse per l'ottica⁵³, per i geroglifici e per gli

accennò Dante nel suo Poema, vagando per tutte l'arti e le scienze note al suo tempo. In questo sogno io mi son sforzato d'accrescer le dottrine Platoniche adombrate dal Petrarca, e di combinarle con altre immagini tolte dall'altre scienze ad imitazione di Dante». Sulle «idee Petrarchesche alambicate e cribrate prima dai cinquecentisti e poi dagli ultimi secentisti», cfr. inoltre *PeP II, Dissertazione Sopra la Ragion Poetica del Gravina*, p. 257. L'imitazione, in ogni caso, resta un concetto cardine della riflessione contiana sulle arti; essa, però, deve avere come oggetto non un'opera altrui (che di per sé è una rappresentazione di secondo grado), bensì il vero e la natura, o meglio le vere percezioni: «imitare altro non è, se non che rappresentar in guisa le cose che facciano su gli organi de' sensi e su l'animo impressioni analoghe a quelle che faceano in loro stesse» (*PeP II, Trattato dell'imitazione*, p. 124). Ne risulta dunque un ampliamento del poetabile, costruito sul senso della vista e sul parlare per immagini: «il Poeta con le parole, immagini immediate de' concetti, rappresenta e l'interno e l'esterno, ed in una pagina può imprimere nella fantasia più ritratti di cose che non fa un pittore in una galleria di quadri. Perché dunque restringere l'oggetto poetico a un certo genere [*scil.* la poesia amorosa], non sarebbe lo stesso che determinar lo specchio a non riflettere certe immagini, e il pittore a rappresentar solo certe figure e non altro? Se tutto può imitarsi, tutto s'imiti» (*PeP II, Discorso sopra la italiana poesia*, p. 232).

⁴⁸ «Ben m'accorsi» – dichiara Conti in un passo trascritto da Toaldo – «che il cominciar da' sensi a filosofare, era diversissimo dal cominciar da Dio» (*PeP II, Notizie*, p. 4). In ciò è chiara la distanza da Muratori, come ha messo in luce già Ferrone: «il rifiuto della teologia naturale conduceva il Conti ad un'ostinata ricerca della verità in una scienza tutta umana, tutta terrena, in virtù della quale la negazione del provvidenzialismo si tingeva di venature materialistiche. Muratori invece, separando scienza e fede, evitava di porsi inquietanti problemi sul rapporto tra Dio e natura» (V. FERRONE, *Scienza, natura, religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Napoli, Jovene, 1982, p. 273).

⁴⁹ Cfr. *DF, Al lettore*, p. 21.

⁵⁰ A riguardo si rimanda a N. BADALONI, *Antonio Conti*, cit., pp. 128-145.

⁵¹ Cfr., ad esempio, *SF, Dell'anima umana*, p. 167: «Una di queste apparenti fecondità [*scil.* dell'immaginazione] è quella delle monadi leibniziane, nelle quali, come in un centro di prospettiva, credeva l'autore d'avervi involupato il poco di realtà degli scettici, la riduzione del tutto all'armonia e al numero de' pitagorici e de' platonici, l'uno nel tutto di Parmenide e di Plotino senza spinozismo [...], la filosofia vitale de' cabalisti che a tutto diedero il senso, e forme e l'entelechie d'Aristotele e degli scolastici e la spiegazione meccanica di tutti i fenomeni particolari secondo Epicuro e i moderni. Ma, prima di render così feconde di meraviglie le monadi, non dovea egli invincibilmente dimostrarle? Nè, per introdurle, annullare la vera esistenza de' corpi?».

⁵² *DF, Al lettore* p. 20.

⁵³ Cfr. A. KIRCHER, *Ars magna lucis et umbrae* (1646).

egizi)⁵⁴; al di là delle sue «strane ipotesi», che «fabbricò nel suo *Mondo sotterraneo* e nel suo libro della luce e dell'ombra»⁵⁵, tuttavia, sono andati «il Campanella nel dar il senso a tutte le cose» e «Giordano Bruno nel suo libro dell'immenso e degli innumerabili»⁵⁶. Eppure, come emergerà più avanti, non è da escludere che l'abate, proprio riflettendo sulla memoria e sulla fantasia, abbia ripreso, piegandoli ai propri intenti, temi e immagini derivanti dalla tradizione ermetico-cabalistica (di cui aveva una conoscenza diretta, se non altro per il tramite delle opere bruniane)⁵⁷. Così, ad esempio, se è vero che egli insiste sui concetti tutti settecenteschi di assuefazione e di associazione delle idee, oppure sul primato della sensazione, è altrettanto vero che nello stesso tempo ripropone la coincidenza, per quanto 'artificiale', tra parole, simboli e cose⁵⁸ (come pure tra 'fantasma' e *spiritus subtilis*)⁵⁹; sostiene poi (ma seguirà un tardo

⁵⁴ Cfr. ID., *Prodromus Coptus* (1636) e ID., *Lingua aegyptiaca restituta* (1643).

⁵⁵ DF, *Al lettore*, p. 21. Si fa qui riferimento a A. KIRCHER, *Mundus subterraneus* (1665) e alla già citata *Ars magna* (cfr. *supra*, nota n. 42, pp. 101-102).

⁵⁶ DF, *Al lettore*, p. 21. Su Bruno si veda la nota successiva, ma si tenga presente che anche una certa influenza di Campanella è riscontrabile nel pensiero contiano. Dichiaratamente campanelliana, ad esempio, è l'interpretazione che l'abate dà di un problema niente affatto secondario, quello del male e del «suo rapporto con Dio» (su cui si rinvia ancora a N. BADALONI, *Antonio Conti*, cit., pp. 150-151).

⁵⁷ Sulla presenza di Bruno in Conti, cfr. M. ARIANI, *Drammaturgia e mitopoiesi*, cit., pp. 275 (sull'uomo e il macrocosmo), 289 (sul *furore*, sull'entusiasmo e sulla *mania* creativa spinta al limite dell'«orfismo»), 316 (sulla possibilità di una «corrispondenza mistica di tutte le cose» nel *Globo di Venere*, eco «di tutto il neoplatonismo quattro-cinquecentesco»); N. BADALONI, *Antonio Conti*, cit., pp. 86 (sull'anticipazione della teoria cartesiana dei vortici nel *Libro dell'immenso e degli innumerabili* di Bruno), 101-102 («su un senso del brunismo che si accordava colle sue convinzioni filosofiche e che quindi non si riduceva a quella trasposizione fantastica e metafisica dei problemi filosofici che era stata da lui aspramente combattuta nei *Dialoghi*»), 189 (sull'interpretazione tolandiana del brunismo, fatta «rivivere in Italia» proprio dall'abate). Badaloni, inoltre, fa riferimento a Bruno, Campanella e Cusano (per il tema della *docta ignorantia* e del carattere misterioso e indecifrabile di Dio) anche in SF, *Introduzione*, p. 26. A Bruno, sempre in relazione al *furore* e alla poesia, rinvia anche Gaspari («la cerniera che lo accostava al tema del *furore* [...] induce a scorgere tra le letture riposte di Conti anche il Bruno dello *Spaccio della bestia trionfante* e degli *Eroici furori*», G. GASPARI, *Sogni di filosofi. Antonio Conti tra Keplero e Muratori*, in G. BALDASSARRI, S. CONTARINI, F. FEDI, *Antonio Conti*, cit., p. 367). Un riconoscimento dell'importanza del Nolano nella filosofia moderna, d'altra parte, proviene da Conti stesso, per cui cfr. PeP I, *Prefazione*, p. [55]: «Scrisse egli il suo libro [scil. *De immenso et innumerabilis*], in versi accompagnato da annotazioni, e se del poema di Giordano il Cartesio tolse i vortici, io molto sospetto, che il Leibniz vi prendesse la prima idea delle sue Monadi, e gli Inglesi l'idea d'uno spazio infinito, che da Dio non distinguono». Da non sottovalutare, infine, la mediazione di Toland, altro filosofo 'brunista' (oltre che, si ricorderà, traduttore dello *Spaccio*) certamente conosciuto dal patrizio veneto.

⁵⁸ Ovvero tra «essenza reale e nominale» (SF, *Dell'anima umana*, p. 115). Su questo aspetto, cfr. già N. BADALONI, *Antonio Conti*, cit., p. 135: «il linguaggio stesso è funzione di quella ricerca di utilità che è radicata nella armonia naturale [...]. Essere parte della natura non significa per il nostro conoscere già realizzare le proprie possibilità. La funzionalità linguistica si ottiene infatti limitando l'analisi. Per

ripensamento) l'utilità teorica dell'*ars combinatoria*, in particolare della *characteristica* leibniziana («se mai si compia l'arte caratteristica e combinatoria ideata da Leibnizio, si avrà trovato il modo più sicuro e più facile di conservar l'attenzione»)⁶⁰; o ancora, ripropone l'idea di una memoria attiva e creativa, pensata come un deposito di «fantasmi», i quali conservano, riproducono in assenza e poi *modificano* le sensazioni. I «fantasmi», come vedremo, sono pertanto paragonati all'ombra e agli «oggetti lunari», mentre le «sensazioni agli oggetti veduti nella luce diurna»⁶¹ (motivi, questi, ricchi di suggestioni che saranno analizzate in seguito).

Certo è, in ogni caso, che nell'ultima opera cui Conti mise mano, i già ricordati *Dialoghi filosofici* (1749), tutta la tradizione ermetico-cabalistica, con le sue immagini e i suoi 'teatri', è evocata soltanto per essere distrutta e derisa⁶². Ciò che di essa rimane, infatti, assume il carattere bizzarro di una stravaganza, di un gioco assurdo di cui si dilettano dame 'annuvolate' (la marchesa di Nefelo, da νεφέλη: nuvola)⁶³ e amanti delle cose frivole (la leibniziana contessa di Filolero)⁶⁴, entrambe indottrinate da un «precettore d'un'immaginazione vasta e sfrenata»: Arcilerone (da ἀρχή e λήρος: 'maestro di fandonie'); ovvero, da un ciarlatano (forse già consapevole di mentire)⁶⁵ «che affolla l'erudizione alla dotrina [*sic*], ma la sua erudizione è l'orientale di Zoroastro, di Trismegisto, de' Talmudisti applicata alle nuove idee del Cartesio, del

l'adeguata cognizione d'una cosa, anche singola, "non vi si ricerca meno che una mente infinita". Tuttavia questa limitazione operata dal linguaggio non crea preclusioni drammatiche. Appunto perché l'operazione di denominazione risponde alla funzionalità naturale del linguaggio, essa, se pure delimita il nostro conoscere, non esclude una estensione delle conoscenze, un approfondimento della penetrazione delle essenze reali e quindi una migliore precisazione della catena dell'essere. Non vi è radicale frattura tra l'operazione linguistica di denominazione, quella logica di ideazione, e la conoscenza della realtà».

⁵⁹ Cfr. *SF, Dell'anima umana*, p. 132: «Noi riceviamo l'idee delle qualità sensibili de' corpi disgiunti e separati, né v'è altro modo per farvi sopra l'esperienze, ma, nel farle, non riflettiamo che da mille altre esperienze è determinata l'esistenza d'una materia sottile, fluida, invisibile, da cui forse dipendono l'occasioni della impressione che riceviamo dalle loro qualità sensibili [...]. Chi filosofa senza tale materia ricorre all'attrazione ed alla ripulsione delle parti, che vuol dire adopra una idea molto più oscura ed affatto incomprensibile».

⁶⁰ *SF, Dell'anima umana*, p. 57.

⁶¹ Cfr. *SF, Dell'anima umana*, p. 91 (su cui, più nel dettaglio, cfr. *infra*, pp. 126-129).

⁶² Giacché, scrive l'autore, «il miglior rimedio contra l'entusiasmo» – ovvero contro il fanatismo – «è la derisione» (*DF, Al lettore*, p. 24, ma cfr. anche *SF*, p. 102: «la burla è il vero rimedio del fanatismo»).

⁶³ Cfr. *DF, Al lettore*, p. 25: «La sua testa è affatto nuvolosa, o piena di fantasmi disordinati come nubi».

⁶⁴ «E qual cosa è più frivola delle monadi di cui questa Contessa è protettrice?» (*ibid.*).

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 33: «Io perciò m'avvisa che il suo maestro era un solenne forfante, il quale, per guadagnar danaro dalla marchesa, soffriva che lo chiamassero Lerone, nome impostogli da qualche uomo di spirito che intimamente conosceva la sua ciarlataneria letteraria».

Malebranchio, del Newton, che accorda nella sua testa benché non v'abbiano relazione alcuna»⁶⁶.

Personaggi anacronistici e donchisciotteschi, questi che animano i *Dialoghi*, «così intestati dell'ipotesi come lo era D. Chisciotte nella cavalleria errante»⁶⁷; costoro, lo si vedrà meglio più avanti, scambiano illusoriamente i loro teatri-modellini di «mal fatti bambocci» per «meccanismi ingegnosi» che contengono e rispecchiano tutto il sapere, trasformano quindi «globi» e «figure grottesche» in cose assai «più mirabili», per l'appunto, delle «visioni estatiche» di Don Chisciotte nella caverna di Montesino⁶⁸. Che si possa leggere in tutto ciò, verrebbe allora da chiedersi, *anche* uno sguardo retrospettivo verso il proprio progetto enciclopedico, anch'esso, in fin dei conti, rivelatosi agli occhi del suo ideatore utopico e inattuale?⁶⁹

⁶⁶ *Ivi*, p. 25.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Cfr. *DF, Conversazione prima*, p. 33. Il riferimento è alle visioni descritte nel capitolo 23 della seconda parte del *Quijote* – visioni che, secondo Sancho, sono state ficcate per incantesimo «nell'immaginazione o memoria» di Chisciotte o, meglio, rivelano «senza ombra di dubbio che il signore era privo di giudizio e matto di tutto punto» (M. DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di F. Rico, traduzione di A. Valastro Canale, Milano, Bompiani, 2012, pp. 1309, 1311). Il paragone con Don Chisciotte, che torna anche in altri luoghi dell'opera contiana (cfr. la nota successiva), è particolarmente interessante, soprattutto se si mette in relazione con la lettura foucaultiana delle avventure dell'hidalgo, in cui «hanno termine i giochi antichi della somiglianza e dei segni» e «l'erudizione che leggeva come un testo unico la natura e i libri è rimandata alle sue chimere: deposti sulle ingiallite pagine dei volumi, i segni del linguaggio non hanno più come valore che la tenue finzione di ciò che rappresentano. La scrittura e le cose non si somigliano. Tra esse, Don Chisciotte vaga all'avventura» (M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, cit., pp. 61, 63).

⁶⁹ Forse non è un caso, allora, se nella prefazione alla traduzione del *Riccio rapito* l'abate proietta su di sé la figura di Cervantes, mediante un gioco di specchi: l'operazione dello scrittore spagnolo si riflette dapprima nell'«anti-rosacrociano» *Conte di Gabalis* del Villars, poi in Pope (come è dichiarato nella lettera prefatoria al *The Rape of the Lock*), e infine in Conti stesso, suo traduttore. Più da vicino, cfr. *PeP II, Al Sig. Marchese Manfredo Repetta*, xxvi-xxvii (poi in A. CONTI, *Versioni poetiche*, cit., pp. 35-37): «Michele Cervantes intraprese col suo *Don Chisciotte* di guarire il fanatismo de' cavalieri erranti; a sua imitazione l'Abbate di Villars tentò col suo *Conte de Gabalis* di guarire il fanatismo de' cabbalisti. Non è il suo libro una continua ironia, ma è scritta con tale vivacità e finezza, che molti furono persuasi spacciarsi dall'autore un dogma non altrimenti farsi una satira [...]. Tutta l'erudizione che l'Abbate di Villars astutamente affolla non è che ironia, e rivolta a far sentire l'estrema pazzia di coloro che realizzano queste idee poetiche degl'idolatri [...]. La burla è il rimedio del fanatismo; in forma dogmatica l'impiegò l'Abbate di Villars nel suo libro. Il Pope ne fece il macchinismo nel suo Poema, il quale io tradussi». Tuttavia, come ha notato Rinaldi, «l'insistenza di Conti sull'interpretazione antifrastica [...] del trattatello demoniaco seicentesco è troppo vistosa per non essere sospetta. Conclusa da un attacco in piena regola contro la “cecità degli idolatri” inglesi, incarnata dal seicentista Robert Fludd e dal contemporaneo William Whiston, la lettera al Repetta [...] sembra quasi una patente di ortodossia a scampo di equivoci, dopo le accuse inquisitoriali del 1735» (laddove in realtà, aggiunge lo studioso, «Conti accettava l'idea della continuità universale o catena dell'essere; e non era quindi lontano dall'interpretazione apertamente

pneumatica dello spazio cosmico che proprio Whiston aveva riproposto in chiave cristiana», R. RINALDI, *La strada verso il sogno di Antonio Conti*, in G. BALDASSARRI, S. CONTARINI, F. FEDI, *Antonio Conti*, cit., p. 391). Si noti che un accenno a Cabalis e a Pope vi è anche nell'ultima pagina dei *Dialoghi filosofici*: «Io aspetto, Madama, che mi rinoviate l'esistenza de' silfi, delle ninfe, de' gnomi, delle salamandre che il Co. di Cabalis ha leggiadramente descritte come un'istoria fantastica per beffarsi de' Fratelli della Rosea Croce: rampollo d'Interanismo misto d'empirismo e di magia [...]. Egli è inutile dunque che v'affatichiate di dirmi la proprietà de' gnomi e de' silfi; io le so quanto basta nel poema del Pope» (*DF, Conversazione quarta*, p. 158).

7. *Rodere il medesimo osso, mietere lo stesso campo.*

Lasciamo da parte, per ora, l'irrealizzato progetto enciclopedico contiano, e passiamo al più ampio e completo scritto filosofico dell'abate, il *Trattato dell'anima umana*, a cui egli metteva mano proprio mentre Lodovico Antonio Muratori stava portando a compimento il suo trattato sulla *Forza della fantasia* (1745). Nel paragrafo successivo seguiremo più da vicino le argomentazioni del patrizio veneto (il quale dedica un'intera parte, la seconda, all'indagine della fantasia e della memoria), ma ora può essere utile ricostruire il confronto a distanza tra i due autori, avvenuto grazie alla corrispondenza epistolare diretta, ma anche e soprattutto attraverso la mediazione di Pietro Ercole Gherardi, vicebibliotecario estense che in quegli anni (1742-1749) soggiornava a Venezia al seguito di Francesco III, duca di Modena e Reggio. Nella città veneta Gherardi aveva spesso occasione di conversare con l'abate, che incontrava abitualmente di giovedì. Di questi incontri egli era poi solito fare un dettagliato resoconto a Muratori, suo amico e collaboratore, di cui seguiva da vicino le vicende editoriali (la *Forza della fantasia*, si ricorderà, fu pubblicata presso Pasquali, famoso editore veneziano). Dall'ampio carteggio tra i due modenesi, difatti, risulta che Gherardi teneva informato Muratori sulle ricerche contiane «nelle filosofiche materie sue geniali»¹ già a partire dal 1742, anno in cui approdò nella città lagunare. Lo scambio tra Conti e Muratori, dunque, doveva avvenire perlopiù in direzione univoca e, per giunta, la richiesta di informazioni sembra provenire da Muratori stesso, il quale – come ebbe a dire Gherardi – si era accorto che in quel torno di anni lui e Conti stavano evidentemente «rodendo l'osso medesimo». Ecco allora che il prelado di Vignola si

¹ L. A. MURATORI, *Carteggio con Pietro E. Gherardi*, cit., p. 150 (Gherardi a Muratori, da Venezia, 24 novembre 1742). Ma si veda anche *ivi*, p. 165: «il signor abate Conti [...] si compiacque di leggermi una dotta e saggia dissertazione sul merito del poema di Catullo [...]. La darà alle stampe con altre cose sue filosofiche. Il mondo sempre più l'ammirerà dotato di una giusta e penetrantissima testa. Ma altrettanto galante ed istruttiva e nuova sarà l'altra bell'opera, cui va lavorando e ricercando che cosa sia l'anima dell'uomo. Me ne ha letto alcuni fogli che m'han piaciuto all'estremo per la perspicuità, non tanto del dire e dello esprimersi, che per lo speculare sodo, pel ragionar sostanzioso, per l'interpretar non istiracchiato, e per lo criticare e correggere maestrevolmente e insieme modesto» (Gherardi a Muratori, da Venezia, 29 marzo 1743); *ivi*, pp. 180-181: «Gran piacere ho io provato ieri alla lettura fattami d'un dotto e ben condotto trattato filosofico del signor abate Conti, qui venuto a spassarsi alcun poco. Riguarda e discorre egli sulla fantasia umana, distinguendola nella politica, pittorica, in quella degli scultori, de' poeti e de' filosofi. Per si fatta divisione caratterizza la fantasia sì buona che pazza, sì moderata e grandiosa che sregolata e viziosa nel considerare le imprese e i lavori o lodevoli o biasimevoli degli antichi cesari, de' vetusti dipintori e degli altri professori di scienze, ma con istile altrettanto dilettevole che critico in succinto e di molta erudizione» (Gherardi a Muratori, da Padova, 5 luglio 1743).

appresta a intavolare, per dir così, un curioso (e forse malizioso) gioco di silenzi, le cui «cagioni» non sfuggirono certo a Gherardi:

Mesi sono ella mi ordinò di dire al signor abate Conti che pensava di pregarlo a dirle il suo parere su d'un'operetta ch'ella avea per le mani. Eseguii la commissione². D'allora in qua s'invogliò esso signor abate di saper cosa fosse. Gli risposi con verità che nient'altro ne avea io sentito da lei. Dopo che mi è pervenuto il suo trattato della Fantasia [...] parmi d'intendere la cagione del silenzio che ella ha tenuto e tiene col signor abate. Voi due dotti rodete l'osso medesimo. Conti e Muratori lavorano a rischiarar le cose filosofiche. Ella che vuol far presto e pubblicare le sue riflessioni, tace adesso coll'abate Conti, prevedendo che o non internamente piacere a lui potrebbe di avere un concorrente e mietitore del campo medesimo, o almeno che la lettura, considerazione, proposte e risposte del giudizio<so> Conti cagionerebbono dilazione alla stampa de' suoi trattati. Io non so darle torto, e intanto mi sono armato anch'io di religioso silenzio, e agli assalti del signor abate ho risposto e risponderò senza dir bugia che ella non mi ha mai più scritto alcun'altra cosa sul pensiero venutole. È necessario che c'intendiamo e andiam d'accordo, acciocché io non dicessi una cosa ed ella ne scrivesse un'altra al suddetto signor abate³.

L'intesa e l'accordo non tardarono a venire, e l'anno seguente la *Forza della fantasia* fu pubblicata all'insaputa di Conti. Quasi a lenire e a «mitigare» il suo eventuale disappunto, però, Muratori sceglie di menzionare per ben tre volte l'abate nel trattato. Ma tale riconoscimento, lo apprendiamo da un'altra lettera di Gherardi, fu tardo, comparve cioè solo come «giunta marginale» fatta già in sede di stampa:

Perocché prima di consegnare al Pasquali i due manoscritti, posi l'occhio eziandio sulle giunte marginali da lei fatte a quello Delle forze della fantasia e vi osservai menzion decorosa fatta molto a proposito al signor abate Conti: così me ne consolai come di un lenitivo a mitigare l'interna emulazione o dispiacere di questo gran filosofo nel vedersi prevenuto da lei in un trattato di giurisdizione di lui, contuttoché egli altro metodo e strada diversa abbia preso (se non la cangia) di dilucidare la stessa materia che Dio sa mai quando verrà alla pubblica luce, sì per l'incontentabilità dell'autore, che non finisce di ripulirla e limarla, come anche per le distrazioni che a lui apportano le liti civili una dopo l'altra⁴.

² Con tutta verosimiglianza la «commissione» risale al febbraio del 1744, come si evince da *ivi*, p. 196: «L'abate Conti le dirà il proprio sentimento su le cose ch'ella pensa di porgli sott'occhio, e intanto l'accerta della sua stima» (Gherardi a Muratori, da Venezia, 29 febbraio 1744).

³ *Ivi*, p. 203 (Gherardi a Muratori, da Venezia, 2 maggio 1744).

⁴ *Ivi*, p. 254 (Gherardi a Muratori, da Venezia, 15 maggio 1745). Più di un anno dopo, Gherardi continuerà a chiedere informazioni sul trattato contiano, e non solo. A riguardo, cfr. *ivi*, pp. 343-344: «A piè del fuoco passati che fummo amendue, io ebbi luogo di chiedere a lui in quale stato si trovava l'opera

Per giunta, ma questo sfugge all'«occhio» attento di Gherardi, il nome di Conti, insieme ai suoi progetti futuri, compare nella *Forza della fantasia* non senza qualche sfumatura ambigua, soprattutto se si considera il contesto e il lessico dei passi in questione. Più nel dettaglio, la prima menzione è al capitolo VII, dedicato allo studio del sonnambulismo, fenomeno che l'erudito riconduce alla «giurisdizion de i sogni»⁵ e, quindi, al regno della fantasia. Si tratta di un disturbo, sostiene Muratori, associabile in tutto e per tutto a una *malattia dell'immaginazione* (d'altra parte nel capitolo successivo l'autore passerà all'analisi del *delirio* e della *pazzia*). È discussa, così, una vera e propria serie di casi clinici: vi è chi di notte, ancora dormiente, si leva e apre porte, cava del vino, accende il fuoco o si mette a scrivere; altri, addirittura, cercano di oltrepassare un torrente camminando sui trampoli oppure salgono sul cornicione di una chiesa. Tra i vari casi è ricordato anche uno piuttosto recente (risale al 1740), che ha per protagonista uno staffiere in grado di svolgere da sonnambulo, e con sorprendente efficacia, tutte le sue mansioni. È qui che Muratori, a dire il vero dopo essersi ampiamente dilungato sulle azioni dello staffiere, invita il lettore a leggere una «recente descrizione» di quelle «stravaganti scene», ossia l'*Istoria* del medio vicentino Gianmaria Pigatti⁶, dedicata proprio «al celebre e chiarissimo sig. abbate Conti, cioè a chi forse è per esaminar questa materia coi migliori microscopj della filosofia»⁷. La nomina è senz'altro «decorosa», come la definiva Gherardi, ma non è forse un caso che l'erudito – il quale

una filosofica, di cui grande era ed è l'aspettazione nella repubblica letteraria. Con un solo sorriso nient'altro rispondendomi egli, soggiunsi io con confidente modestia che il differirne cotanto la stampa procedeva dall'incontentabile dilicatezza di lui, non mai soddisfatto delle cose che scrive, a segno di rifarle di nuovo ben due ed anche tre fiate. Allora mi disse egli che l'avevo indovinata, ma che voleva assolutamente moderare sì fatta sua incontentabilità e dar fine al lavoro. M'impose di ringraziar lei de' saluti portatigli e di riverirla divotamente. Qui non finì l'abboccamento. Ricercai qual fosse il giudizio suo circa l'elettricismo che ora ha tanta voga» (Gherardi a Muratori, da Venezia, 10 dicembre 1746). Sugli «abboccamenti» contiani, cfr. anche *ivi*, p. 395: «il signor abbate Conti è ito già in Padova più per accudire, giusta il costume veneto, all'economico di casa sua che per rigodere della stagione autunnale. Al di lui ritorno ripiglierò le visite e [i] miei abboccamenti» (da Venezia, 30 settembre 1747). Qualche mese dopo Gherardi informerà Muratori persino delle letture di Conti, per cui cfr. *ivi*, p. 413: «[Conti] presentemente ha intermesso lo stare a tavolino, e se la passa colla lettura di qualche libro geniale e specialmente di quello della Metafisica di *Genovesi* qui stampata in un tomo in 8° dal Bettinelli» (Gherardi a Muratori, da Venezia, 13 gennaio 1748).

⁵ *FU*, cap. VII, p. 69.

⁶ Cfr. *Istoria d'un Sonnambulo scritta da Gianmaria Pigatti Dottore di Filosofia e Medicina a sua Eccellenza il Sig. Conte Antonio Abate Conti, Patrizio Veneto*, Venezia, per Giuseppe Bettinelli, 1744.

⁷ *FU*, cap. VII, p. 77.

nel frattempo aveva chiesto ragguagli anche sugli studi contiani sui «nottambuli»⁸ – abbia utilizzato qui l'immagine del 'microscopio filosofico'. Questa stessa metafora, infatti, compare già in precedenza, in chiave però del tutto negativa, e per giunta in un luogo testuale niente affatto neutro: la premessa *Ai lettori* in cui l'autore prende voce e si espone in prima persona. Lì, infatti, Muratori, dopo aver sottolineato le difficoltà che necessariamente incontra chi decide di far luce sul «recondito magazzino» dell'immaginazione, prima precisa di non voler certo ripercorrere tutte le opinioni dei filosofi antichi sul tema, poi afferma con convinzione che mai si è trovato e mai si troverà «*microscopio*, che ci conduca a discernere le maniere, che tien l'anima, perché spirito invisibile, nelle sue funzioni»⁹. Ad essere negati, dunque, sono proprio i due principi su cui è costruito il trattato contiano: la storia universale e l'analisi minuziosa, al microscopio, dell'anima. In tal senso, è lecito almeno sospettare che un'ombra possa così gettarsi anche sui «migliori microscopj» dell'abate, e conseguentemente sulla sua opera filosofica ancora incompiuta. Passiamo, però, alle menzioni successive.

Un secondo riferimento al filosofo padovano, infatti, è contenuto al capitolo XV, che ha come oggetto la «*diversità delle fantasie*» e dell'intelletto¹⁰, la cui distribuzione tra gli uomini varia come può variare quella delle ricchezze. Muratori, in particolare, individua quattro categorie: alcuni, i più sfortunati, hanno sortito povera fantasia e povera memoria, insieme a un «fiacco intelletto» (ma non per questo hanno rinunciato alle lettere); altri sono ricchi di fantasia ma poveri d'intelletto (mandano quindi facilmente a memoria, ma il loro ingegno è pur sempre superficiale); altri ancora accoppiano una memoria e una fantasia debole al vigore dell'intelletto; la quarta schiera, infine, è di coloro che, per un caso alquanto raro, hanno sia un intelletto penetrante sia una «gran felicità di fantasia». Ebbene, Antonio Conti è citato, seppur tra le eccezioni (ma fino a un certo punto), tra coloro che appartengono alla terza categoria: costoro, da un lato dotati di «poca memoria, e meschina fantasia», dall'altro di una mente matematica e di un «ingegno cupo», si mostrano «di ordinario» sempre cogitabondi e malinconici, oltre che «inetti a i pubblici affari». «Dissi di ordinario» – precisa però subito dopo Muratori – «perché anche di questi tali ne troviamo [...] allegri e di giovial conversazione [...] ed anche eccellenti poeti», come appunto «Tommaso Ceva», «Eustachio Manfredi, e l'abate Antonio Conti», le cui opere – qui, di nuovo, è

⁸ Cfr. L. A. MURATORI, *Carteggio con Pietro E. Gherardi*, cit., p. 201: «Non mi sembra che il signor abate Conti voglia prevenirla nell'esame del nottambolo fiorentino vicentino, perché egli ora attende a fare le analisi, correlative all'opera sua filosofica, del Galileo, del Borelli e d'altri filosofi nostri italiani, da' quali gl'Inglese moderni han saputo così ben imparare, e con aggiunte e ritrovati offuscare la gloria de' nostri» (Gherardi a Muratori, da Venezia, 18 aprile 1744).

⁹ *FU*, *Ai lettori*, p. 35. Corsivi miei.

¹⁰ *FU*, cap. XV, p. 130.

corretto il tiro – «non saran fatte, è vero, per dilettere l'altrui fantasia»¹¹, ma potranno comunque «pascere» l'intelletto e recare grande profitto.

Altrettanto ambigua, e senz'altro elogiativa solo in parte, è inoltre la terza menzione alla fine dello stesso capitolo XV. Qui Muratori passa a illustrare il tema, a lui caro, della vivace fantasia (mai discosta, però, dall'intelletto) dei poeti, che devono immaginare gli eventi per rappresentarli in modo tale che il lettore li veda proprio come se fossero dipinti in un quadro «da Tiziano, da Raffaello, dal Correggio, o da altri insigni pittori». Di questo «affare» tuttavia – taglia corto l'autore facendo emergere l'*io* – «ho *io* parlato assai nel *mio* Trattato della Perfetta poesia»: basti allora «questo poco intorno alla fantasia de' poeti», e semmai si rimandino «i lettori a quanto ne è per dire, e magistralmente dirà l'abate Antonio Conti, che col pennello poetico sa anche comparire valente pittore»¹². Sono queste le ultime battute del capitolo, che però si chiude solo in apparenza nel nome di Conti. Se è vero, infatti, che Muratori si dichiara fiducioso nei progetti dell'abate (il quale, nonostante la sua «incontentabilità», «è *per dire*, e magistralmente *dirà*» grazie alle sue doti di poeta-pittore), altrettanto vero è che l'erudito modenese, al contempo, si mostra ben attento a ribadire la priorità cronologica del *suo* trattato, compiuto e consegnato alle stampe già da anni («*ho io parlato assai nel mio* Trattato sulla Perfetta poesia»).

Ad ogni modo, al di là delle considerazioni svolte nella *Forza della fantasia*, va detto che l'attenzione muratoriana verso la filosofia del patrizio veneto era di vecchia data, e trovava alimento anche attraverso la corrispondenza diretta tra i due (che copre, seppur con lunghi silenzi, un vasto arco di tempo: dal 1716 al 1748)¹³. Doveva essere sincero,

¹¹ *FU*, cap. XV, p. 132. Una vivida rappresentazione del contegno «grave» e «meditabondo» di Conti proveniva dalle parole di Gherardi, che in questi termini lo descriveva a Muratori: «Cavaliere d'alta statura, d'abito esteriore chericale col collarino alla francese. Porta Parrucca. Grave nel contegno, civilissimo di tratto, pallido in faccia, non molto fecondo né verboso, ma però giusto e pronto nel favellare. Apparisce meditabondo e alla ciera [*sic*] filosofante e pensieroso. Dovette piacere assai agl'Inglese, perché di poche ma sensate parole. Il trovai con un tomo del Malebranche in mano [...]. Dal portar ch'io feci l'occhio verso il suo tavolino, conobbi ch'egli sta applicando e scrivendo nelle filosofiche sue materie geniali [...]. E il bello fu che non mi aggravò di cerimonie nel partire e così pregato da me lasciommi andar come amico» (Gherardi a Muratori, da Venezia, 24 novembre 1742, in L. A. MURATORI, *Carteggio con Pietro E. Gherardi*, cit., pp. 149-150). Sempre Gherardi, pochi giorni dopo, e con piglio ironico, informerà l'amico anche sui divertimenti serali dell'abate: «Trovai giovedì scorso in letto il signor abate Conti, obbligatovi dall'epidemico influxo de' correnti raffreddori. Filosofo qual è si diletta la sera del divertimento de' teatri e così, buscatosi una costipazione, va tuttavia guardando la camera, con copia di catarro al petto. Sieno benedetti gl'italici Annali muratoriani, che tengonmi e mi terranno tutte le sere a casa» (Gherardi a Muratori, da Venezia, 15 dicembre 1742, *ivi*, p. 151).

¹² *FU*, cap. XV, p. 135. Corsivi miei.

¹³ Ancora inedito nella sua interezza, il carteggio è conservato nell'Archivio Muratori della Biblioteca Estense di Modena, ed è composto da 12 lettere di Muratori (inclusa una bella copia) e 18 di Conti, per cui cfr. rispettivamente filza 46, n. 49; filza 61, n. 38 e filza 61, n. 42. Un'utile illustrazione è in R.

quindi, il rammarico che Muratori dice di aver provato, nel dicembre 1726, per non essere riuscito a incontrare di persona l'abate:

mi spiacque forte che non passasse per Modena il signor abate Conti, ch'io infinitamente desiderava di riverirlo, e d'imparare da lui un pochino di quel tanto ch'ei sa. Se è più costì, ricordateme gli gran servitore. Non è d'ora ch'io odo il rumore della religione infiebolita in Francia, e più in Inghilterra e Olanda. Ne veggio i segni in alcuni libri di questi ultimi¹⁴.

Anche in questo caso, tuttavia, non manca qualche elemento ambiguo, già percepibile in quel «rumore» di religione infievolita che risuona da oltralpe (dai luoghi, cioè, dove aveva soggiornato Conti). È questa, infatti, la già citata lettera sulle *grotte* spaventose nelle quali Muratori dice di essersi imbattuto meditando sul rapporto tra anima e corpo, e, soprattutto, constatando che vi erano alcuni che volevano l'uomo simile non solo ai bruti, ma addirittura alle macchine (di qui il rifiuto di pensare a sé stesso come un «orologio che passeggia per Modena»)¹⁵. D'altra parte, il timore di Muratori verso posizioni così tanto più avanzate è accresciuto proprio dai resoconti dell'abate che, come gli fa sapere Vallisneri, una volta rientrato in Italia narrava, con la «lingua» e il «petto» «pieni di filosofia», i trionfi del pirronismo in Francia e in Inghilterra, dove «la religione è in disordine»¹⁶. Ebbene, di qui a qualche anno Muratori estenderà le sue riserve e i suoi timori dai luoghi contiani (l'Inghilterra, la Francia, l'Olanda) a più di un aspetto della filosofia del suo corrispondente padovano, che del resto nel frattempo aveva destato anche i sospetti del Sant'Uffizio di Venezia, presso il quale fu denunciato nell'agosto del 1735¹⁷.

RABBONI, *Speculare sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 33-56. Per quanto riguarda gli estremi temporali, sempre Rabboni nota che sebbene la lettera di Conti con data esplicita più bassa risalga all'8 marzo 1746, «le ultime due di Conti, non datate, sono probabilmente successive, del 1748 o poco prima (*ivi*, nota n. 2, p. 33).

¹⁴ L. A. MURATORI, *Carteggi con Ubaldini... Vannoni*, cit., p. 302 (Muratori a Vallisneri, da Modena, 3 gennaio 1727).

¹⁵ Cfr. *supra*, nota n. 2, p. 77. La stessa metafora delle 'grotte spaventose', del resto, verrà ripresa nella lettera indirizzata a Conti il 5 marzo 1746, per cui cfr. *supra*, nota n. 30, p. 83.

¹⁶ L. A. MURATORI, *Carteggi con Ubaldini... Vannoni*, cit., pp. 301-302 (Vallisneri a Muratori, da Padova, 19 dicembre 1726).

¹⁷ Il *Testo della denuncia* si può leggere in J. LINDON, *La 'denonza' di Antonio Conti per ateismo. Appendice*, in G. BALDASSARRI, S. CONTARINI, F. FEDI, *Antonio Conti*, cit., pp. 59-68, da cui sappiamo che all'azione della fantasia Conti avrebbe attribuito la creazione dell'«eternità delle pene dell'Inferno, sostenendo che detta eternità sia un'illusione della nostra fantasia introdotta nel mondo dall'antico costume degli Egizij» (*ivi*, p. 59; c. 2r). Avrebbe sostenuto, inoltre, che è la fantasia a governare le azioni umane, dei martiri come dei libertini (messi sullo stesso piano): «[la fantasia] fa sperare sì stranamente gli uomini che un Anacoretta [*sic*] scaldato dall'idea di un Dio che lo rimunerà e lo consolerà nelle sue pene

Tutto ciò, va da sé, non esclude che tra i due pensatori non vi sia, in molti casi e su diversi temi, un pieno accordo¹⁸. Su almeno due aspetti, però, la distanza è netta; in primo luogo, ed è ciò che più suscita preoccupazione in Muratori, sulla considerazione del rapporto anima-corpo (inscindibile, come ha dimostrato Badaloni, per Conti, che considera non dimostrabile la teoria della spiritualità dell'anima)¹⁹; in secondo luogo, e di conseguenza, sull'interpretazione dei meccanismi delle facoltà mentali (la fantasia e la memoria in particolare). In relazione a questi punti specifici, d'altronde, è lo stesso Conti a non nascondere la propria distanza dal modenese, come fa sapere a Gherardi al quale spiega i suoi «dubbi e difficoltà muratoriane» (e questa volta, si noti, è lui a rinviare al suo prossimo «libro», «cui egli sta tuttavia applicando»):

Giovedì scorso mi trattenni la mattina col signor abate Conti. Mi lesse egli tutta la sua già scrittagli intorno l'operar dell'anima unita al corpo mercé lo strumento non men de' fantasmi che delle membra corporee. Andò di tanto in tanto filosofando sui dubbi e difficoltà muratoriane; e mi vorrebbe altra carta e tempo che questo, per riferirle le soluzioni che gli uscivan di bocca. La conclusion del suo discorso fu che il dottissimo sig. Muratori vedrà suo tempo la spiegazione e l'opinion del signor abate Conti su tali quistioni nel libro o libri, cui egli sta tuttavia applicando, con isperanza che non le dispiaceranno, non potendo adesso per via di lettere risponsive darne a lei conto e idea distinta, che richiederebbe fatica e impiego di tempo che a lui manca²⁰.

Ma già da tempo Gherardi aveva capito che l'abate rispetto a Muratori «altro metodo e strada diversa aveva preso»²¹. Del resto Conti lo ribadirà al diretto interessato non appena finito di leggere il trattato del 1745: «molto mi piacque il suo Libro della

spera nelle stesse sue pene e macerazioni di corpo con quel piacere che gli vien suggerito dalla sua fantasia, che lo stesso si vede anche in quelli che sono dati ai vizij e secondarno [*sic*] i loro appetiti: pensano a tutt'altro che a Dio perché la fantasia fa loro trovare nei piaceri un'idea che è tanto forte per questi ne' loro piaceri quanto è gagliarda in quelli ne' loro martirij» (*ivi*, p. 64; cc. 10v-11r).

¹⁸ Lo conferma lo stesso carteggio Muratori-Conti, dal quale emergono, secondo la sintesi di Rabboni, i seguenti punti di incontro-accordo: «la lega per la grandezza d'Italia, avendo in vista la riforma degli studi e della letteratura; la polemica contro le critiche agli Oltramontani; la riforma del teatro, tragico innanzitutto; l'analisi della natura della poesia, fondata su una sintesi di immaginazione e ragione, seppur con approdi sostanzialmente diversi; l'avversione contro la scolastica e la tensione verso un nuovo sapere, improntato su chiarezza e semplicità; la necessità dell'accrescimento delle arti e delle scienze in una prospettiva unitaria [...]; il temperamento delle ragioni di Antichi e Moderni; il rigetto dell'imitazione servile e il culto di Castelvetro; l'interpretazione della *Commedia* e il giudizio sulla qualità dei versi danteschi» (R. RABBONI, *Speculare sodo*, cit., p. 34).

¹⁹ Cfr. N. BADALONI, *Antonio Conti*, cit., pp. 195-198; ID., *Introduzione*, in *SF*, pp. 27-29. Su Muratori e Conti si veda inoltre G. GASPARI, *Per un Muratori mal noto*, cit., pp. 238-240.

²⁰ L. A. MURATORI, *Carteggio con Pietro E. Gherardi*, cit., p. 309 (Gherardi a Muratori, da Venezia, 28 maggio 1746).

²¹ Cfr. *supra*, p. 110.

fantasia» – scrive infatti al prelado di Vignola – che «m’insegnò i fonti da cui [...] prendere il carattere dei fanatici divoti» (un aspetto del tutto secondario nel suo «libro»), precisando come egli fosse però intenzionato a prendere un altro percorso: «io faticai su questa stessa materia, *ma per altra strada*»²². È forse anche per questo che l’abate, incoraggiato dal solito Gherardi, decide di far recapitare al modenese la prefazione del suo *Trattato sull’anima* (il *medesimo osso* di cui si è detto) e di illustrarne subito, per sommi capi, la suddivisione:

Il sig. Girardi mi fa coraggio di farle leggere la mia Prefazione con la divisione del libro in due parti, nella parte storico critica, e nella parte filosofica. Nella prima espongo tutte le opinioni degli antichi, e moderni filosofi intorno l’origine, e la natura dell’anima, e dell’idee. Nella seconda attenendomi solo all’esperienza parlo del senso, dell’immaginazione, dell’intelletto, del concorso di queste tre facoltà e dell’arti, e delle Scienze, e delle regole del sistema che ne risulta. Questa è tutta l’opera mia, né mi ha costato poco il ridurla a tal precisione, e chiarezza di metodo²³.

Sarà proprio tale prefazione a generare le titubanze di Muratori, il quale non poteva non osservare «dirsi da lei [*scil.* da Conti] che l’anima dell’uomo è il centro a cui si riferisce tutta la dottrina delle cose incorporee»: posizione per cui gli sembrò opportuno «riflettere se mai a gli scrupolosi nostri teologi potesse parere o impropria o ardita una tale proposizione»²⁴ (e, stando alla testimonianza di Gherardi, Conti avrebbe apprezzato l’avvertimento a tal punto da apportare subito le opportune correzioni, le quali però, se mai ci furono, non cambiarono la sostanza del testo)²⁵.

In ogni caso, ciò che qui interessa sottolineare è proprio la chiara consapevolezza contiana di aver ormai intrapreso una «strada» alternativa a quella tracciata da Muratori. Per riprendere l’immagine di Gherardi, insomma, se c’era stata una comune ‘mietitura’, assai diverso era stato il raccolto. Ed è allora significativo che su tale diversità abbia già insistito Toaldo, il quale nelle *Notizie* sosteneva che il trattato del suo maestro fosse in

²² Biblioteca Estense, Archivio Muratori, filza 61, n. 42, c. 13r (Conti a Muratori, da Venezia, 27 aprile 1745). Corsivi miei.

²³ *Ibid.*

²⁴ L. A. MURATORI, *Epistolario*, edito e curato da M. Càmpori, cit., vol. 11, pp. 4923-4924 (Muratori a Conti, da Modena, 8 febbraio 1746).

²⁵ Più nel dettaglio, cfr. ID., *Carteggio con Pietro E. Gherardi*, cit., p. 300: «Mi trovavo io la mattina del giovedì scorso in camera del signor abate Conti, che si compiace di leggermi le cose sue filosofico-teologiche: quando a lui fu portata la lettera da lei scrittagli, della quale ebbe un particolar contento, e molto più del savio avvertimento datogli intorno la qualificazione dell’anima ragionevole. Questo uomo dottissimo è sì docile che tosto in mia presenza aggiunse, a seconda della giusta riflessione di lei, le espressioni opportune per non incorrere obiezioni o censure dai teologi» (Gherardi a Muratori, da Venezia, 19 febbraio 1746).

realtà «tutt'altra cosa» rispetto all'opuscolo muratoriano (che anzi era soltanto una «particella de' suoi pensieri»). Eppure, sempre a detta dell'astronomo, fu proprio la pubblicazione della *Forza della fantasia* a indurre Conti a gettare di nuovo da parte «la sua fatica» e a interromperne la stesura, al solito travagliata e ambiziosa:

rifaceva, e questo più volte, il trattato dell'Anima, dell'idee, del senso; e molto ampiamente scrisse sulla fantasia, ma dopo aver veduto il libro del Sig. Muratori sopra la forza della Fantasia, restò dall'avanzare questo trattato, e si pentì [...] d'aver tanto scritto. Pure il suo Trattato sopra la Fantasia è tutt'altra cosa, e quanto dice il Muratori non è che una particella de' suoi pensieri; nonostante questa essendo la più curiosa, ei gettò da parte la sua fatica²⁶.

²⁶ *PeP II, Notizie*, p. 81.

8. *L'«anatomico», il «filosofo geometra» e l'ars combinatoria*

Nella lettera a Muratori citata poco sopra, Conti allude a un dettaglio da non trascurare: nella seconda parte della sua «opera», scrive al modenese, egli parlerà «del senso, dell'immaginazione, dell'intelletto» attenendosi «solo all'esperienza»¹. Con tale precisazione – per nulla accessoria – l'autore, oltre a sottolineare la scelta di un *metodo*, intende quindi presentare il proprio trattato come parte di una tradizione, quella sensistico-empirista, che, sebbene ancora poco diffusa (e fortunata) in Italia, aveva costituito il terreno per le più fertili indagini filosofiche oltramontane, almeno da Locke fino a Condillac. D'altra parte, proprio con il filosofo di Grenoble – il quale negli stessi anni di Conti si stava interrogando, anch'egli, sul problema della genesi delle idee e sui meccanismi della memoria² – non mancano punti di contatto. Il primo, più evidente ma certo non esclusivo dei due, riguarda ad esempio l'insistenza sul ruolo svolto da ogni singolo senso. Diversamente da Muratori, infatti, che apriva la *Forza della fantasia* semplicemente distinguendo quest'ultima dall'intelletto, Conti, dopo una breve parte introduttiva, prende le mosse proprio da un'ampia e dettagliata analisi delle «strutture», «organi» e «oggetti» delle «sensazioni»³ e dei «sensi»⁴, per riconoscere poi, come Condillac, il primato del tatto⁵. Similmente al filosofo francese, inoltre, l'abate – lo si vedrà tra poco – affida ai *segni* e al linguaggio un ruolo determinante nella fissazione delle idee, oppure concentra la propria attenzione sulle dinamiche (fondamentali nei processi rammemorativi) dell'assuefazione, dell'abitudine e dell'attenzione.

Si potrebbero individuare, d'altra parte, altre consonanze, ma non è questo ciò su cui importa insistere maggiormente. Semmai, il tratto più significativo dell'opera contiana è l'intreccio di motivi e temi eterogenei, che rende il *Trattato dell'anima* un testo, per dir così, di cerniera. In altri termini, l'aderenza (programmatica) al pensiero empiristico settecentesco non esclude affatto l'utilizzo di motivi, categorie e persino strumenti (la *caratteristica* e, con più riserve, l'*ars memoriae*) appartenenti a un sistema filosofico-culturale ormai in declino, ma che continua lo stesso a lasciare tracce (ancor più

¹ Cfr. *supra*, p. 116.

² Concomitante alla scrittura del *Trattato dell'anima* è infatti l'*Essais sur l'origine des connaissances humaines* (1746), mentre il *Traité des systèmes* è di tre anni più tardo (1749).

³ Le quali, con una paragone interessante, sono come «ferite» che lasciano un segno nella mente senza rappresentare «la forma dell'arma, né i lineamenti del feritore che colpì» (*SF, Dell'anima umana*, p. 61).

⁴ A riguardo, cfr. *ivi*, pp. 61-89.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 73. A Condillac, poi, può far pensare la scelta di alcuni esempi specifici (in particolare, quello della «statua» e del «fiore» – la «rosa o il giglio» – per cui cfr. *ivi*, p. 71), utilizzati sempre in relazione ai sensi, ma in contesti differenti rispetto al francese.

profonde se nascoste). Questa operazione di ‘rievocazione’⁶, occorre dirlo, è spesso mossa da un intento polemico, eppure non mancano i tentativi di integrazione⁷, almeno fino ai *Dialoghi filosofici* del 1749, che, nel segno della parodia, portano invece a una rottura definitiva con i retaggi della tradizione (ma lo si vedrà meglio in seguito).

Più nel dettaglio, e andando per ordine, all’inizio del *Trattato dell’anima* l’abate riprende dagli «antichi» – per poi riconoscerne, poco oltre, il valore soltanto *retorico*: per «gli usi dell’eloquenza»⁸ – la suddivisione dell’anima in cinque potenze: il senso interno ed esterno, la fantasia, la memoria e l’intelletto (o estimativa per i bruti)⁹. L’«esperienza», nota l’autore, ci fa manifesto però che già le prime due potenze sono spesso rivolte più verso le cose assenti che sulle presenti. È qui che entra in gioco la fantasia, ovvero la facoltà che rappresenta, sotto forma di «fantasma», ciò che non è più percepito direttamente dai sensi, riproducendolo così com’è oppure arricchendolo e diminuendolo attraverso un processo di amplificazione o di sottrazione. In questo modo l’anima può creare dei veri e propri «innesti di fantasia», quali ad esempio gli «arabeschi di pittura e di scultura di cui abbondano le favole de’ poeti»¹⁰.

Da questa prima, sintetica ricognizione emerge dunque che è la dimensione dell’*assenza*, come aveva già intuito Aristotele, a connotare sia la fantasia sia la memoria, di cui secondo l’abate sono dotati tutti gli animali (e, per inciso, la stessa riflessione sull’anima dei bruti è un ulteriore punto di incontro tra tradizioni diverse). È possibile addomesticare i cani, i cavalli o persino gli elefanti, sostiene infatti Conti, solo perché essi possiedono una memoria più o meno sviluppata; del resto, come spiegare la capacità degli uccelli di cantare le loro arie o dei pappagalli di imitare la voce umana se

⁶ E si noti che il *Trattato dell’anima umana* si apre con una citazione da Tommaso (*Summa theologica*, P. I, qu. LXXVI).

⁷ Come ha scritto Abbri, infatti, l’erudizione contiana è «parte di una struttura nella quale convivono tradizione e novità nel modo di scrivere e praticare la filosofia» (F. ABBRI, *Conti, le metafisiche e la nuova scienza*, in G. BALDASSARRI, S. CONTARINI, F. FEDI, *Antonio Conti*, cit., p. 20).

⁸ Cfr. *SF, Dell’anima umana*, p. 53: «Opportuna più agli usi dell’eloquenza che della filosofia è tal gradazione delle potenze dell’anima. Non avvertirono gli antichi, nel farla, che con essa non ben si distinguevano tra loro le potenze conoscitive, né vi si assegnavano i veri limiti. Il non averlo avvertito ebbe origine, credo, dall’aver poco o nulla considerato in generale la natura, non dirò della percezione, ma della percezione umana inseparabile dall’attenzione, dal discernimento delle idee, dalla riflessione, dalla comparazione, dalla composizione, cose che ritroviamo più e meno ne’ fanciulli, nelle donne, ne’ rustici, non che ne’ dotti [...]. V’ha egli senso umano senza qualche attenzione e memoria? V’ha egli la fantasia senza composizioni e proporzioni? E senso e fantasia senza essere accompagnati da giudizi o taciti o espressi? [...] Perché dunque, trattando dell’anima, non trattar prima della percezione umana, da cui, come appunto i raggi dal centro, escono i modi semplici, l’attenzione, il discernimento, la riflessione ecc.?». Corsivi miei.

⁹ *Ivi*, p. 51.

¹⁰ L’immagine degli «arabeschi», si ricorderà, era stata utilizzata, ma in chiave negativa, anche da Muratori (cfr. *supra*, p. 63).

non attraverso l'uso della memoria?¹¹. Per di più, gli animali, a differenza degli uomini, riescono a mantenere sempre lo stesso grado di attenzione, poiché la loro mente segue una «struttura meccanica» piuttosto semplice, più complessa cioè di quella delle piante, ma anche «infinitamente» meno complessa di quella che caratterizza il pensiero umano. I bruti, perciò, sono paragonati a «rozzi manuali» che si limitano a tagliare e unire le pietre, mentre l'uomo, assai più penetrante, è paragonato a un «architetto» che disegna e distingue minuziosamente la «pianta e l'alzato dell'edificio»¹². Tale complessità, tuttavia, ha per Conti anche un risvolto negativo; le sue strutture mentali, infatti, permettono all'uomo di fissarsi a tal punto «in un oggetto estremamente speculativo» da cadere in uno stato di «estasi» o «distrazione» duratura. È questo, a ben vedere, un eccesso, anzi un rischio da scongiurare, giacché distrazione ed estasi («ultimo grado dell'attenzione») gettano l'uomo «nell'illusione e nell'errore»¹³, gli impediscono cioè di vedere «cogli occhi aperti» e di udire «coll'orecchie tese» (laddove, nell'*avviluppo* delle cose, occorre osservare ogni minimo dettaglio). Il che non implica, è chiaro, una superiorità dei bruti, presso i quali nessuna impressione lasciano le idee complesse (come la *bellezza* o l'*armonia*), perché essi tutt'al più sono in grado di «ritenere» rozze «consecuzioni di percezioni spontanee» (così, ad esempio, «un cane ritien la statura, la voce e i gesti del suo padrone; ma non son queste idee complesse»)¹⁴. Ciò accade, spiega Conti, perché la fantasia dei bruti non ha la possibilità di scomporre e, con una metafora che abbiamo già incontrato, di *anatomizzare*¹⁵ le idee, passando così dall'«idea confusa alla distinta». In altri termini, in essi manca «il trascorso delle spezie dall'una altra», o la cosiddetta sunnozione di Fracastoro¹⁶:

Io veggio confusamente un bosco, poi distintamente i pini, gli abeti, le querce, che lo compongono; m'affisso sopra d'un albero e ne distinguo il tronco, i rami, le foglie, i fiori ed i frutti. Ecco una nozione divisa in molte; e questa adopra l'anatomico, nella sua camera pensando al cadavero e nell'ordinare le parti, questa il botanico nel ridur le piante nelle sue classi [...], e generalmente ogni filosofo nel divider le classi nei generi e i generi nelle spezie. Qual cosa da compararsi a questa è mai nelle bestie? Nulla elleno pur

¹¹ Cfr. *SF, Dell'anima umana*, p. 52.

¹² *Ivi*, p. 54.

¹³ Sulla distrazione legata a qualche «forte pensiero» cfr. anche *ivi*, p. 62: «se l'anima è distratta da qualche forte pensiero ella non ode né vede; un uomo occupato della sua lite o d'altro affare importante, entrando in una camera di statue o di quadri che molti curiosi ammirano, egli non vi bada, e tutti ciò che in sua presenza si dice sulla pittura o sulla scultura non fa alcuna impressione in lui».

¹⁴ *Ivi*, p. 55.

¹⁵ Cfr. *supra*, pp. 72-73 (e relativa nota n. 10).

¹⁶ Il rinvio a Fracastoro è di Conti stesso. Nel dettaglio, cfr. G. FRACASTORO, *Turrius sive de intellectione*, in *Fracastorii Opera omnia*, Venetiis, 1555, pp. 178 e ssg.

fingono, né sanno comporre favole, poemi, istorie, tutti effetti della ragione accoppiata alla fantasia¹⁷.

Il passo appena riportato è illuminante, non solo perché testimonia ancora l'interesse contiano verso la tassonomia, ma anche e soprattutto perché mette a fuoco tutti i «modi della percezione» che permettono da un lato di ricordare, dall'altro di creare ('fingere' o 'comporre'): l'«attenzione» («m'affisso sopra un albero»), il «discernimento» («ne distinguo il tronco, i rami» ecc.) e la «riflessione»¹⁸ («ecco una nozione divisa in molte»). In relazione alla memoria, tuttavia, le considerazioni più significative riguardano il primo 'modo', o meglio il nesso attenzione-distrazione, per il quale l'abate riutilizza le categorie, a cui abbiamo già fatto cenno, dell'*eccesso* e della *dispersione*. Per sua natura («naturalmente»)¹⁹ «l'anima si compiace della varietà delle idee» (un tratto che, si è visto, Toaldo riconosceva come perfettamente contiano); ma «varietà» ed eccesso portano, per l'appunto, alla dispersione delle idee che, «distaccate l'una dall'altra» rendono la mente «distratta e disapplicata». È necessario pertanto un «qualche sforzo», ovvero una «tensione» di «nervi»²⁰, per restringere l'attenzione «in pochi oggetti, e, se l'oggetto è composto, dividerlo in più parti». Ebbene, tale processo, che consente di fissare gli oggetti e, quindi, di ricordarli e classificarli, secondo Conti può essere favorito da tecniche specifiche, e in particolare da un uso appropriato delle immagini, come quello previsto dall'*ars combinatoria* (seppur nella variante leibniziana e moderna della *characteristica*):

¹⁷ Il paragone con l'anatomico ritorna anche nel terzo libro, dove Conti discute «dell'ordine e del metodo» (in particolare del metodo analitico). A riguardo, si veda *ivi*, p. 187: «Il metodo che dal singolare trae l'universale si chiama analitico e risolve gl'individui nella specie, le specie ne' generi, il soggetto negli aggiunti, il tutto nelle parti, perché comincia nell'idea particolare e confusa della cosa per dedurne l'universale [...]. Prima di far l'analisi, convien ch'io abbia una cognizione adeguata delle parti. Ignorandole, non ne farei mai l'analisi aggiustate [...]; un anatomico, nel far l'analisi del corpo umano, è necessario che conosca i suoi integumenti, le sue viscere, i muscoli, le membrane, le arterie, le vene e i nervi di questo. Ove mancasse di tale cognizione, squarcerebbe col coltello, non dimostrerebbe una dopo l'altra convenientemente le parti del cadavere».

¹⁸ Con 'riflessione' Conti intende l'operazione con cui la mente dirige «successivamente l'attenzione a 'l discernimento alle diverse parti dell'oggetto». Se la riflessione è «obliqua», cioè se si ripiega su sé stessa, prende allora il nome di 'coscienza': «l'anima non può conoscer se stessa non più che l'occhio. L'occhio ha bisogno di uno specchio che rifletta il lume; l'anima di ripiegarsi e di riflettere su se stessa il suo lume, quasi questo partisse da una cosa diversa da lei. Quest'atto si chiama da' moderni coscienza, pel cui mezzo acquistiamo quell'idee che si chiaman riflesse» (*ivi*, p. 58).

¹⁹ *Ivi*, p. 57.

²⁰ Di qui, la pseudoetimologia ripresa da Fracastoro: «la voce attenzione, se si crede a Fracastorio, deriva dalla voce tensione, perché quando l'anima percepisce attentamente, i nervi del corpo, per la fatica ch'ella esercita nell'uscir come fuori di sé, sono tesi all'estremo nelle membrane» (*ibid.*)

per conservare l'attenzione, giovano molto le immagini; così non v'è scienza ove s'acquisti più d'attenzione che l'aritmetica, l'algebra, la geometria, nelle quali l'idee si rendono sensibili per li simboli de' numeri, per le lettere dell'alfabeto e per le linee e figure. Se mai si compia l'arte caratteristica e combinatoria ideata dal Leibnizio, si avrà trovato il modo più sicuro e più facile di conservar l'attenzione²¹.

Da questo punto di vista è evidente la distanza da Muratori, il quale, si ricorderà, accusava l'*ars memoriae* proprio perché insegnava – inutilmente e faticosamente – a procedere «per via di simboli»²². La filosofia contiana, al contrario, riporta al centro il simbolo, o meglio le «idee simboliche», e ripropone anche il principio di corrispondenza armonica – per quanto 'da dopo', ossia con la consapevolezza di servirsi di un'operazione *artificiale* ma *utile* – tra parole, simboli e cose. Il linguaggio stesso, d'altra parte, è pensato come un sistema di simboli che permette di fissare nella memoria il flusso delle cose, conferendo ad esse realtà: «ciò che compie il carattere dell'idea è il nome con cui s'esprime»²³, tanto più che «noi spesso interiormente non scorriamo su l'idee, ma su i nomi lor dati»²⁴ (e del resto «non abbiamo avuto altro mezzo per rendere scientifica l'idea»)²⁵. In tal senso, dunque, l'abate fa dialogare i due strumenti – le immagini e le parole – alla ricerca di una sintesi (non prevista da Muratori) resa possibile grazie alla *characteristica*, al contempo linguaggio per immagini e strumento conoscitivo. Ma affinché ciò possa verificarsi *parole* e *cose* devono tornare a coincidere. Il che, s'intende, non vuol dire che Conti non riconosca la differenza tra essenza «nominale» (sempre *in fieri* e soggetta al mutamento) ed essenza «reale»; la prima, però, secondo il filosofo padovano può radicarsi completamente nella seconda quando, per usare le parole di Badaloni, «sia stato colto quel punto per il quale il nome assume significato simbolico e come tale ci collega immediatamente alla

²¹ *Ibid.*

²² Cfr. *supra*, p. 64.

²³ *SF, Dell'anima umana*, p. 129. «Perchè un'idea senza parola o modo di esprimerla», scriverà Leopardi, «ci sfugge, o ci erra nel pensiero come indefinita e mal nota a noi medesimi che l'abbiamo concepita. Colla parola prende corpo, e quasi forma visibile, e sensibile, e circoscritta» (*Zib.* 95, ma sul tema cfr. *infra*, pp. 209-212).

²⁴ *SF, Dell'anima umana*, p. 114.

²⁵ *Ivi*, p. 115. I nomi, inoltre, danno forma e concretezza alle idee astratte: «io posso concepire un'idea astratta d'una cosa; ma sinché non la esprimo con il nome ella è informe, in quella guisa che informi restano certe figure grottescamente dipinte sin che non riflettano nel cilindro di metallo liscio ed opposto, il quale, nell'unire le parti, ne regola la simmetria. Conoscevano gli antichi gli infinitamente piccoli o le flussioni prime e seconde ed altri ordini, ma, non avendogli dato nome, non le potevano ridurre a calcolo e molto meno applicarle alla soluzione de' problemi. Dati loro i nomi, si calcolarono, e, fatto il calcolo, la soluzione de' problemi che costò agli antichi tanta fatica, non è più che un tiro di penna» (*ivi*, p. 114).

pratica»²⁶. Come l'*ars* lulliana, perciò, l'arte ipotizzata da Conti non è solo uno strumento mnemonico, ma anche una logica universale che mira a svelare la verità attraverso la combinazione di termini semplici. Difatti, è questo il tentativo del «Wolfio»:

È manifesto che dall'arte di Lullo e dal *Digesto della sapienza* e dal Kirkerò presero gli alemani il metodo delle caratteristiche e delle combinazioni, ma ne regolarono il calcolo coll'esempio del metodo analitico ed algebrico. Non v'è perciò (conclude il Bulfingero) che un filosofo geometra ed algebrista, il quale possa perfezionar questo metodo. Il Wolfio se l'ha proposto come il frutto di tutti i suoi studi e ci promette di applicarvi, poiché avrà terminato il sistema di tutte le scienze e sciolto il problema proposto da Leibnizio di ridur tutte le cose nelle loro idee primitive, che sono i sommi generi e le somme specie. Io lo credo sommamente difficile, ma non lo credo impossibile²⁷.

D'altronde, lo stesso Conti dice di essersi a sua volta servito di tale metodo *difficile ma non impossibile* in un trattato sull'allegoria, nel quale ha cercato di dedurre «dalla Teogonia alcuni elementi dell'arte simbolica» per applicarli «a molti casi particolari precetti dell'arte caratteristica e combinatoria proposti dal Leibnizio, ed abbozzati in parte dal Wolfio e dal Burlingero [*scil.* Bilfinger]»²⁸. L'opera di Esiodo, una delle prime a porre al centro *Mnemosine*, doveva dunque sembrare all'abate un ottimo banco di prova, tanto è vero che lo stesso concetto è ripetuto nella lettera a monsignor Cerati, posta in apertura del *Globo di Venere*:

Ultimamente il Wolfio nella sua Psicologia Empirica diede un saggio degli elementi dell'arte simbolica dipendente dall'arte caratteristica e combinatoria proposta dal Leibnizio. Molto mi piace la distinzione de' simboli in primitivi ed in derivati, ma non si farà mai una distinta idea di questa astratta dottrina se ella non si verifica negli esempi

²⁶ N. BADALONI, *Antonio Conti*, cit., p. 136. Da questo punto di vista, la riflessione di Conti sui segni e sul linguaggio, più complessa di quella muratoriana, non sembra distante dalle categorie che Foucault propone per l'*episteme* classica, in cui il «segno arbitrario è misurato dalla sua funzione e le sue regole sono esattamente definite da essa. Un sistema arbitrario di segni deve permettere l'analisi delle cose nei loro elementi più semplici; deve scomporre fino all'origine; ma deve altresì mostrare come le combinazioni di questi elementi sono possibili e permettere la genesi ideale della complessità delle cose. "Arbitrario" si contrappone a "naturale" soltanto quando si vuole indicare il modo in cui i segni sono stati fissati. Ma l'arbitrario è anche la griglia analitica e lo spazio combinatorio attraverso i quali la natura si darà in ciò che essa è» (M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, cit., p. 78).

²⁷ *SF, Dell'anima umana*, p. 191.

²⁸ *PeP I, Prefazione*, p. [22].

applicandola ai casi della Teogonia d'Esiodo e alle allegorie Platoniche, o all'altre allegorie di Cebete, di Senofonte, d'Apuleio, e dello stesso Luciano²⁹.

Una simile operazione, tuttavia, per Conti non può essere condotta attraverso procedimenti 'meccanici', come accadeva in Lullo e, almeno in parte, in Wolff. Coloro che adoperano questi simboli «per macchina», anzi, non possono dirsi veri filosofi: essi semplicemente calcolano e sostituiscono gli «equivalenti» senza l'uso della ragione e senza capire «come e perché» occorre operare in un modo o nell'altro. L'allusione è senza dubbio ai discepoli-epigoni di Leibniz, per i quali ora l'autore sceglie di risparmiare i suoi strali diretti (che saranno affidati ai *Dialoghi*) limitandosi a sottolineare che, nel servirsi della «bellissima arte caratteristica e combinatoria», per «sentire la bellezza de' simboli» e acquistare «facilità» nell'utilizzarli è necessario comprendere la «forza dell'idee astratte» che essi rappresentano, e dunque «farne i calcoli come gli astrologi gli oroscopi loro»³⁰.

²⁹ *PeP I*, p. xv.

³⁰ *SF, Dell'anima umana*, p. 116.

9. L'eco e gli «oggetti veduti nella luce lunare»

La *characteristica*, però, non è l'unica forma di mnemotecnica che compare nel trattato contiano. Nella seconda parte, riservata all'analisi della fantasia, è discussa da vicino anche l'*ars memoriae* tradizionale con i suoi *loci* e i suoi supposti «tesori». La scelta di inserire il tema all'interno di un'opera sull'anima – ispirata, si è visto, dalla tradizione empirista – è di per sé significativa. Se infatti anche Muratori se ne era occupato, l'aveva fatto prevalentemente nelle *Riflessioni sopra il buon gusto*, ovvero in un testo dall'orizzonte assai ampio e mosso da un vasto intento riformatore. Del resto, il giudizio di Conti sull'*ars memorativa*, pur essendo nutrito da uno scoperto scetticismo, non coincide perfettamente con quello muratoriano. Diversa, anzitutto, è l'idea stessa di memoria: essa, sostiene l'abate, non è la facoltà che conserva e riproduce passivamente il fantasma, ma è «la potenza che compara il riprodotto fantasma, e, comparandolo, n'è conscia e lo ravvisa»¹. Si tratta, quindi, di una facoltà complessa, attiva e comparativa², una consapevole «serie di atti» o, ancora, una «fantasia più diffusa, perché all'immaginazione si combina la comparazione e la coscienza più particolarmente che nella sola immaginazione». La memoria e la fantasia sono perciò due facoltà distinte, ed è bene capire sin da subito cosa intende esattamente Conti con questi due termini (il cui significato rimarrà oscillante per tutto il Settecento). Partiamo dalla fantasia. Essa non è altro che la «potenza che rappresenta all'anima le cose assenti»; se la memoria si basa sulla nozione di *movimento*, la fantasia, al contrario, si basa sulla *fermezza* – non a caso il suo nome deriva «da una parola greca, che, secondo il Masson³, significa fermezza nelle apparenze, le quali svanirebbero se la natura non ci avesse provvisti d'una facoltà che le fissasse nell'assenza loro». Più complessa e innovativa è invece la definizione di 'fantasma' (l'oggetto della «comparazione» mnemotecnica), affidata a un lungo paragone, che ne ingloba anche altri, e che merita di essere riportato per esteso:

¹ *SF, Dell'anima umana*, p. 92.

² A riguardo, cfr. anche F. M. CRASTA, *Forme e funzioni della mente*, cit., p. 67: «[La memoria] risulta piuttosto una potenza attiva, una funzione della mente che opera confronti tra immagini, selezioni, attribuzioni di significati, riconoscimenti degli oggetti, dei casi, delle circostanze. La memoria diventa così una facoltà 'complicata' perché si accompagna a giudizi e proprio per questa sua peculiare caratteristica è strettamente collegata ai processi conoscitivi». Inoltre, sull'importanza della comparazione, cfr. M. ARIANI, *Drammaturgia e mitopoiesi*, cit., p. 277: «nel Conti, il concetto di comparazione riveste un'importanza fondamentale in quanto collega la logica simbolica e combinatoria del Leibniz alla fenomenologia (derivata da Dryden e da Pope come da Galileo) dall'*armonia* geometrica dell'universo che, sulla spinta di un cartesianismo assai rielaborato in senso fantastico, affascinava tutto un largo versante della cultura preilluministica».

³ Cfr. S. MASSON, *Histoire critique de la république des lettres, tant ancienne que moderne*, Utrecht, 1712-1714.

Io voglio comparare il fantasma all'eco, perché come l'eco è l'immagine della voce, la quale è immagine del pensiero, così il fantasma è l'immagine della sensazione, la quale è immagine dell'oggetto. Come l'eco comincia e dura, terminata la voce, così comincia e dura il fantasma, terminata la sensazione. Finalmente come l'eco, ammorzandosi ed estinguendosi a poco a poco nelle pareti, non ritiene tutta la vivacità e l'articolazione della voce, così il fantasma, indebolito nel passaggio dagli organi esterni agli interni, non ritiene tutti i lineamenti e colori dell'oggetto sentito. Egli perciò equivale ad una sensazione debole e può aritmeticamente rappresentarsi per una frazione della sensazione considerata come l'unità. Altri assomigliarono le sensazioni agli oggetti veduti nella luce diurna ed i fantasmi agli oggetti veduti nella luce lunare⁴.

Cerchiamo di mettere a fuoco la trama dei motivi evocati da Conti. Partiamo dall'equivalenza tra «fantasma» e «sensazione debole», che ci riporta, in prima analisi, ad Aristotele. Nella *Retorica*, infatti, lo Stagirita definiva letteralmente la fantasia una sorta di sensazione debole: «ἡ φαντασία ἐστὶν αἴσθησις τις ἀσθενής»⁵. Il concetto, tuttavia, aveva conosciuto una serie di ripercussioni moderne, almeno a partire da Hobbes. Più da vicino, il filosofo inglese, come del resto anche Conti, riconduceva la genesi delle idee esclusivamente alla combinazione di immagini sensibili messe in movimento da un oggetto. Anche il meccanismo delle idee, però, risponde in un certo senso alle leggi della 'sopraffazione': appena l'oggetto inizia ad allontanarsi, subentra infatti una nuova sensazione, che affievolisce la precedente, ossia la trasforma in *immaginazione*, vale a dire in «decaying sense» (il calco da Aristotele è evidente)⁶. Se tale dinamica può ricordare in parte quella descritta da Conti, va detto che Hobbes, a differenza di quanto fa l'abate, non distingue tra 'memory' e 'imagination', poiché entrambe «non vivono che della forza riflessa, anzi impressa, dalla sensazione»⁷; la memoria, così, è di nuovo ridotta a un insieme di immagini sedimentate (una visione, questa, non accolta nel *Trattato dell'anima umana*, che anzi tende a rivalutare la forza attiva e creativa della fantasia e della memoria).

Ma torniamo al testo contiano, e osserviamo le altre immagini con cui l'autore spiega la natura dei «fantasmi». Subito dopo il riferimento alla «sensazione debole» troviamo il paragone 'aritmetico' con la «frazione» di un'«unità», non particolarmente suggestivo, se non per il fatto che contiene al suo interno un riferimento al concetto di *perdita* o di *assenza* (la totalità è venuta meno). Assai più interessanti sono invece le altre due

⁴ SF, *Dell'anima umana*, p. 91.

⁵ ARIST., *Rh.*, I, 11, 1370a 28.

⁶ D'altra parte, il ricordo della formula aristotelica giunge fino a certi pensatori materialisti francesi, ad esempio La Mettrie ed Hëlvetius, il quale concepisce a sua volta la memoria come sensazione continuata ma indebolita.

⁷ A. FERRARIN, *Immaginazione e memoria*, cit., p. 164.

similitudini: la prima con l'eco, presentata tra l'altro come di propria coniazione («io voglio comparare»), la seconda, altrettanto suggestiva ma di «altri», con gli «oggetti veduti nella luce lunare». Partirei da questa seconda, perché più facilmente ricollegabile a precisi modelli (che, lo si anticipa, non sono forse così distanti da quelli usati nella prima).

Chi sono, dunque, questi «altri»? Viene da pensare, anzitutto, a Platone, che per primo, e con più insistenza, ha posto l'accento sull'«affinità esistente tra la rappresentazione fantastica e il mondo umbratile della materia»⁸. Platone, d'altra parte, è un autore assai frequentato da Conti, sul quale egli aveva pubblicato una delle sue poche opere filosofiche concluse e giunte a stampa, l'*Illustrazione del Parmenide*. Ebbene, proprio in questo opuscolo l'abate si sofferma sui campi metaforici dell'ombra e dell'affievolimento, che Platone utilizza in relazione non alla fantasia, ma all'eccesso di astrazione (le due operazioni, però, sono collegate):

egli si contenta di non moltiplicarla, che fino ad un certo grado, a fine che l'idea coll'astrarla tanto non s'inlanguidisca e sfumi; onde al fine la mente non possa più ravvisarla in quella guisa, che l'immagine d'un oggetto riflettuta da uno specchio successivamente in molti altri, al fin diviene così ombratile, che svanisce da gli occhi⁹.

Come è noto, però, nel filosofo greco all'accostamento tra fantasia e ombra fa seguito un giudizio negativo: la *phantasia*, privata, diremmo con Conti, della «luce diurna» (e del suo ovvio valore simbolico) è una potenza non solo passiva ma anche ingannatrice. Ma se così è, da questo punto di vista Conti è ben poco platonico. O meglio, anche la sua fantasia si alimenta e si serve della «luce lunare», ma ciò non costituisce affatto un punto debole, bensì l'esatto contrario. È nell'oscurità e nell'«ombra», come ha scritto Crasta, che per l'abate «il mondo» della fantasia «si rafforza inevitabilmente» (mentre, all'opposto, «si attenua al cospetto della luce») ¹⁰. Ecco allora che il gesto che caratterizza «chi medita profondamente», oppure chi crea, dovrà essere quello di «chiudere gli occhi per far che i fantasmi più vivacemente in lui si risvegliano»¹¹. Alla lettera, la precisazione può sembrare superflua, ma in realtà lascia emergere come le operazioni della fantasia necessitano, anche dal punto di vista

⁸ N. TIRINNANZI, *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, p. xi.

⁹ A. CONTI, *Illustrazione del Parmenide di Platone. Con una dissertazione preliminare. Del signor Abate Antonio Conti Patrizio Veneto*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1743, pp. 67-68.

¹⁰ F. M. CRASTA, *Forme e funzioni della mente*, cit., p. 69.

¹¹ SF, *Dell'anima umana*, p. 94.

sensoriale, dell'oscurità per riportare la luce¹². È questo, del resto, un processo descritto qualche battuta dopo, dove un paesaggio silenzioso e, si noti, in rovina può – all'ombra della fantasia (di nuovo: «chiudendo gli occhi») – divenire un luminoso palazzo «più lucente della porcellana cinese»:

Io veggo tre torri di rozzi mattoni fabbricate e mezzo smantellate e cadenti, e le veggo in una pianura, ove scopro le rovine d'un'immensa città. Io sempre le vedrò tali ove altro non accada, ma, chiudendo gli occhi, io rifabbrico le stesse torri d'una materia molto più lucente della porcellana cinese, ne stendo fin alle nuvole l'altezza, ne multiplico il numero e le colloco in un palagio abitato da giganti e da nani, i quali al tronco d'un corpo umano hanno aggiunto il capo di cervo, i piedi di cavallo, le braccia d'uomo e la coda di pesce. Ecco, in un esempio solo, fissate ed esposte le aumentazioni, combinazioni, troncamenti e proporzioni della fantasia. Con simil arte composero i loro geroglifici gli egizi ed i poeti crearono i centauri, le sirene, gli ipogrifi, gli orchi [...], i palagi di cristallo ed altre architetture della magia. Se ne trassero pure le metamorfosi antiche, gl'incanti de' poeti moderni¹³.

Solito all'uso di un linguaggio metaforico, Conti non poteva non conoscere le profonde implicazioni filosofiche dei motivi della luce diurna e lunare, che con tutta probabilità si riflettono anche nel passo appena citato. Ma la fantasia, si badi bene, per l'abate non è soltanto all'origine degli «incanti» dei poeti, delle metamorfosi o dei geroglifici, ma anche – lo si è anticipato¹⁴– della filosofia stessa, ossia «di tutto l'universo dello scibile», poiché «la filosofia e in parte la stessa scienza hanno un'unica madre che è appunto la fantasia, cioè un misto di vero e di falso»¹⁵.

Siamo ben lontani, dunque, da Platone e dal suo rifiuto della *phantasia*. Semmai, una certa vicinanza, legata a una riconsiderazione dell'umbralità, può essere rintracciata prima con Ficino (ampiamente citato nelle opere contiane) e poi con Bruno, autore in cui il tema dell'ombra assume una centralità assoluta (ben più evidente, va detto, che in Conti), soprattutto in relazione alle operazioni della fantasia e della memoria¹⁶.

¹² In tal senso va letta una delle conclusioni a cui giunge Conti alla fine della seconda parte, ossia che «v'è così l'ombra e il vestigio della ragione nel senso ma v'è il raggio e l'effigie nella fantasia» (*ivi*, p. 235).

¹³ *Ivi*, p. 96.

¹⁴ Cfr. *supra*, pp. 103-104.

¹⁵ F. M. CRASTA, *Forme e funzioni della mente*, cit., p. 69.

¹⁶ A riguardo, oltre al già menzionato N. TIRINNANZI, *Umbra naturae*, cit., pp. 218-292, si rimanda almeno a M. CILIBERTO, *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999; M. MATTEOLI, *Giordano Bruno e l'ombra della conoscenza*, in «Dianoia», 19, 2014, pp. 91-115; G. BRUNO, *Parole, concetti, immagini*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014 (s.v. *ombra*). In particolare, sull'importanza del motivo dell'ombra nell'*ars memoriae* bruniana basti qui quanto scrive Ciliberto: «innestata nell'ombra, l'*ars memoriae* diventa emula della natura contribuendo alla

Verrebbe da chiedersi, allora, se tra queglii «altri» a cui fa riferimento l'autore possa essere annoverato anche il Nolano; se così fosse, si potrebbe spiegare anche la reticenza nel dire, un tratto cioè poco frequente in Conti, giacché il nome di Bruno era certo ingombrante e pericoloso. Resta questa, tuttavia, un'ipotesi suggestiva ma difficile da dimostrare, data l'assenza di prove che vadano oltre la già certa conoscenza dei testi bruniani¹⁷.

Giungiamo così all'ultima immagine – l'«eco» – che Conti si curava di presentare come propria. Ebbene, per una curiosa coincidenza anch'essa è in un certo senso evocata in una delle più importanti opere mnemotecniche di Bruno, il *Sigillus sigillorum*. Lì il contesto è senz'altro differente, come più sfumato è l'accostamento tra fantasia ed eco; eppure colpisce il fatto che l'immagine è stata impiegata da Bruno proprio nell'*explicatio* del ventinovesimo sigillo, cioè il «combinatore di sillabe» che permette di preparar «alfabeti combinatori», in relazione cioè a un tema che, si è visto nel paragrafo precedente, attirava particolarmente l'attenzione dell'abate. Più da vicino, nel sigillo è rappresentata una «bestia posta nel mezzo di un cerchio o di un quadrato» che «differentemente ruggisce» al «mutare delle molteplici consonanti» e:

At si eius vocem saxosum prenderit antrum,
Flectitur unde aer restituendo sonum,
Aut tibi echo resonat, vel, si contenderit usus,
Eversam reddent versa elementa notam.

Se l'antro roccioso accoglierà la sua voce
Onde l'aria si flette, restituendo il suono,
Anche a te tornerà la voce [*aut tibi echo resonat*], e, se ne comprenderai l'uso,
Le lettere così composte te ne ridaranno i suoni¹⁸.

Ora, al di là del fatto che nel *Sigillus* l'immagine va in direzione opposta (al centro non vi è la progressiva dispersione o affievolimento del suono, ma la sua

comunicazione inesauribile che si attua fra la natura, uomini e dei, salvaguardando, al tempo stesso, quelle forme individuali che, travolte dal moto distruttivo della materia, sarebbero destinate a svanire nel suo grembo. Da questo punto di vista, risulta essenziale il ruolo attribuito dal Nolano alla facoltà fantastica, la quale permette, precisamente, di oltrepassare i limiti insisti nella memoria umana, conferendo tratti sensibili – e perciò memorabili – anche ai concetti più astratti» (M. CILIBERTO, *Umbra profunda*, cit., p. 112).

¹⁷ Cfr. *supra*, nota n. 57, p. 105.

¹⁸ G. BRUNO, *Explicatio triginta sigillorum*, in ID., *Opere mnemotecniche. Tomo secondo*, edizione diretta da M. Ciliberto, a cura di M. Matteoli, R. Sturlese, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2009, pp. 154-155. Corsivi miei.

conservazione), la consonanza è troppo tenue per poter ipotizzare un rapporto diretto tra le due opere. Interessa sottolineare ancora una volta, però, come l'opera di Conti, pur partendo da assunti empiristici tipicamente settecenteschi, attinga lo stesso a piene mani (consapevolmente, occorre pensare) da un'*imagerie* condivisa con l'*ars memoriae* (e d'altronde persino il meccanismo parodico dei *Dialoghi* è spesso innescato da moderni, ambiziosi e mal funzionanti teatri della memoria)¹⁹.

La stessa arte della memoria, d'altra parte, è oggetto di discussione nel paragrafo immediatamente successivo a quello sulla fantasia, dal titolo aristotelico *Della memoria e della reminiscenza*. Qui l'abate, beninteso, non mira a riproporre le antiche tecniche, e anzi sembra voler lasciare da parte anche ogni visione metafisica della memoria (che sia pur di Agostino) per «accentuare invece il suo carattere funzionale»²⁰ e, per così dire, 'muscolare'. Seguendo la lezione di Locke, pertanto, egli sostiene che per rafforzare il ricordo occorre sostanzialmente contrarre l'abitudine attraverso l'«esercizio» e la ripetizione²¹:

poiché v'è qualche rassomiglianza tra le cose che si ripongono in un locolo e l'idee che prima s'avevano, tra l'estrarre fuori e il [...] [*sic*] e riconoscer l'idee, si crede volgarmente che la memoria sia il tesoro dell'idee, e su questa nozione sono fondate le difficoltà di Santo Agostino sul numero immenso dell'idee, che la memoria custodisce; ma non è questa che un'immagine, la quale rende sensibile un'idea per altro astratta, né il mandare a memoria né il ritenere nella memoria altro significa che *acquistare e conservare la facilità di riprodurre l'idee, al che giova l'esercizio che le fortifica e le stende*²².

Così fa il «suonatore di clavicembalo» che «spesso suonando addestra le sue dita», oppure il «ballerino» che ripete «i moti de' piedi e delle braccia», perché è con l'«esercizio» che «gli organi acquistano sicurezza ne' moti». Allo stesso modo, «coll'esercizio s'agevola l'uso della memoria»:

¹⁹ A riguardo, cfr. *infra*, p. 132 e ssg.

²⁰ N. BADALONI, *Antonio Conti*, cit., p. 131.

²¹ L'«oblivione», infatti, è generata dalla mancata ripetizione o riproduzione delle idee: «alla memoria s'opponne l'oblivione o l'impotenza di produr idee e di ravvisare le cose per esse rappresentate, ed è facile l'osservare che si dimenticano quelle cose di cui si lascia di riprodurre l'idee». Ciò accade anche alle menti dotate di grande ingegno, come ad esempio si può vedere in «Udenio» che, una volta divenuto «console d'Amsterdamo» non «potendo per le gravi occupazioni più attendere a' calcoli algebrici né alle figure geometriche, intieramente le dimenticò». Stesso destino sembra essere toccato a Newton, giacché «in Inghilterra e Germania era voce comune che il Newton più non intendesse il suo libro de' *Principi matematici della filosofia naturale*» (*SF, Dell'anima umana*, pp. 93-94).

²² *Ivi*, p. 92.

A poco a poco si fa l'esercizio, e, in quella guisa che per portare in una volta mille libre di peso s'è cominciato a portarne prima 10, 100, 200, così, per avvezzarsi a prontamente e facilmente rammemorare, non convien caricare la memoria di molte idee, ma prima esercitarla, nel rammemorarne un poco numero indi maggiore²³.

Con il progressivo esercizio, infatti, Conti spiega la proverbiale memoria prodigiosa di alcuni illustri personaggi: Wallis, Ciro, Scipione, Cineas, Mitridate e più di tutti Pascal, il quale pare che «si ricordasse di tutto ciò ch'avea letto» (è questo un caso, qualora «fosse vero», ancora più prodigioso, perché significherebbe «aver presenti innumerabili e disparatissime idee» e combinarle in «infinite materie», «come da un'eminenza signoreggiando»). La rassegna, però, si conclude con un esempio meno celebre: quello di un anonimo professore di Hannover²⁴ che si esibì di fronte all'abate, senza tuttavia convincerlo appieno:

Si pretende esservi un'arte che agevoli la memoria; ve n'era un professore in Hannover, che s'esibì di mostrarmelo. Si rappresentava egli in una sala tutti i dodici patriarchi dell'Antico Testamento, ed istoriava le parti del loro volto, occhi, naso, orecchie, barba, colle cose di cui voleva ricordarsi, supponendo che la vicinanza del luogo d'una cosa suggeriva alla memoria quella dell'altra. Io non so se sia utile quest'arte, so bene che vi si ricerca una memoria per la memoria e per me non riconosco altra arte che chiaramente e distintamente percepir le cose che si mandano a memoria, al che molto giova la divisione e l'ordine dell'idee²⁵.

Anche Conti – questa volta come Muratori²⁶, seppure in maniera più indiretta e sbrigativa – prende dunque le distanze da tale «memoria per la memoria», non riconoscendo altra arte utile che non sia quella di «percepire» chiaramente e distintamente, ovvero di ordinare e di dividere (come fa l'«anatomico» o il «botanico»). Il caso del professore di Hannover, città in cui l'abate era giunto nell'ottobre 1716 sulle tracce di Leibniz, resta tuttavia interessante, perché testimonia come nel Settecento inoltrato non fosse così raro trovare ancora qualcuno che praticava, non senza frutto, le antiche tecniche dell'*ars memoriae*.

²³ *Ivi*, p. 93.

²⁴ Potrebbe forse trattarsi di Johann Georg von Eckhart, allievo di Leibniz, con il quale Conti aveva conversato a lungo non avendo potuto incontrare il suo maestro, morto pochi giorni prima dell'arrivo dell'abate nella città sassone (a riguardo cfr. *PeP* II, *Notizie*, pp. 40-43).

²⁵ *SF*, *Dell'anima umana*, p. 43.

²⁶ Cfr. *supra*, pp. 67-69.

10. Il «teatro di burattini»

Il nome di Leibniz ci permette di passare ai *Dialoghi filosofici* del 1749, con i quali l'abate si getta finalmente alle spalle, con distacco ironico da *philosophe*, ogni possibile influsso della tradizione ermetico-cabalistica: è qui che tutto il vecchio edificio del sapere, che pure in un certo senso costituiva l'antecedente del progetto enciclopedico contiano, crolla una volta per tutte sotto i colpi della «derisione» e della «burla»¹. Lo si può notare già dai toni con cui si apre la *Conversazione prima*, e in particolare dalla descrizione del «giardino» e del «palagio» della marchesa di Nefelo, scenario delle quattro conversazioni (sulle sette previste):

in un bel giorno d'estate dell'anno scorso [...] entrai nel giardino della marchesa di Nefelo. Il sole era ancora molto lungi dall'orizzonte, ed un soave zeffiro, profumando l'aria cogli odori che uscivano da' cedri, dagli aranci e da' gelsomini, rendea delizioso il passeggio d'un tortuoso viale d'alberi ombrosi alla cinese piantati².

Questo apparente *locus amoenus* conduce però ad un luogo che è un vero e proprio ricettacolo di oggetti confusi, indifferenziati e grotteschi. A custodirlo, proprio come nei giardini massonici settecenteschi³, vi sono delle figure fantastiche e, come insegnava già l'*Ars poetica* oraziana, ridicole: fauni con piedi di capra e tritoni con coda di pesce, emblemi perfetti del «sistema» entusiastico, fallace e sconnesso della marchesa⁴:

scommetterei [...] che in questi grotteschi la marchesa pensò d'esprimere gli emblemi de' suoi entusiastici sistemi, ma molto s'ingannò nelle allusioni pretese. Qui ogni chiocciola considerata in sé è mirabile per la vaghezza della struttura e per la varietà delle sue tinte. All'incontro ogn'idea, o, per dir meglio, ogni entusiasmo della marchesa è un *delirio d'immaginazione accesa e sfrenata* [...]; l'idee connesse o ridotte in sistema della marchesa altro non iscoprono che una vanità smoderata *di far credere di saper quel che non sa, o che mai non intese*⁵.

¹ Cfr. *supra*, nota n. 62, p. 106.

² *DF*, *Conversazione prima*, p. 27.

³ A riguardo, cfr. G. M. CAZZANIGA, *Giardini settecenteschi e massoneria: il giardino di memoria*, in *Storia d'Italia. Annali*, 21, *La Massoneria*, a cura di G. M. Cazzaniga, Torino, Einaudi, 2006, pp. 120-140. Sugli altri punti di contatto con i giardini di memoria cfr. *infra*, nota n. 6, mentre su Conti e la massoneria cfr. ID., *Conti e la massoneria*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des Lettres*, cit., pp. 27-44.

⁴ Tali figure sono assai vicine alle creature immaginate nel «palagio» del *Trattato dell'anima umana*, per cui cfr. *supra*, p. 128.

⁵ *DF*, *Conversazione prima*, p. 27. Corsivi miei.

Il regno di Nefelo, costellato da statue e idoli, contiene anche un «verde anfiteatro», anch'esso ricolmo di figure di dèi e amazzoni, sulle quali «giganteggiano i colossi» di Trimegisto, Zoroastro, Fludd e Van Helmont. Non mancano, però, le statue dei filosofi moderni⁶:

alle porte laterali del recinto sono, a guisa d'Ermeti, scolpiti da una parte il Cartesio ed il Malebranchio, e dall'altra il Newton ed il Leibnizio [...]. Una delle porte conduce a certe fabbriche d'uso, l'altra ad uno boschetto cinto da pergolati, sotto l'*ombra* dei quali sono espresse in marmi di vari colori le figure della tavola isiaca, o sieno gli egizi geroglifici de' moti appartenenti a' corsi della luna e del sole⁷.

L'anfiteatro, con i suoi geroglifici, i suoi emblemi e le sue tavole isiache-kircheriane, ha tutta l'aria di essere un anacronistico teatro della memoria. Ma si tratta di un teatro, per così dire, della *memoria impossibile*, ovvero un teatro che ha per oggetto quello che non esiste, o meglio ancora *quello che si crede di saper ma non si sa, o mai si intese*. Al suo interno, Conti segue Nefelo «come talor Sancio Pansa seguia Don Chisciotte»⁸ (ecco un altro significativo riferimento alle avventure dell'ingegnoso hidalgo)⁹, fino ad arrivare a una «gran loggia» sostenuta non da «colonne», ma «parte da sirene» e «parte da amazzoni armate di vasti scudi e di lunghissime lance» (anch'esse istoriate e arricchite con emblemi indecifrabili: «non dubitai», commenta Conti, «che in tutte queste figure non vi fosse qualche emblemma: ma chi potea indovinarlo senza la glossa della marchesa?»). Passando attraverso le logge, allora, Nefelo conduce il suo ospite all'interno del palazzo, dove in una «sala rotonda» è custodito l'oggetto di cui va più orgogliosa: il tempo di Vesta. È questo, ancora più chiaramente, un moderno quanto

⁶ Anche questi appena descritti sono tutti tratti dei giardini di memoria massonici. Un esempio preciso, studiato da Cazzaniga, può essere la Villa Torre de' Picenardi situata tra Cremona e Mantova. Possiamo leggere una coeva e puntuale descrizione del luogo nei *Marmi cremonesi* di Isidoro Bianchi, in cui appunto si parla di «gruppi di statue» che fungono da custodi, di «grotte», di un bosco ombroso che conduce a «globi astronomici», a «vagli loggiati», a un «tempio antico» e a una «piramide» (tutti elementi che ritornano nei *Dialoghi*, su cui cfr. *infra*). Non manca un tempio di Bacco (con fauni, satiri, tirsi, baccanti e un «sole» dipinto nella sommità della cupola), nonché un «avanzo rovinoso di un antico anfiteatro», nei cui archi si possono osservare le statue di personaggi antichi e moderni. Più nello specifico, si veda I. BIANCHI, *Marmi cremonesi, ossia Raggiungimento delle Antiche Inscrizioni che si conservano nella Villa delle Torri de' Picenardi, opera del Sig. Abate D. Isidoro Bianchi*, Milano, nell'Imperiale Monistero di S. Ambrogio Maggiore, s.d. [1791], pp. xiv; xv, xxiii, xxvii xxix.

⁷ *DF, Conversazione prima*, p. 28. Corsivi miei.

⁸ *Ivi*, p. 29.

⁹ Cfr. *supra*, pp. 107-108.

inattuale e posticcio teatro della memoria, grazie al quale Nefelo costruisce, o meglio ricorda, la sua *fisica celeste* ricavata dalle lezioni di Arcilerone:

dalla loggia passai in una sala rotonda, ove, a guisa del foco di Vesta, lampeggiava nel mezzo un sole d'oro, sostenuto da varie colonne di bronzo dorate e cinto da vari globi e pianeti, i quali mi parvero al primo aspetto collocati nella distanza del sistema copernicano effigiato nella carta del Wiston. Una fascia guernita d'animali stellati appariva dipinta sulle pareti, e sopra e sotto disegnate su fondo azzurro le costellazioni con stelle d'oro a guisa di soli. Quel che più mi sorprese fu la terra, non geograficamente dipinta, ma scabra e avvallata e ripiena di vari bambocci con istrane vesti e con istromenti alla mano ancora più strani. Gli altri globi erano coperti da un velo che travveder lasciava alcune figure grottesche¹⁰.

Così, come ogni teatro della memoria che si rispetti, anche il tempio di Vesta non può essere completamente disvelato (perlomeno non subito): i suoi segreti vanno custoditi. Ecco allora che non appena il protagonista cerca di togliere il velo («Io stesi la mano per isvelarle»)¹¹, incontra la resistenza della marchesa che trattiene il suo braccio. Dietro la prudenza della nobildonna, però, traspare la consapevolezza dei moderni. Il suo timore, infatti, è di essere messa in ridicolo: «non voglio» – confessa – «che quelle dame sapienti, amiche della contessa di Filolero e che si pascono di meditazioni sublimi, mettano in ridicolo la mia fisica celeste». Tanto ingenua quanto entusiasta, tuttavia, Nefelo si lascia convincere dal simulato interesse del suo interlocutore. Spiega così la chiave della sua costruzione¹², vale a dire il dominio degli studi (inesistenti) del Signor Arcilerone, «gran filosofo de' miei amici, seguace di Trimegisto e di Zoroastro» – un 'antiquario' credulone, con la passione per le filosofie orientali¹³, che le avrebbe «aperto gli occhi»:

versatissimo [...] è il S.^r Arcilerone nell'opere orientali [...] non istudiò ne' libri stampati, ma ne' manuscritti acquistati con immense spese da' viaggiatori più dotti. Chi 'l crederebbe? Criticamente discusse le tradizioni storiche dell'inglese Tommaso Hyde, che

¹⁰ *DF, Conversazione prima*, p. 30.

¹¹ *Ibid.*

¹² A patto che non riveli alcunché a Filolero: «Voglio manifestarvi un gran secreto, con patto però che mai vi venga la tentazione di pubblicarlo, e particolarmente alla contessa di Filolero» (*ivi*, p. 31).

¹³ Si veda, a riguardo, la scenetta all'inizio della *Conversazione seconda*, in cui Arcilerone, «uomo in corto mantello, lisciato e vermigliato il volto» – si noti l'accusativo alla greca – «e bello a guisa di Deiopea, quale il poeta Rousseau [*sic*] dipinse un abate del suo tempo», è ritratto mentre sorseggia bevande «preparate all'orientale» ed ascolta una melodia «egizia», il cui motivo deriverebbe addirittura da un manoscritto sopravvissuto all'incendio della biblioteca di Alessandria (così almeno gli ha assicurato l'«uomo del Cairo» dal quale l'ha acquistato) (*DF, Conversazione seconda*, p. 63).

ha letto Zoroastro nell'originale; e confrontò colle gravi ponderazioni del Patrizio, che tradusse Trimegisto stesso da un vecchio codice in lingua egizia e del quale, coll'aiuto de' caratteri decifrate dal Kirkerò, prima fece la sua Gramatica ed il suo Dizionario, e collazionò con somma fatica i testi di questi antichi con quei di Strabone, di Laerzio, di Plutarco, di Cicerone medesimo: e dopo profonde meditazioni concluse che i due Mercuri d'Egitto compendiate da Manetone, i Sanconiatoni di Fenicia, i due Zoroastri, il Caldeo e il Persiano, i Bracmanni dell'Indie e l'Orfeo di Tracia, convengono tutti nello stesso sistema¹⁴.

Troviamo qui, ormai in veste parodica, una serie di motivi che avevano pur interessato l'abate (la traduzione, la *characteristica*, i geroglifici, la tensione verso il sistema) e che avevano lasciato qualche traccia nella sua opera (non solo nel *Trattato dell'anima umana*, ma anche nell'irrealizzata e frammentaria opera enciclopedica, pur restando sempre salda – va precisato – la convinzione contiana dell'impossibilità di un innesto totale della tradizione ermetico-cabalistica nel pensiero scientifico moderno)¹⁵. In tal senso, è allora assai significativo che tra le tante, strampalate e universaleggianti teorie di Arcilerone si trova anche un'ipotesi sostenuta e scritta da Conti stesso, ossia l'idea che Cartesio abbia avuto in mente il *De immenso* di Giordano Bruno nel formulare la teoria dei vortici:

Ritrovò [*scil.* Arcilerone] i vortici del Cartesio nel libro *Dell'Immenso e degl'Innumerabili* del Bruno, che li tolse da Anassagora;

Scrisse egli [*scil.* Bruno] il suo libro [*scil.* *De immenso et innumerabilis*] in versi accompagnato da annotazioni, e se nel poema di Giordano il Cartesio tolse i vortici, io molto sospetto, che il Leibniz vi prendesse la prima idea delle sue Monadi, e gli Inglesi l'idea d'uno spazio infinito, che da Dio non distinguono¹⁶.

Questa vera e propria autocitazione dalla *Prefazione alle Prose e poesie* del 1739, d'altronde, si potrebbe accordare con l'idea proposta sopra dei *Dialoghi* come una

¹⁴ *DF*, *Conversazione prima*, pp. 31-32.

¹⁵ Era stato questo, del resto, il tentativo di uno dei maestri di Conti, padre Tommaso Pio Maffei. Lo ricorda l'abate stesso in un estratto citato da Toaldo nelle *Notizie*: «Era il P. Maffei uomo d'acre ingegno e di dottrina e d'erudizione non volgare, sebbene nel suo privato enormemente la guastasse coll'idee de' chimici de' cabalisti. Nell'udirlo a favellare della pietra filosofale, degli spiriti aerei, della simpatia e antipatia delle cose, pareva che altro ei non sapesse; e pur seppe nella sua testa, io non so come, legare quest'idee oscure e litigiose coll'idee certe e chiare della matematica e con quelle della storia e della politica che ben possedea» (*PeP* II, *Notizie*, p. 5). Su padre Maffei, cfr. M. L. SOPPELSA, *Genesi del metodo galileiano e tramonto dell'aristotelismo nella scuola di Padova*, Padova, Antenore, 1974, pp. 195-200.

¹⁶ *DF*, *Conversazione prima*, p. 33; *PeP* I, p. [55].

pubblica rinuncia al proprio impossibile progetto enciclopedico, che a sua volta, e non solo ‘di riflesso’, finisce per essere assorbito nel meccanismo parodico dell’opera. È in tal senso, dunque, che si è parlato di un *autodafé*: sfumata l’utopia di un’opera universale ed enciclopedica, a Conti non resta che combattere pubblicamente – e i *Dialoghi* sono un’opera pensata per la stampa – quei *sistemi impossibili* che avevano contribuito a nutrire una simile illusione. Tutti gli sforzi di Nefelo, così, agli occhi del protagonista, e del lettore, si rivelano niente più che un *vuoto esercizio di retorica* in preda agli eccessi della fantasia. Non è così, va da sé, per la marchesa, che invece è convinta di star seguendo un filo logico precisissimo e luminoso: «non il senso, non la fantasia», dice al suo ospite, «decide della verità delle cose, ma la ragione. Questa sola ci guida nel mondo [...] tutto si fa per la luce»¹⁷. A guidare le sue riflessioni, al contrario, non è la ragione né la luce, ma la follia di Arcilerone, che si riflette nella sua retorica priva di forza e sorretta da un unico procedimento: ripetere a memoria gli insegnamenti del maestro («lo pensa il Sig.^r Arcilerone»; «Mi ricordo – disse la marchesa molto sagace»; «Vuole il Sig.^r Arcilerone che...», e così via)¹⁸.

A questa memoria apparentemente straordinaria della marchesa fa cenno, del resto, anche la sua rivale e compagna di studi, la contessa di Filolero, la quale è invece solita esporre la propria opinione leggendo direttamente da un foglio scritto da altri («io che non ho la memoria della marchesa vi leggerò ciò che scrisse l’amico, e l’apprese dal leibniziano»; «così lesse la contessa»; «Ve lo leggerò in questo foglio»; «ella seguì leggendo»; «qui terminò di leggere»)¹⁹. Il suo intento è di spiegare il funzionamento di una macchina-modellino, la piramide di Leibniz, ovvero un «palagio de’ destini» portatile (custodito all’interno di uno «scigno di tartaruga»), che contiene tutta «la serie delle possibilità e delle cose». È questo, insomma, un teatro della memoria e dei possibili²⁰, di cui però neanche Filolero ha capito bene il funzionamento, costruito e

¹⁷ Parole, queste, che suscitano subito dopo il commento ironico di Conti: «O profondità – gridai – de’ misteri cabalistici!» (*DF, Conversazione prima*, p. 43). Perdendo di vista la realtà, infatti, Nefelo giudica fantasie irrazionali tutte le obiezioni di Nonnio e si mostra insofferente sia verso le sue «stravaganze poetiche» (*ivi*, p. 53) sia verso le sue «pedanterie matematiche». Di fronte ad esse preferisce allora ritirarsi nel suo teatro-giardino: «Nulla m’importa – fulminando cogli occhi disse la marchesa – de’ vostri calcoli e del vostro zero: sono queste pedanterie matematiche, le vi godete. Io per me ritorno nel mio giardino a prender aria» (*ivi*, p. 39).

¹⁸ Cfr. rispettivamente *ivi*, pp. 46, 65 e *DF, Conversazione terza*, p. 114.

¹⁹ Cfr. rispettivamente *ivi*, pp. 94, 96, 99, 100.

²⁰ Il paragone con il teatro – anzi con una brutta copia di un teatro – è utilizzato dall’autore stesso: «tutte queste figure erano scolpite in oro e in argento con somma delicatezza; il Balzac [*scil.* Jean-Louis Guez de] avrebbe forse paragonata l’architettura della piramide al teatro d’Emilio Scauro, in cui diede al popolo romano la scena divisa in tre piani ornati di 360 colonne e di tre mila statue di bronzo tra le colonne collocate. Io temo che l’iperbola sia troppo magnifica, né ben al caso convenga; perché dove nella piramide tutte le figure de’ mondi erano lavorate in filigrana, nel teatro di Scauro differente lavoro

fittamente istoriato²¹ niente meno che dal ciabattino di Leibniz. Costui, infatti, conosce e mette in pratica il «linguaggio universale», sommo grado della *characteristica*:

Un degli amici miei intraprese a bella posta il viaggio di Lipsia, e fece lavorar la piramide da quell'artefice ingegnoso che lavorò allo stesso Leibnizio le scarpe a susta, ed attualmente travagliava ad una macchina che a forza di ruote e di contrappesi rappresenta in una maniera molto facile e spedita i secreti dell'arte combinatoria e caratteristica. Vide l'amico che per effigiare i suoi calcoli, adoprava l'artefice ziffre molto più comode dell'aritmiche, dell'astronomiche, delle corografiche, e che aveva finalmente ritrovato il modo di dar nella sua macchina il saggio della lingua universale, ultima fatica del Leibnizio²².

Ma la marchesa di Nefelo non è da meno in materia di macchine. Anch'essa possiede un «globo» in cui agiscono macchine semoventi – uno strumento che le sembra poter venire in soccorso alla sua retorica inefficace²³:

“vi proverò colle mie macchine e calcoli ciò ch'io vi dico”. La marchesa corse alla terra e cominciò a premer col dito, come si fa negli orologi a repetizione, le ruote che avea prima montate. Udii un gran romore, e vidi improvvisamente le malfatte figure di quel globo muoversi ed agitarsi. Cominciò la scena per una folla di parrucchieri, di fornai, di tornitori, di cavafango, muratori, speciali, chimisti, droghisti, che travagliavano ne' propri mestieri e mischiavano co' loro stromenti varie sostanze²⁴.

Tutto ciò, si capisce, è inutile. Il Conti-*philosophe* sa di avere davanti nient'altro che un *teatro di bambocci*, e sa che la retorica della marchesa è costruita, per prendere in prestito un'immagine da Genovesi²⁵, sul «gran magazzino de' nienti»²⁶:

risplendea ne' tre piani: poiché il primo era tutto di marmo, il secondo incrostato d'un mosaico di vetro incognito sin allora e inusitato di poi, il 3° d'un intaglio dorato» (*ivi*, p. 102).

²¹ Si tratta di scene mitologiche, bibliche e storiche, per cui cfr. *ivi*, pp. 96-98.

²² *Ivi*, p. 92. Per Nefelo, invece, i più abili nell'arte caratteristica e nell'alchimia sarebbero gli abitanti di Mercurio, per cui cfr. *DF, Conversazione quarta*, p. 153: «i Mercuriali conoscendo le vere essenze e le vere armonie delle sostanze corporee [...] hanno rittrovato [*sic*] il modo d'esprimerle per certe note simili a' geroglifici egizi, che essi sommano, dividono con tanta industria che ne ricavano, come noi dal calcolo differenziale ed integrale, i principi delle loro arti: e quali arti! La pietra filosofale o la trasmutazion de' metalli, l'alcaesti o il disolvente [*sic*] generale di tutti i corpi, la panacea [...] il modo di rendere il foco inestinguibile [...], la palingenesia o la resurrezion naturale di tutti i corpi».

²³ Anche Arcilerone, del resto, considera le sue 'macchine' uno strumento retorico, con il quale intende iniziare alla Cabala lo stesso Conti: «il Sig.^f Arcilerone mi promise d'iniziarmi nelle scienze cabbalistiche meccanicamente spiegate colle sue macchine» (*DF, Conversazione prima*, p. 64).

²⁴ *DF, Conversazione seconda*, p. 69.

²⁵ Genovesi è citato due volte nei *Dialoghi*, con accenni prima generici e poi più precisi (anche la sua *Metafisica* finirà tra le letture di Arcilerone, il quale però, questa volta, troverà ben poco di utile). Più da

Mentre così la marchesa, a guisa d'un ciurmatore che mostra nelle piazze il mondo nuovo o la lanterna magica, pompeggiava con le sue ipotiposi, credendo di vedere ciò che solo immaginava, *io dal mio lato non vedevo che alcuni bambocci*, le cui membra si divincolavano e nello divincolarsi agitavano i rozzi stromenti che aveano in mano, commovendo le malfatte fabbriche di picciola terra. Moveansi tutti insieme col mezzo di certe fila d'acciaio legate a' vari registri. Avea tentato il precettore d'imitare nell'artificio della sua macchina i piccioli artigiani che nella macchina di Norimberga esercitano i loro mestieri, ma non v'era riuscito che relativamente alla marchesa, la quale colla propria immaginazione suppliva a tutti i difetti dell'artificio²⁷.

Ebbene, un «teatro di burattini» – questa volta a detta della contessa di Filolero (tanto pronta nel riconoscere gli errori di Nefelo quanto cieca verso i propri) – è anche il già ricordato tempio di Vesta, costruito da Arcilerone ad imitazione degli ultimi mondi della piramide leibniziana:

in questi ultimi mondi – mi disse la contessa – studiò molto il Sig.^f Arcilerone, e prese il modello di quelle idee grottesche colle quali invase la fantasia della marchesa di Nefelo, e per emulare la mia piramide l'invogliò a far il tempio di Vesta, e che infatti *altro non è che un teatro di burattini*. Siamo amiche, ma più dell'amicizia amo la verità²⁸.

vicino, cfr. *DF, Al lettore*, p. 17: «Se questo spirito è la materia sottile quale ancora ammettono i Cartesiani, nulla v'è di nuovo; ma s'è qualche cosa d'incorporeo, cosa può esser mai altro che l'anima del mondo? e ben per tale la prendono i Napoletani»; *DF, Conversazione terza*, p. 121: «“Voi sempre siete, Madama, della famosa sentenza del Malebranchio, e per cui dicevasi a Parigi ch'egli vedeva tutte le cose in Dio, ma che non vedeva ch'era pazzo. Il P. Tartre ha combattuto questa sentenza con molta forza, ed ultimamente un napolitano ha rinnovate le prove nella seconda parte della sua *Metafisica*”. “Il signor Arcilerone – rispose la marchesa – lesse il napolitano, né vi ritrovò cosa di nuovo”».

²⁶ Cfr. A. GENOVESI, *Lezioni di economia civile*, a cura di F. Dal Degan, Milano, Vita e Pensiero, 2013, p. 32. Su questa immagine si rinvia a D. FARAFONOVA, *Il «gran magazzino de' nienti»: storia economica di una metafora barocca*, in «Lettere italiane», LXVII, 1, 2015, pp. 140-159.

²⁷ *DF, Conversazione seconda*, p. 69. Corsivi miei. L'immagine della lanterna, riproposta anche più avanti (*ivi*, p. 120: «dopo lunghe meditazioni ritrovò che l'anima si può rappresentare per una specie di lanterna magica configurata in un cristallo tutto ripieno di lume») è di derivazione lockiana, per cui cfr. J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, II, 14, 9, cit., p. 204: «lascio quindi ad altri giudicare se non sia probabile che le nostre idee, mentre siamo svegli, si succedano l'un l'altra a certe distanze nel nostro spirito, in maniera non troppo dissimile dalle immagini all'interno di una lanterna, che il calore di una candela fa girare». Tuttavia, come nota giustamente Bassi, la lanterna «magica» fa pensare anche a La Mettrie (cfr. J. O. DE LA METTRIE, *L'homme machine*, in *Œuvres Philosophiques*, nouvelle édition corrigée et augmentée, Berlin, s.n.t., 1774, pp. 308-309 e, più in generale, *DF, Commento*, nota 77.7, p. 224).

²⁸ *DF, Conversazione terza*, p. 102 Corsivi miei.

Nell'ultima opera a cui lavorò l'abate, insomma, i maestri della memoria, con le loro tecniche (la *characteristica*, la Cabala, i teatri) possono continuare a vivere soltanto nelle loro deformazioni comiche e settarie²⁹. Il «professore» di Hannover, allora, può davvero lasciare la scena ad Arcilerone, quell'«Arcimaestro» «di follie e fandonie»³⁰ che conserva più di un tratto di un'altra autorità legata alla città tedesca: lo stesso Leibniz, dal quale Conti prendeva le distanze una volta per tutte³¹.

²⁹ Ma, pur essendo sempre gli uni contro gli altri, cabalisti e leibniziani, Nefelo e Filolero, non sono altro che due facce della stessa medaglia. A convincere le nobildonne del contrario è ovviamente il loro precettore, «che vuol vendere caro lo stesso latte, ed ha trovato il secreto di far loro a credere che la loro filosofia non sia lo stesso romanzo variamente rappresentato, o solo differente ne' nomi» (*DF*, *Conversazione terza*, p. 91).

³⁰ *DF*, *Conversazione prima*, p. 33.

³¹ Del resto, scrive Rabboni, «nella sapida polemica avviata contro le filosofie fantastiche, accanto alla Cabalistica, nelle sue varie accezioni, e al Cartesianesimo, i rilievi maggiori toccano proprio a Leibniz: giudicato con particolare sarcasmo in relazione alla piramide dei mondi, la stessa invece celebrata nella favola di Pallade» (R. RABBONI, *Introduzione*, in *DF*, p. xxii; ma cfr. *ivi*, p. xxxii per i tratti di Arcilerone riconducibili a Leibniz). Lo *scudo di Pallade* è un componimento, di nuovo incompiuto, con cui l'abate proponeva una parafrasi della favola alla fine della *Teodicea*.

Antonio Genovesi, Saverio Bettinelli

1. «Un cervello fatto a girelle». *Memoria e oblio in Genovesi (e Betti)*

Tra il 1743 e il 1756 Antonio Genovesi pubblicava a Napoli i suoi quattro volumi di *Elementa metaphysicae*. L'opera suscitò reazioni assai differenti: vi era chi, come Antonio Conti, accolse con entusiasmo la pubblicazione del primo tomo, tanto da metter mano alla penna per chiedere ulteriori ragguagli, dando così avvio a un denso scambio epistolare sull'origine e la natura delle idee¹. Più numerose, tuttavia, furono le voci di dissenso, provenienti soprattutto dai circoli più ortodossi della città partenopea – voci che si tradussero prima in un diffuso «rumore»², poi in una sistematica campagna di denuncia, infine in un vero e proprio processo presso il tribunale ecclesiastico. Tra i più tenaci oppositori vi era un vecchio compagno di studi al tempo dell'insegnamento vichiano, il teologo salentino Pasquale Magli. Costui, sempre pronto a gridare all'ateismo e incline, secondo Genovesi, a vedere quello che non c'è³, aveva infatti pubblicato nel 1759 delle *Dissertazioni filosofiche* che sin dal titolo⁴ si prefiggevano di smascherare e denunciare gli errori sia dei *filosofi leibniziani* (laddove 'leibniziano' sta per deista) sia, più nello specifico, del *Signor D. Antonio Genovesi*⁵. Il destinatario delle accuse, in ogni caso, era soltanto uno: l'opera, nella sostanza, è un attacco personale e una diretta accusa di eresia. Come tale, del resto, apparve a Genovesi, che parlò di

¹ Il carteggio, pubblicato per la prima volta nel 1746, fu poi incluso nelle *Lettere familiari* (cfr., in particolare, *Lettere familiari dell'Abate Antonio Genovesi, Tomo Primo*, Napoli, presso Domenico Terres, 1774, pp. 1-51).

² A. GENOVESI, *Vita di Antonio Genovese*, in ID., *Autobiografia e Lettere (= AL)*, a cura di G. Savarese, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 16.

³ Ovvero a cercare «cinque piedi nel montone» (ID., *Lettere filosofiche [...] ad un amico provinciale. Per servire di rischiaramento ai suoi Elementi Metafisici. Terza edizione*, Bassano, 1783, p. 21. Da qui in avanti = LF).

⁴ P. MAGLI, *Dissertazioni filosofiche [...] in cui si oppongono più difficoltà a parecchi principalissimi pensieri di metafisica de' filosofi leibniziani e specialmente del Signor D. Antonio Genovesi*, Napoli, presso Tommaso Alfano, 1759.

⁵ Sulla polemica Magli-Genovesi, si rimanda a F. VENTURI, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 597-600 e a P. ZAMBELLI, *Tra Vico, la scolastica e l'illuminismo: Pasquale Magli*, in «Bollettino del centro di Studi Vichiani», 1, 1971, pp. 20-52 (ma in particolare pp. 24-40).

un'«atrocissima satira» ricolma di calunnie e di «punture» velenose, per quanto infondate⁶. Al centro della polemica vi erano questioni di natura prettamente teologico-dottrinale, che qui non è il caso di approfondire⁷. È significativa, però, la modalità secondo la quale Genovesi risponde al suo vecchio amico 'provinciale'. Pur avendo ormai scelto di abbandonare i «turbolenti», nonché «spesso sanguinosi», «intrighi teologici» per farsi *filosofo-mercantante*⁸, egli decide di controbattere con un'opera – le *Lettere filosofiche* (1759) – che è al contempo un'apologia, un auto-commento e una finta palinodia. Improntate a un registro comico e parodico che fa il verso all'austero e serissimo Magli, le *Lettere*, senza rinunciare a entrare nel dettaglio di delicate questioni filosofiche, intrecciano un notevole numero di fonti letterarie (da Petrarca, Ariosto e Tasso fino a Pulci, Burchiello e Berni). Il che genera un curioso 'gioco di memoria' (le fonti sono spesso taciute) e dà vita a un *impasto* di *cenciaie romanzesche e pezzi di cicalate*, che non dovette piacere al destinatario dell'opera. «So che la mia prima Lettera non vi è andata a verso», scrive Genovesi, e:

ci ha di molti, che mi dicono tuttavia, che voi vi siete scandalizzato in veggendo, che un d'età più tosto in là, che in qua, sappia così per appunto tante bagattelle, e cenciaie de' Romanzieri [...]. Ah, dicevate voi, [...] a sì fatte mie dottrine, per altissimi principi dimostrate, come ha egli risposto? Con de' sogghigni: con de' versetti de' Romanzi: con de' pezzi di cicalate, e con delle grosse ironie [...]. Egli è tutto impastato di canzoni Carnascialesche, di Pulci, di Bernie, di Burchielli, di Lasche, di Tance, di Fagiolate, di

⁶ *LF*, p. 3. L'infondatezza deriverebbe dall'assoluta incomprendimento del significato dell'opera, maliziosamente attribuita da Genovesi a un'inadeguata conoscenza del latino da parte di Magli (ma le argomentazioni del teologo, a dire il vero, sono più puntuali e insidiose che deboli e improvvisate).

⁷ Questi, in sintesi, gli argomenti oggetto di disputa: il rapporto tra Provvidenza, potenza e bontà di Dio da un lato, il 'male morale' commesso dagli uomini dall'altro (dissertazione I); dimostrazione dell'esistenza di Dio (dissertazione II); il concetto di Libertà dell'uomo, degli angeli e di Dio (dissertazione III); la semplicità e l'attività delle sostanze (dissertazione IV); il vuoto (dissertazione V); il principio di contraddizione e di ragion sufficiente (dissertazione VI); l'accostamento genovesiano tra metafisica e matematica (dissertazione VII). Più in generale, sul Genovesi filosofo rimane ancora imprescindibile P. ZAMBELLI, *La formazione filosofica di Antonio Genovesi*, Napoli, Morano, 1972.

⁸ Cfr. *AL*, *Lettere familiari*, p. 78 (Genovesi a Romualdo Sterlich, da Napoli, 23 febbraio 1754): «che direte voi quando udirete che il vostro metafisico è vicino a divenir mercantante?». Tale 'metamorfosi', che si completa con l'istituzione della prima cattedra di Meccanica e Commercio (novembre 1754), non va tuttavia intesa in modo esclusivo. Già nelle opere degli anni quaranta, infatti, non manca un'attenzione agli aspetti materiali e, in senso lato, 'utili' della riflessione metafisica, teologica e gnoseologica (ma a riguardo, cfr. C. PASSETTI, *La 'rivoluzione epistemologica' di Antonio Genovesi*, in *Le metamorfosi dei linguaggi nel Settecento*, a cura di C. Borghero e R. Loretelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 23-33). Similmente, le *Lezioni di economia civile*, prodotto dell'insegnamento genovesiano, sono costruite su una chiara intelaiatura etico-filosofica e non sono prive di aperture verso la metafisica.

Zippoli, come mi dicono, nomi, che, ad udirgli solamente, fanno altrui spiritare. E ci vuol altro che fare il Buffone⁹.

Genovesi, dunque, proietta ironicamente su di sé la figura del *buffone* e del *folle*. A parlare, nelle *Lettere*, è un personaggio a metà tra Don Chisciotte e Orlando, con il «cervello tutto gremito nell'eroica cavalleria errante»¹⁰, e perciò non poco rammaricato per essere stato chiamato a «duello» senza che prima gli fosse lanciato il «guanto» di sfida (Magli ha fatto stampare le *Dissertazioni* senza proferire parola con l'amico, che pure poco prima era andato «carezzevolmente a visitare»)¹¹. Il canonico pugliese, allora, può divenire un novello Astolfo, ma meno efficace di quello ariostesco, giacché rende sì il «senno» a Genovesi facendoglielo «succiar pel naso»¹², come ad Orlando, ma fallisce nell'impresa di togliergli dalla testa «quelle benedette fantasie Romanzesche che *gli* fan tuttora il chiasso al cuore»¹³.

Ora, al di là di questo e di altri divertiti giochi letterari, e al di là dell'intarsio continuo di citazioni (dalla poesia burlesca come dai testi sacri), va detto che le *Lettere* entrano ampiamente nel merito della polemica filosofica, esibendo anzi una documentazione erudita che a qualcuno è parsa eccessiva e tediosa¹⁴. Considerata la pericolosità delle accuse, insomma, Genovesi non lesina certo le energie e non rinuncia affatto alla disputa. Esiste però un ambito, ed ciò che più importa in questa sede, in cui egli dichiara di non volersi assolutamente cimentare con il rivale. «Non mi dà il cuore», scrive infatti nella seconda lettera,

di fare quelle tirate di memoria tutte magrissima Metafisica, siccome voi usate fare nelle vostre *Dissertazioni*, che siete testa ferma, che io non sono, che io isvenirei; perchè ho un cervello fatto a girelle, e incavicchiato sì forte alla caviglia, e nel cavicchio della noce del collo, che non che condurmi là, ove voi volete, che avete mente sopraffine, e volatile, smovermi di lì, quanto corre dall'un rigo della zolfa all'altro, e non ci è verso, che sia possibile¹⁵.

⁹ *LF*, pp. 107-108.

¹⁰ *Ivi*, p. 29.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, p. 30.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Cfr. P. ZAMBELLI, *Tra Vico, la scolastica e l'Illuminismo*, cit., p. 25: «scrisse e rielaborò anch'egli per una riedizione accresciuta l'opera più scolastica e più legata alle dispute gianseniste alla quale egli si lasciò mai trascinare: quelle *Lettere filosofiche a un amico provinciale*, che nelle loro tediose ripetizioni polemiche e nella pesante documentazione patristica e scolastica forniscono comunque un utile commento alla *Metaphysica*, della quale Magli, privo di rigore, ma molto informato, aveva saputo mettere in evidenza compromessi e aporie».

¹⁵ *LF*, p. 37.

L'abate salernitano, perciò, si chiama fuori dalle sterili, erudite ma *magrissime* tirate di memoria, a cui invece è tanto avvezzo l'autore delle *Dissertazioni*. Egli, al contrario, non può sostenerle in alcun modo: il suo cervello è ben ancorato a terra («incavicchiato sì forte alla caviglia») e la sua mente, per riprendere un'immagine platonica forse presente sullo sfondo, gli impedisce di *mettere le ali*¹⁶. Si obietterà che brani come questo vanno letti in chiave, se non proprio antifrastica, perlomeno ironica, dal momento che a volare alto nei campi della metafisica, per Genovesi, non è certo Magli. Ciò è senz'altro vero, ma a ben vedere l'atteggiamento qui assunto non è raro nel *corpus* genovesiano. Numerosi, anzi, sono al suo interno i luoghi in cui compare un certo indugio, spesso compiaciuto, nella descrizione della propria memoria debole o malata, come non mancano pure i riferimenti, più o meno diretti, ai piaceri dell'oblio e, in misura minore, all'arte della dimenticanza.

Per quanto riguarda il primo aspetto, il piacere dell'oblio, il caso forse più curioso è contenuto nelle *Lezioni di economia civile*, sulle quali però torneremo in seguito¹⁷. Soffermiamoci, per ora, sulla corrispondenza privata, e in particolare sulle *Lettere familiari*, pubblicate postume, in due volumi, nel 1774. Così, più da vicino, in una lettera ad Antonio Cantelli, Genovesi parla del «piacere inestimabile» che scaturisce dal vedere il proprio cervello fatto simile alla *tabula rasa* di Aristotele e la propria memoria svanire lentamente come neve al sole. Si tratta, per dir così, di un tuffo – reale e metaforico – nelle acque di Lete:

la salute del corpo da certo tempo in qua marcia a segni indubitati all'idropisia; ed *il cervello alla tavola rasa di Aristotile*. Quel morir poi tuffato nell'onde non mi dispiace: mi farò taletico, risolvendomi nel principio di questa fisica ionica. So che gli stoici avevan paura di morir tuffati nell'acqua, perchè quella fiammella dell'anima non venisse ad estinguersi: ma le nostre monadi son fatte a pruova di tutti gli elementi¹⁸.

La progressiva perdita della memoria diviene una forma di *riposo*, di cui l'io si compiace; l'oblio porta con sé, per prendere in prestito le parole di Leopardi¹⁹, «l'idea di

¹⁶ Cfr. PL., *Phdr.*, 246a-249d.

¹⁷ Cfr. *infra*, pp. 158 e ssg.

¹⁸ AL, *Lettere familiari*, pp. 206-207 (Genovesi ad Antonio Cantelli, da Napoli, 4 maggio 1767). Corsivi miei.

¹⁹ Si tenga presente che Genovesi è un autore citato da Leopardi già nella puerile *Dissertazione sopra la logica universalmente considerata* (1811). Il nome dell'abate ritorna per altre 4 volte nell'intero *corpus* del poeta, ma in contesti spesso significativi (ad esempio: *Zib.* 3511, su cui cfr. *infra*, nota n. 42, p. 205).

un'insensibilità illimitata e perpetua», cara a chi è afflitto da «gravi travagli o corporali o morali»²⁰:

Ma se quel mi piace – continua Genovesi – *godo ancora più di veder la mia memoria dileguarsi a poco a poco, siccome pallon di neve ai raggi caldi del sole*. Se gli attacchi morali, che ha lo spirito col mondo, fannovi maggior dolore nella morte che il fisico (o metafisico) legame, io morirò senza cure. *Piacere inestimabile*²¹.

Dietro a tale «piacere inestimabile» possono essere rintracciati una serie di *topoi*, a partire dal *cupio dissolvi* di origine biblica, a cui però s'intreccia almeno il motivo 'pagano' – già esiodeo e omerico – dell'accostamento tra Hypnos, oblio e Thanatos. Non a caso, subito dopo Genovesi inserisce due quartine tratte dall'anacreontica *Al Sonno* di Savioli, che egli cita per ribadire l'affinità – a dire il vero assente nella canzonetta del bolognese – tra i piaceri generati dall'oblio e dal sonno (immagine della morte):

Deh, ai bruni luoghi, ov'abiti,
se prece, o sonno, arriva,
se ardesti mai, posandoti
su gli occhi a qualche diva;

vieni: il lèteo papavero
scuotan le tempie ingombre,
e le grand'ali fendano
le pigre e rigid'ombre²².

Ad ogni modo, nelle *Lettere familiari* il piacere legato all'approssimarsi del sonno, della morte e dell'oblio è giustificato in ottica esclusivamente religiosa, a differenza di quanto accade sia in Leopardi sia, in modo ancora più evidente, nel cosiddetto illuminismo materialista²³. Chiarificante, a riguardo, è un'altra lettera del 1767, scritta

²⁰ Cfr. *Zib.* 291-292, 21 ottobre 1820: «Io bene spesso trovandomi in gravi travagli o corporali o morali, ho desiderato non solamente il riposo, ma la mia anima senza sforzo, e senza eroismo, si compiaceva naturalmente nell'idea di un'insensibilità illimitata e perpetua, di un riposo, di una continua inazione dell'anima e del corpo, la qual cosa desiderata in quei momenti dalla mia natura, mi era nominata dalla ragione col nome espresso di morte, nè mi spaventava punto».

²¹ *AL, Lettere familiari*, pp. 206-207. Corsivi miei.

²² L. SAVIOLI, *Al Sonno*, vv. 24-31, citato in *AL, Lettere familiari*, p. 207. Per una ricostruzione storica del *topos* dell'invocazione al sonno, si veda S. CARRAI, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.

²³ Cfr., tra tutti, J. O. DE LA METTRIE, *Sistema di Epicuro*, LXVII, in ID., *Opere filosofiche*, a cura di S. Moravia, Bari, Laterza, 1992, p. 286: «La morte non è per nulla armata di uno strumento tagliente. Da

questa volta a Ferrante de Gemmis, dove torna il parallelo tra affievolirsi del ricordo e lento spegnersi della vita:

io poi son già mezzo rifinito, e vado lasciando il mondo a poco a poco, né mi dispiace gran fatto. Mi va crescendo un certo affanno al petto, che mi manaccia di asma, i fluidi cominciano a diventar più lenti, e vedesene qualche segnale nelle gambe: *sparisce la memoria*: gl'insonnii [*sic*] son frequenti, ecc. Buoni segni: si marcia all'eternità²⁴.

Due anni dopo, nel marzo 1769, il tema della memoria debole ricompare in una lettera indirizzata di nuovo a Cantelli. L'acuirsi della malattia – l'abate morirà nel settembre dello stesso anno – ha ora provocato un vero e proprio stravolgimento dell'immaginazione e dei sensi, tanto che, racconta Genovesi,

tutto quest'anno [...] il mondo di là è stato per me una sensazione, e quello di qua un'assai debole immaginazione [...]. Il mio corpo si riduce ad essere un disegno di macchina delineato in una superficie piana, più tosto che macchina [...]. Le viscere, il cerebro quasicché interamente fuori del loro officio: i nervi da capo a piedi convulsi [...]. Vi par questa macchina umana? Quanto alla mente, mi dicono alcuni amici [...] che n'avea un poco alcun tempo fa; ma poi mi rido di certi malebrancisti [*sic*] platonici, i quali vorrebbero persuadere al mondo che le anime umane tanto pensano meglio, quanto sono più disimpacciate dal corpo, ed esse il sono quanto il corpo è men sano e men vivo [...]. Ah! "*omnia fert tempus, animum quoque*"²⁵.

L'efficace e drammatica descrizione della malattia è sorretta da una visione filosofica di tipo 'meccanicistico', che assume come dato incontrovertibile la dipendenza dell'*animus* (eroso dal tempo) dal corpo. Dopo aver attraversato, come la nave di Orazio, una lunga tempesta²⁶, e vedendosi ormai giunto al porto, l'autore sembra tuttavia accettare di buon grado l'inevitabile rinuncia non solo al *mondo*, ma anche a

quanto ho potuto giudicare nei momenti in cui mi è venuta più vicina, si direbbe che essa si limiti a mettere intorno al collo dei moribondi un nodo scorsoio il quale, più che stringere, agisce con una dolcezza narcotica. È l'oppio della morte: tutto il sangue ne è inebriato, i sensi si offuscano; ci si sente morire come ci si sente addormentare o cadere in svenimento, non senza provare un certo piacere»; *ivi*, LXXII, p. 287: «La morte è la fine di tutto. Dopo di essa, lo ripeto, c'è un abisso, un nulla eterno. Tutto è detto, tutto è fatto. La somma dei beni è uguale alla somma dei mali. Non più preoccupazioni, non più impacci, nessun personaggio da rappresentare: la farsa è finita».

²⁴ *AL, Lettere familiari*, p. 202 (Genovesi a Ferrante de Gemmis Maddalena, da Napoli, 3 gennaio 1767).

²⁵ *Ivi*, pp. 218-219 (Genovesi ad Antonio Cantelli, da Napoli, 21 marzo 1769). La citazione latina è tratta da VERG., *Buc.* IX, 51 («il tempo porta via ogni cosa, anche l'anima»).

²⁶ Cfr. *AL, Lettere familiari*, p. 218: «Come vi ricordare voi dell'ode di Orazio, *O navis?* Stimete pure che questa sia stata e sia tuttavia la mai vita di qua» (il riferimento è a HOR., *Carm.*, I, 14).

ogni forma di sapienza terrena – che sia pure il semplice abbicci, primo riflesso dell'eterna inquietudine umana:

io, se entrassi nelle materie del mondo, non ne potrei uscire, non avendo né memoria né intelletto da infilare le tante cose che si dicono e fanno. Ecco gli effetti dell'a,b,c. I filosofi dicono che la natura è impaziente di quiete: l'a,b,c è la seconda natura; da che cominciò a cavare il capo dal guscio, non ha mai rifinito di cambiare il mondo, sia in bene, sia in male, né credo che abbia a finire, se non nel *diesilla*²⁷.

Sulla debolezza della propria memoria, del resto, Genovesi insiste anche al di fuori della corrispondenza privata, in opere, tra l'altro, in cui non ci aspetteremmo la presenza del tema. È il caso, ad esempio, delle *Scienze metafisiche per li giovanetti* (1767), che sono anzitutto un testo pedagogico. Ebbene, l'insorgere della dimenticanza costituisce un vero e proprio *leitmotiv* di tutta la *Prefazione ai Giovanetti filosofi*. «Aveva da dirvi molte cose», si legge infatti all'inizio del trattato,

ma mi son quasi dimentico, pensando a quelle sfacciatelle [*scil.*, le Muse, ossia le proprie opere] che vogliono (ancorché poi sia la moda) andar pel Mondo a dispetto di suo Padre. Oltreché ho le meningi sì rilassate e smemorate, ch'ei v'ha delle volte, che io non saprei dirvi l'Abbicci²⁸.

È questa un'anticipazione *in minore* delle affermazioni, più tarde di due anni, che abbiamo incontrato nelle lettera a Cantelli. Il 'gioco' della dimenticanza, però, continua per tutta la *Prefazione*. Ne diamo qui qualche esempio:

Oh, eccovene una. Mi scordava di dirvi, che quell'altre figliuole, che non sono ancora di nove mesi, potrebb'essere che restassero postume le meschine [...];

Addio ancora... Sta, che me ne ricorda. Voi troverrete [*sic*] per entro quest'opera, come in tutte le altre un po' di pedanteria;

mi par, che io avessi a dirvi qualche altra cianciolina...grattiamoci la tempia...sì²⁹.

²⁷ *AL, Lettere familiari*, p. 220. Ancora sulla memoria debole, cfr. *ivi*, p. 219: «A dir vero la curiosità divenuta abito meccanico me ne ha fatto leggere alquanti capitoli [dell'*Essai analytique sur les facultés de l'âme* di Bonnet], ancorché la memoria calcitrasse ad ogni paragrafo».

²⁸ A. GENOVESI, *Delle Scienze Metafisiche per li giovanetti*, presso la Stamperia Simoniana, Napoli, 1770, p. iv. D'ora in poi = *SM*.

²⁹ *SM*, pp. vi, vii, viii.

La patina ironica e leggera di tale strategia retorica è evidente. E tuttavia le battute dell'autore assumono un diverso e più complesso significato se lette in relazione a quanto abbiamo appena visto nelle *Lettere familiari*. Più in generale, il nodo della questione è che Genovesi considera davvero la memoria una facoltà *effimera* e *inaffidabile*: non vi è «niente [...] di più infedele» della «memoria umana», commenta più in là nelle *Scienze metafisiche*, rivolgendosi soprattutto a coloro che nello scrivere si servono soltanto di essa (finendo così, inevitabilmente, per errare)³⁰. Ciò non significa, è chiaro, che alla memoria sia negata una funzione determinante nei processi cognitivi. Essa, anzi, è per il filosofo salernitano il principale strumento, o meglio ancora il presupposto, della ragione stessa, se è vero che «non si ragiona senza idee; e non si hanno idee senza memoria»³¹. Va allora chiarito, a questo punto, qual è la prospettiva dalla quale Genovesi guarda alle dinamiche del ricordo. Ebbene, un primo aspetto da tenere in considerazione è che la memoria è in buona parte sottratta all'analisi metafisica, per divenire oggetto di quella più *utile* scienza dell'uomo che l'autore chiama «antropologia»:

non mi piace una scienza, che non concerne l'uomo [...]; un Algebrista ed un Analitico sepolto nei suoi calcoli infinitesimali, che non si degna di guardar mai nè il mondo, nè se, è un uomo meno un uomo; nè sente l'attaccamento, che ha ogni uomo colla Natura e con gli altri uomini [...]. Io non mi parto dal mio principio: non amo quel che non giova; e di qui è, che in vece di chiamar questa scienza *Psicheologia*, cioè scienza dell'anima, la chiamerò *Antropologia*, scienza dell'uomo, parendomi incominciamento più pieno³².

Sono queste le parole con cui si apre l'ultima sezione della *Scienza metafisica*, che contiene, accanto ai temi tradizionali della natura dell'anima, dell'origine delle idee o dell'unione tra mente e corpo, anche uno studio delle passioni, degli istinti, degli appetiti, degli abiti (tra cui la memoria), per approdare poi alla messa a punto di un'arte di esser felici (tema, quest'ultimo, di ascendenza muratoriana). In ogni caso, nel fare ciò Genovesi assume sempre come punto di partenza il corpo, o più esattamente la natura 'animale' dell'uomo:

l'uomo è un animale [...]; a considerarlo d'appresso, si vede, che l'essere di animale n'è la base, su cui poggia il proprio essere d'uomo, ed a cui indivisibilmente si avviticchia in questa vita terrestre. L'animalità sembra un tronco selvaggio, su cui è l'uomo innestato. Tutte le sue funzioni della mente, eziandio le più sublimi, tutto quanto sente, pensa, patisce, gode, ha un attaccamento con questa base, attaccamento sì stretto,

³⁰ Cfr. *ivi*, p. 294.

³¹ *Ivi*, p. 466.

³² *Ivi*, p. 401-402.

che non sarebbe possibile formarsi alcun giusto concetto delle azioni, e passioni dell'animo, senza avere un abbozzo almeno, ed un leggiadro disegno del corpo, e dell'animalità del corpo³³.

Anche nell'indagine dei processi mnestici, perciò, Genovesi prende le mosse dal «disegno del corpo» e, più propriamente, dalla descrizione anatomica del cervello: l'«istrumento della memoria», diviso in «meningi», «cerebro» e «cerebello». A questa prima parte anatomico-fisiologica segue tuttavia un'estesa discussione delle più diffuse teorie filosofiche sulla reminiscenza, finalizzata però a mettere in luce la loro inadeguatezza. Così, la prima «opinione» ad essere rifiutata è l'idea platonica dello *scire nostrum* come *reminisci*, ipotesi «la più ingegnosa in pura filosofia»³⁴, ma non per questo meno fallace:

quest'opinione, che fu seguita [...] da Origene, il qual era un Cristiano troppo metafisico, sostituisce un'ipotesi vuota di ragioni al fenomeno generale delle sensazioni; e questo basta a farla riputar falsa; perchè nelle scienze fisiche ogn'ipotesi, che svelle un fenomeno universale e costante, dee aversi per una falsa immaginazione³⁵.

Le ipotesi astratte, se non propriamente vuote, non possono quindi sostituire l'analisi del dato empirico e dei fenomeni *universali* e *costanti*. Per questa stessa ragione è respinta anche la nozione aristotelica dell'anima come carta bianca, attiva o passiva – nozione che fu poi ulteriormente travisata dai più *sottili* filosofi arabi. Anche dai moderni Cartesio, Malebranche e Leibniz, d'altra parte, Genovesi sostiene di aver ricavato un unico insegnamento, ossia che «quanto più si è metafisici» tanto più ci «si distacca dalla ceppaja del mondo, e dall'utili pratiche»³⁶. È così che le stesse metafore della memoria, a partire dall'antico *topos* del magazzino, sono ricondotte alla loro dimensione concreta, materiale e corporea:

che mai è egli questo magazzino? Egli è certo che il fondo di questa memoria, che noi abbiamo quaggiù, è il cerebro, e principalmente le sue membrane, tele del cuore. Egli è provato per li morbi del cervello, che tutti annichilano la memoria, ed è confermato da ciò, che gli animali di poca quantità di cervello relativamente al corpo sono smemorati³⁷.

³³ *Ivi*, p. 403.

³⁴ *Ivi*, p. 460.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ivi*, p. 461.

³⁷ *Ivi*, p. 467.

Ma da cosa dipende, allora, la maggiore o minore capacità di memoria, e come evitare che essa possa essere *annichilita*? Genovesi risponde al primo interrogativo servendosi di nuovo della ‘notomia’. L’«analisi fisica» dimostra infatti che la forza della memoria dipende, in primo luogo, dal flusso del sangue, in secondo luogo dalla «natura del fluido nerveo» e delle «fibre nervose»: più esse sono «svelte, vibratili, elastiche, sensitive», più libero e spedito sarà il corso de’ fluidi», e dunque dei ricordi, nel cervello. Ad ogni modo, tale flusso non deve essere troppo rapido, e anzi un suo eccesso può condurre alla pazzia. Occorre insomma trovare un complicato, ma indispensabile equilibrio:

è altresì provato, che, come la troppa lentezza de’ fluidi, e la poca vibratilità nervea fa gli uomini lenti e tardi di memoria, così la soverchia, e ’l troppo calore del cervello li faccia pazzi e deliranti, farneticanti, entusiastici, fanatici, torbidi, fieri ecc. L’anima prende sempre la forma dell’istrumento. È un camaleonte, che si tinge del colore del fondo, dove giace³⁸.

Anche una memoria così strettamente legata alla natura del suo «strumento», tuttavia, può essere accresciuta. Su questo aspetto Genovesi si sofferma in un’opera postuma dal titolo *Istituzioni di metafisica* (Venezia, 1775), dove però si precisa che per arricchire la memoria non è necessario padroneggiare alcun tipo di arte che non sia quella della ripetizione, vale a dire dell’esercizio *continuato* ed *esclusivo*³⁹. La memoria, infatti, diversamente dalla «potenza di ricevere le idee», che è «dote di natura»⁴⁰, non è solo un’*inclinazione*, ma anche un *abito* da coltivare:

ha tutte le proprietà degli abiti. Primieramente non è innata. Secondariamente si acquista coll’esercizio, e quelle cose stanno in essa fitte con maggior tenacità, che più volte, e con maggior frequenza abbiamo disaminate coll’animo. In terzo luogo col non usarla si debilita, e si cancella. In quarto luogo si affatica, e rintuzzasi dal numero, e dalla varietà delle cose. In quinto luogo è la memoria o roborata, o debilitata da tutte quelle cose, dalle quali o si rinforza, o si debilita la forma umana natura [*sic*]. In sesto luogo meno stancata è maggiore. Le quali cose tutte così sono proprie degli abiti⁴¹.

³⁸ *Ivi*, 468.

³⁹ Cfr. A. GENOVESI, *Istituzioni di metafisica per li principianti* [...], Venezia, presso Tommaso Bettinelli, 1775, p. 106 (= *IM*): «Quanti più saranno gli abiti umani, tanto più deboli riusciranno. Imperciocché la forza della natura umana è finita: dunque distratta e divisa in più abiti, minor parte di lei trovasi in ciascheduno; dal che n’avviene, che riescano più deboli. Per la qual cosa quei che brama distinguersi, e divenire eccellenti in qualche facoltà debbono avvertir di non applicarsi a più cose insieme».

⁴⁰ *IM*, p. 105.

⁴¹ *Ivi*, p. 106-107.

Tra queste considerazioni piuttosto generiche, interessa qui mettere in risalto che di nuovo, per giunta in un passo dove si discute la possibilità di rafforzare l'abito della memoria, si insinuano i temi della dimenticanza, ovvero della cancellazione del ricordo non ripetuto⁴², e del pericolo dell'eccesso: la troppa «varietà delle cose», infatti, *affatica* e *rintuzza*⁴³ la memoria, giacché «il troppo», potremmo dire con Leopardi, «spesse volte è padre del nulla»⁴⁴. Genovesi, quindi, sembra aver fatto propria la lezione lockiana, secondo la quale riflettere sulla memoria significa anche avvertire il suo decadimento costante («*constant decay*»). Le «idee non ripetute», scriveva infatti il filosofo britannico, «svaniscono del tutto dall'intelletto, senza lasciare tracce o segni di sé», come le ombre nei campi di grano; il nostro spirito – con un'immagine presente sullo sfondo del brano delle *Istituzioni* – somiglia perciò alle «tombe» in cui le iscrizioni «sono cancellate dal tempo e le immagini cadono in polvere»⁴⁵.

Fin qui abbiamo dunque visto come la memoria e l'oblio siano al centro del carteggio come pure delle opere di tipo più speculativo e, in senso lato, metafisico. Tra i due approcci, tuttavia, vi è una differenza sostanziale. La complessa forma di piacere che nelle *Lettere* è associata alla dimenticanza, infatti, non trova alcuna corrispondenza sul piano metafisico, dove anzi l'oblio è visto soltanto come una forza minacciosa, che di colpo può eliminare tutti i progressi raggiunti con fatica nelle scienze, ai quali, va da sé, Genovesi crede fermamente: «debitata o perduta la memoria si cancellano le scienze [...] e a poco a poco svaniscono»⁴⁶. La memoria, in altri termini, è tanto effimera quanto necessaria al *progresso*, come del resto l'abate ribadiva già nelle opere latine, e in particolare negli *Elementorum Artis Logico Criticae* (1745)⁴⁷. «Nulla hominis scientia nulla ars, sine memoria esse», sentenziava lì Genovesi: non vi è arte, non vi è scienza senza memoria, dote tra le più nobili dell'animo umano («inter nobilissimas animi

⁴² Più in generale, lo stesso si può dire di ogni abito, giacché «gli abiti si acquistano e si prendono forza coll'esercizio; colla disusanza poi si allentano, o cancellano. Si debilitano anche, e si cancellano, con abiti contrari» (*ivi*, p. 105).

⁴³ Si noti che il verbo 'rintuzzare' è utilizzato da Vico, maestro di Genovesi, in un passo fondamentale della *Scienza nuova*, in cui però si descrive la mente – tutta senso, memoria e fantasia – dei primi uomini: «così ora ci è naturalmente negato di poter entrare nella vasta immaginativa di que' primi uomini, le menti de' quali di nulla erano astratte, di nulla erano assottigliate, di nulla spiritualezzate, perch'erano tutte immerse ne' sensi, tutte rintuzzate dalle passioni, tutte seppellite ne' corpi» (*Sn44*, cv. 378).

⁴⁴ *Zib.* 1176, 17 giugno 1821 (dove il tema è declinato proprio in relazione alle «facoltà della mente» e, in particolare, al «genio» e alla «memoria»). Ma su questi aspetti cfr. *infra*, p. 197 e *passim*.

⁴⁵ J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, II, 10, 5, cit., p. 169.

⁴⁶ *IM*, p. 108.

⁴⁷ La prima stampa degli *Elementorum* risale al 1745, ma qui si citerà dalla più corretta edizione bassanese del 1779: A. GENOVESI, *Elementorum Artis Logico Criticae libri V, editio novissima ad postremam neapolitanam* [...], Bassano, 1779.

humani dotes memoria posui»)⁴⁸. Eppure, secondo un movimento che ormai abbiamo imparato a conoscere, anche qui si affaccia il tema della *debilitas* di una così preziosa, ma fuggevole facoltà: «nunc autem nihil inter homines magis inconstans et lubricum, quam memoria, nihil quod fiat laboriosius, facilius amittatur»⁴⁹.

All'altezza degli *Elementorum*, così, se da un lato Genovesi ritiene che «nullam esse artem efficiendae memoriae», e sottolinea quindi l'esclusiva necessità dell'esercizio («quicumque ergo memoriam magnam efficere conantur, ii continua exercitatione eam excolant oportet»)⁵⁰, dall'altro lato propone ugualmente al lettore una serie di regole per rafforzare l'*habitus reminiscendi*. Per poter ricordare con efficacia, infatti, occorre anzitutto 'conversare' con la natura («cum rerum natura»), con gli uomini dotti («cum viris doctis et rerum peritis») e con i libri («cum libri»), dai quali possiamo attingere e raccogliere («haurimus», come in un magazzino) «novas rerum formas et notiones». Serve poi, continua Genovesi, meditare attentamente su ciò che abbiamo appreso («didicimus») e richiamarlo quanto più possibile alla memoria («revoceamusque ad animum quam saepius fieri potest»). Utile, inoltre, è rappresentare («describamus») con lettere o altri simboli («literis, aut aliis symbolis») le cose che si osservano, si apprendono o si leggono («observata, cogitata, accepta, lecta»), e infine disporre le idee e i simboli in serie naturali tra loro connesse («in naturales series et inter se connexas»)⁵¹. Queste *regulae*, basate sui *simboli*, sull'*ordine* e sulla *topica*, conservano dunque più di un ingrediente della retorica antica e della mnemotecnica tradizionale, che continua ad agire, seppur di riflesso, nell'opera latina. All'*ars memoriae* vera e propria, del resto, il salernitano fa riferimento in un passo delle *Scienze metafisiche*, finora lasciato volutamente da parte. «Vi sono stati degli uomini di meravigliosa memoria», leggiamo subito dopo la spiegazione della metafora del magazzino, e addirittura:

Lucullo desiderava un arte [*sic*] da potersi dimenticare. Mureto memora un giovane greco, che dopo una lettura alquanto meditata recitava migliaia di parole significanti, e non significanti, senz'averne connessione alcuna d'idee, e le recitava a dritto ed a rovescio, per le pari, e per le spari ecc. Questo giovane insegnò in pochi giorni l'arte medesima ad un nobile Veneziano. Ecco un misterio⁵².

⁴⁸ *Ivi*, p. 30.

⁴⁹ *Ivi*, p. 35. Si noti che più avanti Genovesi riprende la metafora tradizionale della memoria come magazzino («promptuarium») e ripropone la distinzione classica tra *memoria rerum et verborum* (cfr. *ivi*, p. 270). La metafora del magazzino, come vedremo più avanti, conosce un interessante sviluppo nelle *Lezioni di economia civile*.

⁵⁰ *Ivi*, p. 271.

⁵¹ Cfr. *ivi*, pp. 271-272.

⁵² *SM*, p. 468.

Ebbene, in tutto il *corpus* genovesiano sono queste le uniche parole dedicate da vicino al «misterio» dell'arte della memoria, se si fa eccezione di un altro passo in cui è descritta una sua primissima, rudimentale forma (i nodi quipu dei Peruviani)⁵³. Si sarà notato però che nel brano delle *Scienze metafisiche* l'accento alla mnemotecnica non solo è piuttosto rapido, ma è anche accompagnato dal riferimento all'arte di segno opposto: l'*ars oblivionis*. È assai curioso, allora, che proprio qui la memoria dell'autore faccia davvero confusione. L'episodio a cui allude, di fatti, non ha per protagonista Lucullo, bensì Temistocle. L'aneddoto è narrato in almeno due luoghi ciceroniani: nel *De Oratore* (II, LXXIV, 298) e, soprattutto, nell'*Academica Priora* (un dialogo, per l'appunto, con Lucullo). Ecco il passo, anni dopo ricordato anche da Cancellieri⁵⁴, che deve aver generato il *lapsus*:

habuit [*scil.* Lucullus] enim divinam quandam memoriam rerum, verborum maiorem Hortensius, sed quo plus in negotiis gerendis res quam verba prosunt, hoc erat memoria illa praestantior, quam fuisse in Themistocle, quem facile Graeciae principem ponimus, singularem ferunt, qui quidem etiam pollicenti cuidam se artem ei memoriae, quae tum

⁵³ *SM*, p. 45: «I Peruviani, poiché noi li conoschemmo, non avevano incominciato a veder cert'arti che da poco più di 400 anni. Intanto, se essi avessero continuato due o tre altri secoli non è dubbio che non avessero uguagliati i più culti popoli del nostro continente. Già avevano l'arte di servire alla memoria con certi nodi Quipù; la quale era a dir vero imperfettissima; ma siccome i Cinesi da' Quipù vennero a poco a poco a i Geroglifici, e da questi alle lettere, vi sarebbero parimenti venuti i Peruviani». Il tema era piuttosto ricorrente nella trattatistica dell'epoca. Si veda, per esempio, J. VON STAEBLIN, *Descrizione del nuovo Arcipelago Settentrionale scoperto da' Russi ne' mari di Kamtschatka e Anadir*, in *Scelta di opuscoli interessanti tradotti da varie lingue*, tomo V, Milano, presso Giuseppe Marelli, 1775, p. 37: «I primi conquistatori del Perù rapportano che que' popoli, in luogo di lettere faceano uso di certi nodi sopra corde, per esprimere le loro idee o i loro sensi; e i popoli del Chili tuttora usano lo stesso mezzo per ajutare la memoria, e concatenare e legare i loro pensieri»; G. CARLI, *Della memoria artificiale*, cit., p. 87-88: «si è parlato anche dei *Quippi* del Perù, e della China, ossia di quelle funicelle a varj colori, e a diversi nodi, col mezzo delle quali gli uni, e gli altri Popoli si rammentavano i fatti della loro Storia, e tutto ciò, che poteva corrispondere ad un fedele registro di economia, e di politica. E non è egli vero, che noi pure comunemente usiamo de' nodi ai fazzoletti, de' segni di carta nelle Tabacchiere, e negli anelli, per sovvenirci di qualche cosa, che ci preme tener a mente?».

⁵⁴ Cfr. F. CANCELLIERI, *Dissertazione*, cit., p. 13: «Dallo stesso Cicerone è assai encomiata la memoria di Lucullo, a cui credeva, che restassero fisse nella memoria tutte le cose, che ascoltava, avendo fatto uso per rammentarsene dell'arte disprezzata da Temistocle, del quale poco prima avea riferito, che essendogli stato esibito da uno d'insegnargli l'arte della memoria, che allora era in voga, gli rispose, che avrebbe voluto piuttosto apprendere quella di obliare le cose». L'episodio di Temistocle è menzionato anche da Leopardi, ma con la mediazione di Baldassar Castiglione. Si veda: G. LEOPARDI, *Pensieri*, XXXIX, in ID., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 2003, vol. 2, p. 306 (da qui in avanti = *PP*): «Onde forse saria utile, quando già nella fredda stagione comincia il sole della nostra vita, spogliandoci di quei piaceri, andarsene verso l'ocaso, perdere insieme con essi ancor la loro memoria, e trovar, come disse Temistocle, un'arte che a scordar insegnasse».

primum proferebatur, traditurum respondisse dicitur oblivisci se malla discere; credo, quod haerebant in memoria quaecumque audierat et viderat. Tali ingenio praeditus Lucullus adiunxerat etiam illam, quam Themistocles spreverat, disciplina⁵⁵.

La memoria di Temistocle è dunque così ricca da non poter rimuovere alcunché: è soltanto per questo che il greco desidera un'arte della dimenticanza. Ciò, è chiaro, non significa affatto che sia messa in discussione l'importanza della memoria, tra l'altro in una società, quella antica, in cui l'oratoria svolgeva una funzione politico-sociale di primissimo ordine. Diverso è invece il discorso se si guarda al tardo Settecento, e a una cultura sempre meno incentrata sull'oralità e sulla retorica. Come ha mostrato Weinrich, infatti, a partire dal XVIII secolo iniziano ad essere attribuiti significati nuovi al concetto di oblio, che conosce una rivalutazione positiva sul piano filosofico, estetico e persino morale⁵⁶. Un caso interessante, lasciato da parte dal critico tedesco, è quello di La Mettrie, il quale, già con l'*Antiseneca* del 1748, proponeva un'etica fondata su una particolarissima arte della dimenticanza. Solo attraverso questa, infatti, l'uomo può sottrarsi alla spirale del rimorso, che impedisce di raggiungere la felicità:

il rimorso non è [...] che una spiacevole reminiscenza, una vecchia abitudine di sentire che riprende il sopravvento. Si tratta, se si vuole, di una traccia che si rinnova, e quindi di un vecchio pregiudizio che la voluttà e le passioni non riescono ad addormentare così bene che questo prima o poi non si risvegli quasi sempre. Così l'uomo porta in se stesso il più grande dei suoni nemici [...]. Per fortuna questo crudele nemico non riesce a vincere sempre. Qualunque altra abitudine e più antica o più forte deve necessariamente vincerla. Il sentiero meglio tracciato si cancella, così come si chiude un cammino o si colma un precipizio⁵⁷.

La Mettrie è senza dubbio un filosofo distante da Genovesi, soprattutto se si considera la sua concezione negativa del «sapere» e della «ragione» come elementi «il più delle volte inutili alla felicità, e perfino funesti e mortiferi», poiché la riflessione, leggiamo ancora nell'*Antiseneca*, è «il vero veleno della vita», e «quasi un rimorso»⁵⁸. Come è noto, Genovesi giunge a conclusioni opposte, soprattutto nelle *Lettere accademiche*, dove però il confronto non è con l'autore dell'*Homme machine*, ma con un altro, più autorevole, filosofo francese: Jean-Jacques Rousseau. Eppure, lo vedremo meglio più avanti, nelle *Lezioni di economia civile* anche il pensatore salernitano, in

⁵⁵ CIC., *Acad. Pr.*, 1, 2.

⁵⁶ Cfr. H. WEINRICH, *Lete*, cit., pp. 85-181.

⁵⁷ J. O. DE LA METTRIE, *Antiseneca*, in *Opere filosofiche*, cit., p. 324.

⁵⁸ *Ivi*, p. 308.

questo meno distante da La Mettrie, individua un forte nesso tra oblio, piacere e felicità, in una prospettiva altra rispetto a quella religiosa delle *Lettere familiari*.

Prima di vedere in che senso tutto ciò può essere vero, vale la pena sottolineare che nel 1777, ossia appena due anni dopo la pubblicazione delle *Istituzioni di metafisica*, anche in Italia si verifica il primo tentativo di fissare le regole dell'*ars oblivionis*. Ciò accade ad opera di un altro abate, Luigi Betti, in Arcadia Retisco Sinopeo, che pubblica una sintetica *Arte della dimenticanza* tra i numerosi volumi della *Scelta di opuscoli interessanti* (una raccolta piuttosto fortunata di articoli su temi attuali, alcuni dei quali in traduzione). Più da vicino, Betti parte dallo stesso aneddoto ricordato da Genovesi – quello di Temistocle, confuso erroneamente con Lucullo – per sottolineare quello che appare ai suoi occhi un sorprendente vuoto nella trattatistica. «Se è necessaria l'arte di assodare ed ingrandire la memoria», scrive in apertura, allo stesso tempo:

sembra non meno importante quella di sapersi dimenticare delle cose. Racconta Cicerone (Quest. Accad. 2.) che si offerì a Temistocle uno di coloro, che facevano segreto di una nuova disciplina, la qual consisteva in accrescere le forze della memoria, chiamata perciò *memoria artificiale*, e il grand'uomo rispose, come avrebbe piuttosto desiderata una logica, che gl'insegnasse a sapersi scordare di ciò, che gli fosse piaciuto. Egli è perciò sorprendente che fino dai tempi della dialettica non avendo lasciato alcun di quei trattatisti d'indagar la maniera, onde aiutare ad estendere la memoria; a niuno poi sia venuto in capo d'intraprendere qualche ricerca per la scienza della dimenticanza, o almeno ne abbia ad altri indicata la necessità⁵⁹.

Ma un metodo per «distruggere la memoria», continua Betti, deve pur esistere. Ecco allora che egli passa al vaglio le possibili *leggi* della nuova «scienza della dimenticanza». Lo fa, però, riproponendo il nesso tra le *parole* – i *segni* del linguaggio – e le *cose*. Se è vero che le *cose* corrispondono alle *parole*, bisogna dunque fornirsi anzitutto di un'*arte di scordarsi le parole*:

se la connessione delle cose co' loro segni fosse tale, onde distrutti gli uni, le altre ancora si perdessero dalla mente; il nostro problema si ridurrebbe ad un altro forse meno difficile, ossia all'indagar l'*arte di scordarsi le parole*, che sono i principali segni delle nostre idee. Ora noi sappiamo che [...] l'azione dell'organo della loquela si estende talmente al cervello, che da essa dipende assaissimo il ritenere e mandare a mente anche le nostre composizioni, come un'esperienza comune insegna. Un'operazione adunque contraria dovrà produrre un effetto opposto⁶⁰.

⁵⁹ L. BETTI, *L'arte della dimenticanza*, in *Scelta di opuscoli interessanti tradotti da varie lingue, nuova edizione. Tomo III. Contenente in dodici volumi dell'anno 1777*, Milano, presso Giuseppe Galeazzi, 1784, p. 107.

⁶⁰ *Ivi*, p. 108.

Amnesso che non sia possibile dimenticare del tutto le parole, possiamo tuttavia stravolgere il rapporto che esse hanno con le cose. La proposta di Betti è curiosa e paradossale: possiamo alterare, e quindi rimuovere, il significato di una parola attraverso la sua «ripetizione frequente», vale a dire con una tecnica solitamente associata ai meccanismi del ricordo. Ad esempio, si può trasferire il nome della cosa che intendiamo dimenticare a un oggetto caro, o addirittura a un animale domestico, che «interessi il nostro amor proprio» e «siamo obbligati a sovente ripetere»⁶¹. Se il «nome prima dato a una pianta», si chiede Betti, diviene ora «quello di un cagnolino che amiamo, e ci è sempre d'intorno», «non è verosimile che lascerà [*sic*] a poco a poco questo nome di richiamarci all'intelletto quella pianta?»⁶². Oltre a questa sostituzione di simboli e referenti, l'abate individua però anche un'altra possibilità, suggerita dal concetto di associazionismo. Se le dinamiche del ricordo si basano sulla successione ordinata delle idee, basterà allora spezzare o interrompere la catena inserendo a capriccio, al suo interno, una serie di termini difettosi o insensati. In questo modo si guasterebbe il 'meccanismo' della memoria:

non sarebbe ancora inopportuno di connettere la voce, onde vogliamo dimenticarci, ed altre meno famigliari, ed ancora inventate a capriccio, formarne così una serie, e alcuna volta ripeterla. Potrebbe forse per la legge d'associazione la memoria di questo vocabolo diventar dipendente dalle medesime serie, ed è notissimo che non di raro per risovvenirsi d'una frase conviene ripetere un intero periodo. Allora la serie composta così di termini bizzarri ed insignificanti dovendoci uscire facilmente dalla memoria, noi ci scorderemmo ancora della parola secondo il nostro intento⁶³.

Nel complesso, per quanto siano in un certo senso fantasiose, le soluzioni proposte da Betti non si discostano molto dalle più diffuse teorie settecentesche sulla memoria, che di fatto sono semplicemente capovolte. Ancora più essenziale, d'altra parte, è la tecnica ritenuta più efficace, ossia quella di «cercare nella mente idee che diametralmente si oppongono a quella che vogliamo stirpare»⁶⁴. Per giunta, il tentativo di Betti resta soltanto abbozzato, come del resto confessa egli stesso: «vedo bene che questo scritto è tuttavia lontano dal potersi dire un saggio su l'argomento proposto: forse in altro tempo ne diremo alcuna cosa che in qualche parte contenti i Leggitori»⁶⁵ (un proposito, quest'ultimo, che non trovò mai concreta realizzazione).

⁶¹ *Ivi*, p. 109.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

Eppure, anche il semplice tentativo dell'abate, qui riproposto nelle sue linee principali, merita una qualche attenzione nel nostro discorso sulla memoria. È indicativo, almeno, di un sostanziale e diffuso cambio di prospettiva, che trova conferma anche nel proposito conclusivo di soddisfare il desiderio dei lettori: una formula d'occasione, non c'è dubbio, che però dà per scontato l'assoluto interesse della nuova *ars oblivionis* presso il pubblico. D'altra parte, Betti, all'interno del progetto degli *Opuscoli* e altrove, si era occupato non solo di dimenticanza, ma anche di memoria (indagandola soprattutto in relazione all'associazionismo) e di immaginazione, facoltà della quale aveva approfondito il rapporto con la creazione artistica⁶⁶. Tra i suoi interventi, interessano soprattutto le osservazioni sull'*Associazione delle parole*⁶⁷. Qui, in estrema sintesi, egli mostra prima il nesso tra la «legge d'associazione» e il «giuoco della memoria»; poi cerca di chiarire sia il funzionamento della «meccanica del ricordarsi»⁶⁸ sia le ragioni per cui siamo soliti tenere a mente una serie di lettere piuttosto che un'altra; infine, insiste sul ruolo primario svolto dall'«esercizio», dall'«abitudine», dal «ritmo» (o «numero») nei processi rammemorativi. Finora, dunque, nulla di particolarmente rilevante. Il passo più emblematico, tuttavia, è contenuto proprio alla fine dello scritto, dove compare un accenno all'*ars memoriae*:

lo studio della *memoria artificiale*, che facevano gli Antichi, non riguardava a mio credere, che la memoria delle parole, distinta per essi molto bene da quella delle cose: raccontando *Cicerone* di *Lucullo*, che possedeva mirabilmente quella seconda, ma era nell'altra superato da *Ortensio*. *Giulio Cesare* studiò l'eloquenza insieme con la memoria artificiale: il che dimostra che essa era destinata a formare la memoria verbale, tanto necessaria ad un Oratore. Sono stato molto curioso nell'indagare su quali principi fosse stabilita quell'arte, che chiamarono memoria artificiale, ma poco o niente m'è accaduto di trovare negli Scrittori. So che di essa ha trattato *Raimondo Lullo*, se non m'inganno, nella sua *Logica*; ma chi avrebbe coraggio di leggere un libro, ove insegnasi a disputare per un giorno intero senza bisogno d'intendere lo stato della quistione?⁶⁹

⁶⁶ L. BETTI, *Della maniera di ben condurre l'immaginazione nelle belle arti, Discorso recitato in una Adunanza d'Arcadia da Retisco Sinopeo P. A.*, Roma, presso Arcangelo Casaletti, 1774. Ma si tenga presente che l'abate aveva scritto anche sui sensi e, più in generale, sulla natura delle facoltà mentali, per cui cfr. ID., *Riflessioni del signor Ab. Luigi Betti intorno al Sistema della Natura nelle umane Sensazioni*, in *Scelta di opuscoli interessanti tradotti da varie lingue, coll'aggiunta di opuscoli nuovi Italiani, volume XXIV*, Milano, presso Giuseppe Marelli, 1776, pp. 3-13.

⁶⁷ Cfr. L. BETTI, *Dell'associazione delle parole dipendente dal lor meccanismo. Osservazioni*, in *Scelta di Opuscoli interessanti. Nuova edizione. Tomo II. Contenente i 12 volumi dell'anno 1776*, Milano, presso Giuseppe Galeazzi, 1782, pp. 229-232.

⁶⁸ *Ivi*, p. 231.

⁶⁹ *Ivi*, p. 232.

La *memoria artificiale* si rivela un'arte *antica*, nel senso che non parla più ai moderni. Ad essa Betti fa riferimento come a un patrimonio perduto, di cui conosce vagamente l'esistenza, ma ignora la vera essenza (quasi si trattasse di un luogo comune). Il brano citato, allora, non solo ci dice della frattura tra antichi e moderni, ma rende anche assai bene l'idea della distanza che si è ormai consumata nei confronti sia della tradizione che praticava l'*ars memoriae*, sia di quell'altra che invece era intenta a svelarne contraddizioni e aporie. Se, in altri termini, per restare ad autori cronologicamente vicini, Muratori e Conti potevano discutere nel dettaglio e mettere in discussione, per quanto in modo diverso, le regole della memoria artificiale, ora Betti dichiara apertamente di non essere riuscito a trovarne i principi basilari: negli *scrittori* a cui egli guarda, infatti, non ne è rimasta traccia, fatta eccezione per Lullo. Ma il teologo catalano è, per l'appunto, un autore inattuale e oscuro, se non proprio incomprensibile, la cui lettura, in ogni caso, per l'abate non è più raccomandabile né *utile*.

2. Il «gran magazzino de' nienti»

Fin qui si è visto quanto spesso, e con quante differenti modalità, Genovesi torni a riflettere sulla memoria e sull'oblio, individuando sfumature complesse e ambivalenze. Abbiamo potuto constatare, ad esempio, come la dimenticanza presenti una duplice connotazione: se da un lato, in ambito metafisico-gnoseologico, essa costituisce una minaccia da scongiurare, dall'altro lato, spostando cioè l'attenzione dall'universale al particolare, genera addirittura un piacere *inestimabile*. A queste due accezioni dell'oblio corrispondono inoltre due principali campi metaforici: il primo riconducibile all'area semantica della perdita, della cancellazione e dell'annichilimento, il secondo a quella del torpore, dello scioglimento e della liquefazione. Eppure, nell'opera a cui Genovesi deve maggiormente la sua fama, le *Lezioni di economia civile* (1765), gli accenni alla memoria e all'oblio sembrano sparire quasi del tutto. Se dovessimo infatti considerare i soli riferimenti diretti, l'indagine si ridurrebbe ad un unico passo. Siamo al capitolo sesto, in cui l'autore affronta il tema, come sappiamo a lui caro, dell'educazione giovanile (che, va da sé, presenta anche precisi risvolti politici e sociali). Più nel dettaglio, la riflessione di Genovesi prende spunto dal celebre secondo libro della *Repubblica* di Platone, al quale rinvia l'abate stesso:

Platone non ama, che nella sua Repubblica i maestri, o le madri e nutrici mettano in capo ai fanciulli di certe favolette, che [...] guastano la fantasia e alimentano la cupidigia, l'astuzia, la ferocia dei ragazzi. Io proibirei a' ragazzi questi medesimi libri e tutte le leggende de' secoli barbari, e ordinerei che i maestri coltivassero più l'ingegno de' loro allievi, che la memoria. Lo Stato ha bisogno d'uomini, non di pedanti, né di franchi impostori¹.

Il veto sulle «favolette» e il proposito di coltivare la ragione più che la memoria non costituiscono certo una novità nel panorama culturale italiano ed europeo. Il brano appena riportato, però, è posto a debole conclusione di un più ampio discorso sull'utilità o meno dell'educazione. È questo il terreno su cui si gioca il confronto decisivo con il già citato «Rossò» e soprattutto con le sue teorie sullo stato selvaggio. Se è vero, ammette così Genovesi, che gli animali e le piante giungono alla perfezione quando sono lasciate alle loro «leggi fisiche», ossia «senza che vi sia altrimenti bisogno d'altra arte», e se è vero che «l'agricoltura» e la «cura degli animali» non sono altro che forme di corruzione («è guastarli nella loro perfezione»)², ciò non significa, come vorrebbe

¹A. GENOVESI, *Lezioni di economia civile*, introd. di L. Bruni e S. Zamagni, testo e nota critica a cura di F. Dal Degan, Milano, Vita e Pensiero, 2013, p. 72 (= *LeC*).

²*LeC*, p. 68.

invece il filosofo ginevrino, che lo stesso principio debba valere per gli uomini. In altri termini, l'educazione *guasta* solo se indirizzata a «distruggere» la «natura generale» dell'uomo, ovvero a «snervare le forze» piuttosto che a regolarle. Una «buona educazione», al contrario, deve mirare a una sintesi tra *arte* e *natura*, e garantire quindi un equilibrio tra fantasia e ragione:

una buona educazione non dee distruggere la natura, ma regolarla, ed esser condotta al fine della costituzione che non sia violenta. L'uomo è un vegetabile, l'educazione non vuole né opprimerlo con soverchio succo, né farlo appassire per mancanza [...]. L'uomo è un animale fantastico, non potendoglisi perciò svelter la fantasia, ch'è, più che in tutti gli animali, viva, mobile, agitabile per piccole apparenze, e' si vuol ordinare al ben comune. L'uomo è razionale, non si vuol abbrutire, e se non è espediente che tutti sieno filosofi, giova che si menino tutti ad una convenevole prudenza da servire fino ne' più vili mestieri³.

Alla ricerca di una definizione dell'uomo, Genovesi fa qui ricorso a una serie di motivi di origine soprattutto peripatetica. Così, l'espressione «animale fantastico» sembra ricalcare, se non correggere, la nota formula aristotelica dell'essere umano come ζῷον λογικόν. Ma l'uomo, si ricorda subito dopo, è anche «razionale», e perciò deve coltivare almeno una «convenevole prudenza», una virtù cioè assai affine, nel suo carattere pratico, alla φρόνησις dello Stagirita. D'altra parte, lo stesso motivo dell'«uomo vegetabile», o meglio il *topos* dell'educazione come coltivazione, ha origine antica; compare infatti già in Platone e, ancora più diffusamente, nella lirica greca⁴. È in età moderna, tuttavia, che tale metafora conosce una rinnovata fortuna, soprattutto presso quegli autori, come Rousseau e, prima di lui, Montaigne, che hanno insistito sugli effetti negativi dell'eccessivo allontanamento dalla natura. La ritroviamo, ad esempio, nel famoso saggio *Des Cannibales*, in cui l'immagine, ripresa da Properzio, è posta ad emblema del *soffocamento* della natura ad opera dell'arte:

non c'è ragione che l'arte guadagni il punto d'onore sulla nostra grande e potente madre natura. Abbiamo tanto sovraccaricato la bellezza e la ricchezza delle sue opere con le nostre invenzioni, che l'abbiamo soffocata del tutto. Tant'è vero che dovunque riluce la sua purezza, essa fa straordinariamente vergognare le nostre vane e frivole imprese: *L'edera viene meglio senza esser coltivata, e il corbezzolo cresce più bello nelle grotte solitarie, e il canto degli uccelli è più dolce se manca d'artificio*⁵.

³ *Ivi*, pp. 69-70.

⁴ A riguardo, cfr. L. REPICI, *Uomini capovolti. Le piante nel pensiero dei greci*, Bari, Laterza, 2000, pp. 100-110 (per la tradizione ippocratea, lirica e teatrale), pp. 151-156 (per Platone).

⁵ M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, I, 31, cit., p. 373 («ce n'est pas raison que l'art gaigne le point d'honneur sur nostre grande et puissante mère nature. Nous avons tant rechargé la beauté et richesse de ses ouvrages

Di Montaigne, autore citato proprio nel capitolo sesto delle *Lezioni*⁶, e soprattutto di Rousseau, Genovesi condivide però soltanto qualche presupposto. Come si anticipava, ad essere negato, *in primis*, è il principio per cui sarebbe preferibile uno stato selvaggio a una «buona educazione». Su questa e altre simili questioni l'autore si era soffermato più di dieci anni prima, nel 1754, in quel vero e proprio manifesto riformatore che è il *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze*⁷ (dove tra l'altro ritroviamo la polemica, poi ripetuta nelle *Lezioni*, contro i maestri pedanti, che si ostinano a coltivare esclusivamente la memoria dei loro allievi)⁸. Sarebbe superfluo, in questa sede, ripercorrere da vicino le argomentazioni genovesiane, ma può essere utile soffermarsi su alcuni punti specifici dell'opera, a partire dall'*incipit*:

La ragione come più di tutte le nostre doti ci rassomiglia a Dio, così è la sola cosa, per cui l'uomo si solleva sopra tutto ciò ch'è in terra. Ella è perciò il più nobile e il più gran dono che Dio ci ha fatto [...] la ragione dunque è l'*arte universale*⁹.

Se nelle *Lettere filosofiche* Genovesi affermava di volersi tenere a distanza dalle tirate di memoria, con le quali Magli credeva di innalzarsi tanto; e se, ancor prima, nella sua metafisica escludeva l'esistenza di un'arte rammemorativa davvero efficace, ora egli riconosce un'*ars universalis*, ma la trasferisce dalla giurisdizione della memoria a quella della ragione, unico strumento che permette all'uomo di *sollevarsi*. È così che in apertura del *Discorso* la storia del genere umano è descritta come un rapido processo di perfezionamento della *ratio*: gli uomini, infatti, furono sì, in origine, «più simili alle

par nos inventions, que nous l'avons du tout estouffée. Si est-ce que, par tout où sa pureté reluit, elle fait une merveilleuse honte à nos vaines et frivoles entreprinses, *Et veniunt ederae sponte sua melius./ Surgit et in solis formosior arbutus antris/ Et volucres nulla dulcius arte canunt*»). La citazione latina è tratta da PROP., I, 2, 10-1. Un'immagine simile, associata al soffocamento, la si ritrova nel Leopardi del *Discorso* (1818), per cui cfr. G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *PP*, vol. 2, pp. 397-8 (ma si veda anche *Zib.* 2250, con rimando a Virgilio).

⁶ *LeC*, p. 71: «Certi fieri ispettori del genere umano si offenderanno in leggendo queste massime d'umanità e le reputeranno scritte in lor disprezzo. S'ingannano. Considerino una bella e verissima massima di Montagna: "Io – diceva egli – ho promessa un'esatta obbedienza alle leggi: so che il violarla è delitto: ma la stima, figlia della virtù e del merito, non la debbo, che alla virtù e al merito. Ciascun vi ha diritto a proporzione del suo merito. Non si pretende per forza».

⁷ A riguardo, e sul cenacolo creato intorno a Bartolomeo Intieri, cfr. M. L. PERNA, s.v. *Genovesi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, 2000.

⁸ Cfr. *AL*, *Discorso sopra il vero fine*, p. 273: «In oltre quasi tutti si studiano di coltivar assai più la memoria de' loro allievi, che la ragione e il cuore. Un solecismo o barbarismo in lingua latina è da loro più severamente punito che molti a' gentiluomini sconvenevoli barbarismi, e irragionevolissimi solecismi di ragione e di costume».

⁹ *Ivi*, p. 231.

bestie stupide che agli esseri ragionevoli», ma trovarono «assai per tempo» i mezzi e gli strumenti per «ingrandire e perfezionare» l'intelletto. Nacquero pertanto le prime scuole della ragione, caratterizzate ancora da una totale immersione nell'universo della φύσις:

non avevano altri libri di filosofi che il cielo e la terra, in cui non sapeano ancora che poco leggere, per mancanza della geometria, ch'è la lingua colla quale sono scritti: né altri di storia, che l'uso e il costume¹⁰.

Giunto a uno stadio più avanzato, tuttavia, l'uomo si è allontanato dal dato naturale. Ebbene, tale allontanamento, secondo Genovesi – che in ciò sembra riprendere e al contempo rovesciare le categorie vichiane – ha generato, per dir così, una 'barbarie della fantasia', ossia ha favorito il pericoloso scatenarsi delle componenti fantastiche e irrazionali, incrementando la «piccola dose originale di follia e di debolezza tipica di ogni uomo». Ma è proprio grazie a quest'eccesso della fantasia, d'altro canto, che si è prodotta un'altra forma di corruzione, favorita da due fattori che a noi interessano da vicino: l'invenzione della scrittura e l'assottigliarsi della retorica (il suo trasformarsi in «seduttrice eloquenza»). «Né qui la incominciata corruzione s'arrestò», commenta Genovesi,

conciossiaché, poiché gli uomini quanto son più semplici, tanto sogliono più stimare quel che meno intendono, i dialettici e i metafisici, i D. Chisciotti della repubblica delle lettere, combattenti cogli indestruttibili giganti delle chimere, per la gloria vanissima di sottilissimo ingegno, loro Dulcinea del Toboso, salirono in alta stima, ed usurparono il premio dovuto al vero sapere; ciò che fu l'esca fatale, che riempì ne' vecchi tempi d'indiscreti sofisti la Grecia, e ne' secoli a noi più vicini buona parte dell'Europa [...]. Lì surse una generazione di grammatici interpreti de' sogni de' poeti, o mercatanti de' propri: qui una di metafisici, le Penelopi della filosofia, implicati in disciorre quelle tele, che eransi tessute colle loro mani: da quella parte una innumerabile turba di dialettici, che tendevano indissolubili lacciuoli alla ragione, per cui andavan fastosi, e come seppie gittavan del negro, sotto cui il vero e il falso prendesse un sol volto¹¹.

In questo continuo e vano proliferare della parola fantastica e ingannevole, su cui si affaticano inutilmente grammatici, pedanti e metafisici, è venuto meno il nesso tra teoria e prassi: l'universo delle *parole* non solo non comunica più con le *cose*, ma le corrompe. Anche la ragione, che «non è utile, se non quando è divenuta pratica e realtà»¹², ha dunque oltrepassato il proprio limite; assottigliandosi in eccesso, ha finito,

¹⁰ *Ivi*, p. 233.

¹¹ *Ivi*, pp. 234, 236.

¹² *Ivi*, p. 245.

come insegnava Vico, per «gittar gli uomini nello stato bestiale»¹³. Eppure, nonostante ciò, Genovesi crede nella possibilità di una rinascita, che, come prevedibile, dovrà passare necessariamente per il recupero dello sciolto legame tra teoria e prassi. Proprio in questa direzione, d'altronde, vanno le *Lezioni di economia civile*, di cui il *Discorso* è un ampio prologo. Come la *Scienza nuova* – con le debite proporzioni – anche l'opera del 1765 risponde infatti a un'esigenza di restauro, o meglio ancora rinnova guardando indietro verso qualcosa che si percepisce come perduto, ma che pure si vuole recuperare. A questo movimento retrospettivo segue tuttavia, ed è questo un tratto tutto genovesiano, uno slancio deciso in senso progressivo; una volta recuperato il nesso tra teoria e prassi, lo sguardo è proiettato verso un futuro dinamico e industriale, in cui non sembra esserci più spazio per il tempo lento e *improduttivo* del ricordo.

Nel concetto stesso di dinamismo, del resto, l'autore crede di trovare la chiave di lettura non solo dei «corpi politici», ma anche e più in generale della natura umana, che ha per «principio motore» il continuo movimento e rilancio del desiderio. È assai curioso, allora, che proprio nel descrivere tale dinamica, Genovesi faccia nuovamente ricorso alla metafora del magazzino, in precedenza evocata, come da consuetudine, per la memoria¹⁴. «Tutte le sensazioni dell'uomo», scrive all'inizio del capitolo secondo delle *Lezioni*, «non sono che dolore, o piacere. Ma il piacere, ch'è sempre il termine del dolore, non è che un fine maturato, che mettesi a riposare nel *gran magazzino de' niente*»¹⁵. Questa volta, dunque, il magazzino non contiene né idee né impressioni, ma, paradossalmente, i *nienti* (al plurale). Come ha mostrato Farafonova, la metafora ha almeno una duplice origine. È debitrice, in primo luogo, verso l'estetica e il pensiero barocco, che ha attribuito un nuovo valore allo stesso niente¹⁶; in secondo luogo, si riallaccia all'antica tradizione retorica, ciceroniana e poi agostiniana, del *receptaculum*, ovvero dell'immenso magazzino della memoria, a cui abbiamo più volte fatto cenno. In ogni caso, a queste due tradizioni possiamo aggiungere un'altra fonte autorevole: il capitolo X (*Of Retention*) del libro secondo del *Saggio sull'intelletto umano* di Locke, nel quale il filosofo britannico non solo paragona, a sua volta, la memoria a un magazzino («the storehouse of our ideas»), ma la collega anche, con una certa originalità, alle idee accompagnate dal *piacere* e dal *dolore*. Locke sostiene infatti che le più profonde e durevoli impressioni («the deepest and most lasting impressions») si devono soprattutto a ciò che egli definisce il «*great business of the senses*». Un'eco lockiana, perciò, si conserva nel passo delle *Lezioni*, in cui ritroviamo un simile legame

¹³ *Ivi*, p. 236.

¹⁴ Cfr. *supra*, p. 151.

¹⁵ *LeC*, I, 2, p. 32.

¹⁶ Cfr. D. FARAFONOVA, *Il «gran magazzino de' niente»*, cit., pp. 152-158.

tra piacere, dolore e memoria. Ma vediamo come prosegue Genovesi e citiamo per intero il paragrafo primo:

Tutte le sensazioni dell'uomo non sono che dolore, o piacere. Ma il piacere, ch'è sempre il termine del dolore, non è che un *fine maturato*, che mettesi a *riposare* nel gran magazzino de' nienti. Il che è, perché ogni piacere naturalmente è *quiete*, è una *specie di letargo*, è una *risoluzione* del corpo e dell'anima, nella quale ci troviamo contenti e soddisfatti. Niun dunque potrebbe operare pel piacere in quanto piacere, cioè per un *bene già conseguito*. E quando ciò si dice da tutti, non si può intender che pel desiderio del piacere, *il qual desiderio è un'irritazione dolorosa e delle volte assai più stimolante, che non sono i dolori i più acri e violenti del corpo*. Dunque non ci è altro che naturalmente ci possa muovere ad operare, salvo che il dolore, l'*inquietudine*, il desiderio e ogn'irritazione noiosa e dispiacevole¹⁷.

Il brano è ricco di suggestioni. Sullo sfondo, anzitutto, è possibile intravedere ancora una volta l'influsso di Locke. Al *Saggio*, infatti, risale l'idea del desiderio come *uneasiness* («inquietudine»), da cui dipende la volontà e l'agire umano:

l'inquietudine [uneasiness] che un uomo riscontra in sé stesso per l'assenza di qualcosa il cui godimento presente comporta l'idea del diletto è ciò che noi chiamiamo desiderio [...]. Sarà forse di qualche utilità osservare, di passata, che il principale, se non l'unico sprone all'industriosità umana è l'inquietudine;

che cosa determina la volontà nei riguardi delle nostre azioni? [...] Una qualche inquietudine ([...]) dalla quale l'uomo è afflitto [...]. Possiamo chiamare questa inquietudine, così com'è, desiderio, che è un turbamento dello spirito per il bisogno di un bene assente. Qualsiasi dolore corporeo di qualsiasi specie, e ogni turbamento dello spirito, è inquietudine: e a questa è sempre unito il desiderio [...]. Poiché il desiderio non è altro che l'inquietudine per il bisogno di un bene assente; e finché questo sollievo non sia stato raggiunto, possiamo chiamarlo desiderio, perché nessuno prova un dolore da cui non desidera di essere sollevato [...]. Oltre al desiderio di sollievo dal dolore, ce n'è un altro, di un bene positivo assente; e anche qui il desiderio e l'inquietudine coincidono [...], nella misura in cui c'è da qualunque parte desiderio, c'è anche inquietudine¹⁸.

Passi come i due appena citati, e altri se ne potrebbero aggiungere, rivelano la matrice lockiana delle osservazioni di Genovesi sulla natura dell'uomo. A riguardo,

¹⁷ *LeC*, I, 2, p. 322. Corsivi miei.

¹⁸ J. LOCKE, *Saggio sull'intelletto umano*, I, 20, 6 (*Dei modi del piacere e del dolore*) e I, 21, 31 (*Del potere*), cit., pp. 252-253, 275-276. Rispetto all'edizione citata ho qui modificato leggermente la traduzione italiana, preferendo sempre 'inquietudine' a 'disagio', sulla scia anche della diffusissima vulgata francese di Coste, che appunto traduce «uneasiness» con «inquiétude».

però, va sottolineato che per Locke l'*uneasiness* costituisce un passaggio necessario per il conseguimento di un piacere che in Genovesi è perlomeno messo in discussione. L'influsso del filosofo di Wrington, d'altra parte, non è esclusivo, come si può notare già da alcune spie linguistiche. Una precisa indicazione filosofica, ad esempio, è rintracciabile in espressioni come «fine maturato», «bene conseguito», oppure lo stesso «gran magazzino de' nienti»: formule, non affatto neutre, le quali ci dicono che l'abate intende interpretare le passioni mediante gli strumenti e le categorie dell'analisi matematica ed economica. Non è da escludere, perciò, che il brano delle *Lezioni* dialoghi con l'idea di Maupertuis della possibilità di un vero e proprio calcolo dei piaceri e dei dolori (proposta che generò un ampio dibattito europeo)¹⁹. Inoltre, i lemmi «quiete», «letargo», «riposo» dal desiderio (doloroso e irritante) del piacere, oltre a rievocare il campo semantico del torpore – che l'abate, come sappiamo, collega all'oblio – fanno pensare al concetto di 'piacere negativo', introdotto in Italia, ancor prima che da Pietro Verri, proprio da un pensatore maupertuisiano: quel Giovanni Maria Ortes autore non a caso sia del *Calcolo sopra i dolori e i piaceri della vita umana* sia di opere di argomento propriamente economico²⁰.

Assai ricco è dunque il contesto filosofico nel quale prende forma il pensiero genovesiano. Ma in che modo, potremmo ora chiederci, questa riflessione sul piacere e sul dolore si ricollega alla memoria e alle sue tecniche? O, in altre parole, nel servirsi ancora della metafora del magazzino, davvero Genovesi aveva in mente la tradizione retorica inaugurata da Cicerone e arrivata, attraverso Agostino ed altri, fino a Locke? La risposta, io credo, dovrà essere positiva, a patto però di ammettere che l'immagine tradizionale è stata capovolta: il magazzino (dei nienti, ossia dei piaceri-fini maturati) da luogo della memoria è divenuto luogo dell'oblio: un oblio, s'intende, non più connotato in senso negativo, ma corrispondente a «una risoluzione» – ecco di nuovo la topica dello scioglimento – «del corpo e dell'anima, nella quale ci troviamo contenti e soddisfatti»²¹. In breve, come le *Lettere*, ma in termini *collettivi* e non più individuali, anche le *Lezioni* postulano un rapporto di dipendenza tra piacere e oblio. Anzi, in fin dei

¹⁹ Cfr., nel complesso, F. VENTURI, *Settecento riformatore*, cit., pp. 390-410. Per la ricezione della teoria maupertuisiana in area italiana, si veda invece il più recente F. VERDE, *La polemica in Italia sul Saggio di filosofia morale di Maupertuis*, Firenze, Polistampa, 2013.

²⁰ Cfr. G. ORTES, *Calcolo sopra il valore dell'opinioni, e sopra i dolori e i piaceri della vita umana*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1757. Per quanto riguarda il versante economico, si veda tutta la produzione bolognese: *Errori popolari intorno all'economia nazionale considerati sulle presenti controversie tra i laici e i chierici in ordine al possedimento de' beni* (1771); *Della Economia nazionale* (1774); *Delle Scienze utili e delle dilettevoli per rapporto alla felicità umana. Ragionamento* (1785). Cfr. inoltre, *Alcune lettere dell'autore dell'Economia nazionale* (Firenze, 1778-1784); *Riflessioni sulla popolazione delle nazioni per rapporto all'economia nazionale* (Firenze, 1790).

²¹ *LeC*, I, 2, p. 322.

conti, il primo non è altro che uno stato di sospensione (di dimenticanza, appunto), ovvero di *letargo*, *sonno*, *tregua* e *riposo* da un desiderio divenuto, potremmo dire con Leopardi, un «travaglio abituale»²². Leopardi, è chiaro, si spinge più in là del professore salernitano, ma qui interessa mettere in rilievo come per Genovesi l'inquietudine del desiderio trasferisca il piacere sul piano effimero dell'istante, nel quale il fine appena maturato va subito ad arricchire, per paradosso, il magazzino dei nienti (nel quale «mettessi a riposare»). L'oblio, così, non solo permette l'appagamento del desiderio, ma coincide con esso. D'altronde, è nella memoria e nelle immagini della fantasia – le *forme* e le *rappresentazioni* degli oggetti – che Genovesi scova il germe dell'inquietudine:

l'uomo è talmente costruito e impastato di delicati e sensiferi nervicciuoli, e ha sì mobile fantasia, che non è possibile che le forme e le rappresentazioni degli oggetti, che gli sono dattorno e che vede, o ode, non gli sieno sempre, o simmetriche o consone, o dissonanti. Se sieno simmetriche [...], il rapiscono con una specie di poco intesa attrazione, la quale divien per lui una sensazione molestissima, finché non si unisca agli oggetti di quelle forme, sicché rassodi l'oscillante immaginazione. E se discordanti, il respingono e scuotono con non meno noiosa irritazione che sia quella dell'attrazione, finché non sia in tal distanza di luogo, o di tempo, da non esserne più tocco. Questi moti [...] son tocchi primi e improvvisi delle immagini delle cose e precedono ogni riflessione²³.

Secondo questa teoria attrattiva, che delinea una geometria delle passioni²⁴, l'uomo non è più soltanto un «animale fantastico», «vegetabile» e «razionale», ma anche un «essere elettrico»²⁵ e *irritabile*, nel quale l'affievolirsi delle immagini fisse nella fantasia – lo scioglimento-oblio di cui si parlava sopra – assume una nuova connotazione positiva. Una simile rivalutazione dell'oblio, ad ogni modo, non va però in direzione di un riconoscimento di valore delle componenti irrazionali. Non a caso, avvicinandosi alla conclusione, Genovesi ribadisce la necessità dell'*arte della ragione* (l'*ars universalis* del *Discorso*) fondata su un *calcolo* attento anche ai nienti. E ciò a scapito della primitiva, naturale ritrosia degli uomini a lasciarsi «condurre e regolare dalla pura ragione o sia dalla riflessione, e dal calcolo della convenienza della natura col fine»²⁶:

²² «Un travaglio abituale», per giunta, che richiede o l'assopimento o il 'di-vertimento': «o distrazione o letargo: ecco i soli mezzi di felicità che hanno e possono mai aver gli animali» (*Zib.* 3848, 7 novembre 1823).

²³ *LeC*, I, 2, p. 33.

²⁴ Riutilizzo qui liberamente il titolo di uno studio di Bodei (cfr. R. BODEI, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991).

²⁵ *LeC*, I, 2, p. 34.

²⁶ *LeC*, II, 13, p. 402.

In tutti costoro e nella massima parte delle loro azioni, può assai più la struttura della tela nervosa, la sua sensibilità, l'elasticità delle fibre, l'attività del cuore, del cervello, degli spiriti, la struttura de' vasi sanguigni, la natura de' fluidi e le altre cagioni fisiche, che non possono la ragione, la legge e le forze morali²⁷.

Fanno qui ritorno il linguaggio anatomico e lo sguardo sulla macchina del corpo, tratti così pronunciati nelle *Lettere* e nelle opere metafisiche. Rispetto agli scritti precedenti, tuttavia, si è prodotto uno scarto, ben evidente nell'accentuarsi della distanza tra mente umana e natura animale. Se infatti nella sua *Antropologia* Genovesi assumeva proprio l'animalità come punto di partenza per l'analisi della psiche, ora, al contrario, egli scrive che:

nella maggior parte degli uomini la retta ragione e la legge non trova luogo, se non quando dorme o riposa la natura animale, la quale non così tosto risvegliasi, o *s'irrita*, sia per le percosse degli oggetti esterni, sia per gl'interni istinti sia per le fantastiche immagini, che prima a poco a poco *intorbida* la ragione, e appresso la *trascina* seco; purché una forza più grande, che non è la naturale, non la *freni e ritenga*²⁸.

Occorre quindi controbilanciare – secondo la metaforica introdotta dal *Fedro* di Platone, qui riecheggiato²⁹ – l'impulso verso il 'trascinamento' con la capacità, esclusiva della ragione, di 'frenare' e 'ritenere'. Del resto, è soltanto grazie alla ragione – sostiene Genovesi, questa volta diversamente da Locke – che noi costruiamo la nostra identità personale e raggiungiamo una piena coscienza, riusciamo cioè a collocarci e proiettarci nel tempo. La questione, però, è che l'uomo non si è accontentato di «unire il passato al presente, e l'uno e l'altro al futuro», ma ha rintracciato «tutt'i possibili» e ha «accozzato in mille e varie maniere» «chimerici e fallaci progetti», abusando così dell'«attivissima fucina della fantasia»³⁰. Si può dire, allora, che:

questo mondo è per la maggior parte di noi altri più un fantasma che una realtà: e tutt'i i nostri progetti vengono come involti in quel fantasma e rannuolati per entro i quali il bagliore della ragione rifratto genera infiniti aspetti mostruosi e falsi. Questo faceva dire a Platone, che i corpi sono *μη οντα*, *non esseri*, ma ombre degli esseri³¹.

²⁷ *Ivi*, p. 403.

²⁸ *Ibid.* Corsivi miei.

²⁹ Faccio riferimento al celebre mito della biga alata, per cui cfr. PL., *Phdr.* 246a-249d. Cfr. anche *supra*, p. 143.

³⁰ *LeC.*, p. 403.

³¹ *Ivi*, p. 404, nota n. 203. Genovesi allude a PL., *Sph.*, 238b-c.

D'altronde, proprio da tale *rannuvolamento* fantastico, che *rifrange* la luce della ragione e produce «aspetti mostruosi e falsi», ovvero «ombre degli esseri» (ancora con Platone: μη οντα), è animata la teoria genovesiana del piacere descritta nel brano sul «gran magazzino de' nienti»³². È l'autore stesso a spiegarlo:

per la medesima intemperanza di immaginare non ancora ci contentiamo, ma cerchiamo sempre di nuovi piaceri, e tanto più quanto più la nostra ragione si raffina [...]. *Ragguagliamo* il passato al presente, e l'uno e l'altro col futuro; e *paragonando* i casi, e la vita di molte nazioni, e di molte persone, ci *presentiamo* ad ogni momento nuovi mezzi di piacere, e con ciò nuove cagioni di tristezza³³.

Vi è qui un'aporia che Genovesi non scoglie del tutto. Se il 'paragonare' e il 'presentare' appartengono a pieno titolo alle operazioni dell'immaginazione (e alla sua *intemperanza*), allo stesso tempo l'autore precisa come sia il *raffinamento* della ragione – e non la 'fantasia' – a dare avvio a un processo che si rivela sempre di più un circolo vizioso³⁴. Che un'*ars oblivionis* possa servire a interrompere tale circolo vizioso, non è soluzione qui proposta. Eppure, se confrontiamo i passi analizzati in questo paragrafo con i tanti luoghi delle *Lettere* in cui compare il motivo della dolcezza dell'oblio, non è forse del tutto arbitrario pensare che tale ipotesi possa essere in un certo qual modo ugualmente evocata.

³² Per un raffronto ravvicinato tra i due luoghi, cfr. ancora D. FARAFONOVA, *Il «gran magazzino de' nienti»*, cit., pp. 146-148 (dove si discute anche il riferimento a Platone).

³³ *LeC*, II, 13, p. 404. È qui descritta la «prima natura» dell'essere umano, che certo si modifica, continua Genovesi, per mezzo di fattori esterni: l'educazione, il clima e soprattutto il *costume*, l'*altera natura*, ossia la seconda natura che «in mille modi rimpasta e modella la prima» (*ivi*, p. 406). Per un'immagine simile dell'uomo come «pasta molle», cfr. *Zib*. 1452-1453. Corsivi miei.

³⁴ D'altra parte, anche nel passo citato poco sopra Genovesi scriveva che a generare gli «aspetti «mostruosi e falsi» è comunque «il bagliore della ragione» (per quanto corrotto dalla fantasia).

3. Bettinelli: «il freddo ed il secco analitico», il 'theatrum phantasiae' e le «tacite carte»

Nel tardo Settecento italiano Genovesi non è l'unico a prendere le distanze dagli eccessi metafisici del suo «secolo filosofico». Gli fa eco, andando però in tutt'altra direzione, il gesuita mantovano Saverio Bettinelli, che così scrive nell'*Introduzione* alla ristampa (1780) del saggio sull'*Entusiasmo*¹:

in questo secolo filosofico appellato non si vorrebbe che sola filosofia, metafisica sola, e i dabben poeti ed oratori, gli scrittori perfin di teatro e di romanzo per essere, come dicesi, alla moda, si son fatti *anatomici dello spirito e del cuor umano*, han poste le dissertazioni in pulpito e sulla scena, han trattato delle passioni [...] per via *di teoremi, di ragion dirette e inverse, di proporzioni e d'equilibrij*. Per me non vaglio a tanto, vò terra terra ed amo meglio *render sensibili le cose astratte*, che trasportare con volo d'aquila in su le nuvole e più là come certi pretendono, il sentimento e le immagini delle belle arti [...]. Lo scopo di questa operetta si è *ravvivare* lo studio delle bell'arti, e sostenerlo contro gli studi *inimici della imaginazione*².

Come Genovesi, anche Bettinelli rivendica dunque il diritto di restare «terra terra» e di limitarsi – lui che pure nell'*elevazione* e nell'*astrazione* rintracciava il principio dell'entusiasmo – a «render sensibili le cose astratte», senza voli «in su le nuvole e più là». Tuttavia Bettinelli, in modo più netto rispetto all'abate salernitano, mette qui a fuoco come la «moda» del suo tempo – l'eccesso di metafisica – nell'intento di *sezionare* e di *scomporre* (il gesto dell'*anatomico*) abbia finito per contaminare le «belle arti» (dalla poesia all'oratoria, dal teatro al romanzo), sottraendo ad esse «per via di teoremi» il loro linguaggio più proprio. Ma ciò significa *distruggerle*, come del resto apparirà chiaro a Leopardi, che nello *Zibaldone* fa uso di immagini simili a quelle bettinelliane:

nulla di poetico si scorse nelle sue [*scil.* della natura] parti, separandole l'una dall'altra, ed esaminandole a una a una col semplice lume della *ragione esatta e geometrica* [...]: nulla nella natura *decomposta e risoluta*, e quasi *fredda, morta, esangue*,

¹ La prima edizione dell'*Entusiasmo* fu pubblicata nel 1769 a Milano, in forma anonima. Nell'*Introduzione* alla seconda edizione Bettinelli dichiara di aver «ricomposto» e «rimpastato» l'opera, in precedenza diffusa quasi a sua insaputa, e comunque «senza che le potesse dar l'ultima mano». Il responsabile della sottrazione sarebbe stato, secondo l'autore, il «dotto amico» Pietro Verri, ma la notizia è senz'altro falsa, come ha dimostrato Bonora (cfr. E. BONORA, *Pietro Verri e l'«Entusiasmo» del Bettinelli*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX, 1953, pp. 204-225).

² S. BETTINELLI, *Opere dell'abate Saverio Bettinelli, tomo secondo che contiene l'Entusiasmo*, Venezia, presso Zatta, 1780, p. 3 (= *Ent.*).

immobile, giacente, per così dire, sotto il *coltello anatomico*, o *introdotta nel fornello chimico di un metafisico* che niun altro mezzo, niun altro strumento [...] impiega nelle sue speculazioni, ne' suoi esami e indagini [...] se non la *pura e fredda ragione* [...]. Nulla di poetico poterono nè potranno mai scoprire la *pura e semplice ragione e la matematica*. Perocchè tutto ciò ch'è poetico si *sente piuttosto che si conosca e s'intenda*, o vogliamo anzi dire, *sentendolo si conosce e s'intende*, nè altrimenti può esser conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo. Ma la *pura ragione* e la *matematica* non hanno sensorio alcuno. Spetta all'*immaginazione* e alla *sensibilità* lo scoprire e l'intendere tutte le sopraddette cose³.

Basterebbe questo ricchissimo passo dello *Zibaldone* a gettar luce retrospettivamente anche sul senso dell'opera bettinelliana, che è mossa dalla volontà, ci dice il suo autore, di «*ravvivare*» l'immaginazione e la sensibilità di contro agli «*anatomici dello spirito e del cuore*» e al loro geometrico, «*soverchio sottilizzare*» che «*divora i vivi germi de' giovanili talenti*»⁴. Non a caso, già nel 1929 l'*Entusiasmo* era parso a Natali un pieno «*riconoscimento dei diritti della fantasia nel secolo della ragione*»⁵, mentre in tempi più recenti Battistini e Raimondi hanno parlato di un «*esorcismo contro lo "spirito geometrico" e i "teoremi" troppo esasperati presso la retorica filosofica di certo illuminismo*»⁶. In quest'ottica, continuiamo allora a leggere l'*Introduzione* al trattato. «*Lungi adunque da noi*», precisa di nuovo Bettinelli,

e il *sottile metafisico*, ed il severo *geometra*, ed il *freddo* ed il *secco analitico*, dove han seggio primario *Imaginazione* e *Sensibilità*. Per tal ragione il mio stile e il mio metodo si troverà lontan dall'uso, e potrà censurarsi a prima vista; ma poi forse vedrassi che in altro metodo e stile non vuol esser trattata una cosa di *sentimento più che di ragione*, eppur dell'uno, e dell'altra partecipe; *che quest'opera è piuttosto oratoria che filosofica, più dell'Imaginazione che dell'Intelletto*⁷.

³ *Zib.* 3241-3242, 23 agosto 1823. Corsivi miei.

⁴ *Ent.*, p. 12.

⁵ G. NATALI, *Il Settecento*, in *Storia Letteraria d'Italia*, Milano, Francesco Vallardi, 1929, p. 501. Sulla stessa linea è Binni, che ha parlato di una «*difesa briosa dei diritti della fantasia che si rivendica dal predominio tirannico della ragione*» (W. BINNI, *Fra Illuminismo e Romanticismo: Saverio Bettinelli*, in ID., *Scritti settecenteschi 1938-1954*, Firenze, Il Ponte, 2016, p. 85, prima ed.: «Aretusa», a. II, Roma, giugno 1945).

⁶ A. BATTISTINI – E. RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, III/2, *Le forme del testo*, cit., p. 155.

⁷ *Ent.*, p. 23. Corsivi miei.

Al *freddo* e al *secco* della filosofia o della «pura ragione» che, potremmo dire ancora con Leopardi, «istecchisce e isterilisce questa povera vita»⁸, Bettinelli contrappone quindi il binomio immaginazione-sensibilità; il suo stile ‘oratorio’, pertanto, muoverà più il *sentimento* che la *ragione*. Il gesuita, in altri termini, propone una duplice ‘rivitalizzazione’: della fantasia – sempre sinonimo di immaginazione – e della retorica. Proprio in tale simbiosi tra sensibilità, immaginazione e oratoria va del resto rintracciata la chiave e la novità del pensiero bettinelliano (poiché il recupero della fantasia di per sé non è certo un tratto esclusivo dell’*Entusiasmo*)⁹. Ma, potremmo allora chiederci, in Bettinelli, come accadeva ad esempio in Vico, il ritorno alla fantasia e alla retorica comporta anche un recupero della memoria, se non altro in qualità di facoltà tradizionalmente associata ad esse?

Ebbene, prima di rispondere alla domanda occorre capire cosa intende precisamente l’autore quando nel 1780¹⁰ definisce la propria opera «piuttosto oratoria che filosofica, più dell’immaginazione che dell’intelletto». In prima analisi, la formula indica più che altro la volontà di far leva non sul rigore argomentativo caro a chi ragiona «per angoli, e per quadrati», e si ride «pure di tutti gli antichi e d’ogni eloquenza»¹¹, ma sul valore «ostensivo»¹² di una parola che non descrive e analizza, bensì *fa vedere* e *sentire*, e quindi, per usare il lessico dell’*Entusiasmo*, ‘trasfonde’ l’esperienza nel lettore o

⁸ Gli ambiti metaforici del freddo e della secchezza sono centrali nella riflessione estetica leopardiana (ma non solo). Tra i tanti luoghi, si fa qui riferimento a *Zib.* 111 (30 aprile 1820), un pensiero che nasce come commento alla distinzione di Beccaria tra ‘termini’ e ‘parole’, ma che poi prosegue, come accade spesso in Leopardi, allargando lo sguardo al complesso della «natura delle cose»: «e riducendo l’osservazione al generale troveremo il suo fondamento nella natura delle cose, vedendo come la *filosofia* e l’uso della *pura ragione* che si può paragonare ai termini e alla costruzione regolare, abbia *istecchito* e *isterilito* questo povera vita, e *come tutto il bello di questo mondo consista nella immaginazione* che si può paragonare alle parole e alla costruzione libera varia ardita e figurata». Corsivi miei. Sulla «secca ragione», per limitarci ancora al solo primo *Zibaldone*, cfr. anche *Zib.* 243.

⁹ «Se il recupero della fantasia», scrive giustamente Marcialis, «già in Muratori è un fatto assodato e il recupero della sensibilità è un dato tipico della civiltà del Settecento [...] è tuttavia tipico di Bettinelli l’accostamento tra fantasia e sensibilità. Di fatto, per questa via si compie quella duplice considerazione dell’entusiasmo come causa e come effetto che si precisa nell’*Entusiasmo* in riferimento alla totalità dell’esperienza estetica, si qualifichi essa come esperienza del bello o esperienza del sublime» (M. T. MARCIALIS, *Saverio Bettinelli. Un contributo all’estetica dell’esperienza*, Palermo, Aesthetica Preprint, 1988, pp. 50-51).

¹⁰ La precisazione è dovuta al fatto che nella vasta e longeva produzione bettinelliana non mancano sensibili oscillazioni terminologiche, anche tra testi non molto lontani nel tempo. Un caso significativo è costituito proprio dal termine ‘oratoria’, che nell’*Entusiasmo* è l’equivalente di ciò che Bettinelli definirà ‘eloquenza’ nel *Saggio* eponimo (1782). Lì, però, il lemma è distinto in modo marcato da ‘oratoria’ e ‘retorica’, per cui cfr. *infra*, nota n. 15, p. 171 e relativo rimando.

¹¹ *Ent.*, p. 6.

¹² M. T. MARCIALIS, *Saverio Bettinelli*, cit., p. 44.

nell'ascoltatore. Empirismo, retorica e *pathos* longiniano¹³ si fondono così nel tentativo di «mostrare il fenomeno»¹⁴ agendo sulle sensazioni, sulle passioni e sull'immaginazione, ovvero *movendo* più che *persuadendo*¹⁵.

Fin qui, dunque, non vi è alcun coinvolgimento della memoria. Quest'ultima tuttavia riveste un ruolo di un certo rilievo, pur sempre insieme alla fantasia creatrice, all'interno delle dinamiche dell'*invenzione* (forse il tema principale dell'opera). Nel calore e nel fuoco dell'entusiasmo, infatti, il «primo piacere» è dato proprio dall'«attività» del «crear di nuovo», e:

in quel calore una sola *circostanza* basta a svegliare una *scena intera d'immagini* che sembravan dormire, come un primo anello di catena si è la prima idea di cosa a noi grata; a questa prima idea della cosa s'unisce l'idea del *luogo* ove la trovai, poi quelle persone che ci vidi, poi quella dei gusti che vi sentii, ec. ecco una scena destata dall'udir un nome, dal veder un fiore, dal ricordarmi un dato ec.¹⁶

L'accento alle immagini e ai luoghi ha fatto ipotizzare a qualcuno un possibile rapporto con le «teorie mnemoniche, che, però, non compaiono nel contesto teorico»¹⁷. Bettinelli, è chiaro, aveva ben presente la tecnica dei *loci*, e per giunta altrove riflette proprio sull'*ars memoriae* (giudicandola, ma su questo torneremo, uno strumento inaffidabile e frutto di *corruzione*). La questione però è che l'accento è qui posto non sulla *tecnica*, bensì sulla «circostanza», che in modo spontaneo, vale a dire *senza alcun tipo di artificio*, risveglia le immagini dormienti. Per di più, l'«idea del luogo» sopraggiunge soltanto in un secondo momento, favorita dalle immagini suscitate dalla specifica circostanza (alle quali si associano poi le sensazioni: la vista, l'udito, il gusto negli esempi proposti). Ciò non toglie, in ogni caso, che una traccia della tradizione mnemonica possa conservarsi nel passo in questione. Ma se così è, Bettinelli inverte (e nega) la sequenza del procedimento classico; Cicerone, per citare una fonte certa, insegnava infatti a scegliere prima i *loci* e poi a formare le immagini mentali: l'ordine

¹³ Bettinelli aveva letto il *Trattato del sublime* nella traduzione di Pinelli del 1699.

¹⁴ M. T. MARCIALIS, *Saverio Bettinelli*, cit, p. 45.

¹⁵ A riguardo, cfr. anche S. BETTINELLI, *Saggio sull'eloquenza*, in *Opere dell'Abate Saverio Bettinelli, tomo ottavo ed ultimo, che contiene Saggio sull'Eloquenza*, Venezia, presso Zatta, 1783, p. 24-25 (= SE): «Intanto noi confessiamo aver con ragione definito gli antichi esser due uffizi dell'eloquenza il persuadere, ed il muovere [...]. Essi così l'intendevano, e chi meglio potea di lor intenderlo? Ma nel nostro linguaggio egli parmi intendersi per la parola eloquenza una sola delle due parti, ed uffizj a lei attribuiti dall'antichità. L'altro noi lo chiameremo oratoria, facondia, o rettorica». Sulla distinzione tra retorica ed eloquenza – la prima «arte» razionale della persuasione, la seconda «potenza» che muove gli animi – si veda *infra*, pp. 180-181.

¹⁶ *Ent.*, nota iv, pp. 291-292. Corsivi miei.

¹⁷ E. BIAGINI, *Letteratura e motivazione. Saggi di teoria della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 43.

dei luoghi, in cui si collocano le immagini di ciò che si vuole ricordare, garantisce così l'ordine delle cose¹⁸. Qualche pagina prima, d'altra parte, Bettinelli aveva esplicitamente affermato che l'imposizione dell'*ars* o della *tecnica* il più delle volte risulta inutile di fronte ai «capricci» della fantasia:

quando vogliamo pensare a qualche cosa, noi comandiamo all'immagine d'essa di comparire davanti agli occhi del nostro spirito. Talor ubbidisce l'immagine, e pronta al cenno sembra dir: Eccomi. Ma spesso ancora il pensiero, che cerchiamo, resiste, e tarda a venire, vien *pallido*, e *contraffatto*, o s'eclissa tosto, ch'è apparso, e nelle tenebre torna a nascondersi, dalle quali abbiamo gran pena a richiamarlo. Oh quante volte s'ostina un fantasma, e fa il sordo a tutte le nostre preghiere ed inviti, mentre intanto mill'altre immagini non chiamate importunamente presentasi, e giuocano a nostro dispetto, turbandone tutt'i pensieri, e *facendone infine con rabbia gittar la penna e fuggir dal lavoro*. Mille sono i *capricci* che possono accennarsi¹⁹.

La memoria, qui strettamente dipendente dall'immaginazione, rifugge quindi dall'artificio; allo stesso tempo, l'*inventio*, con la quale «comandiamo all'immagine di comparire», non solo si rivela sotto scacco, ma produce anche un effetto contrario a quello desiderato: fa gettare la penna con rabbia. Così, la possibilità di una mnemotecnica davvero efficace, vale a dire al servizio della creazione, è di fatto esclusa. Eppure, nell'*Entusiasmo* Bettinelli sembra alludere, per giunta in un punto cruciale dell'opera, anche all'altro grande *topos* dell'*ars reminiscendi*: il teatro della memoria²⁰, che ora però diviene il '*theatrum phantasiae*':

¹⁸ CIC., *De or.*, II, LXXXVI, 354: «Itaque eis, qui hanc partem ingeni exercerent, locos esse capiendos et ea, quae memoria tenere vellent effingenda animo atque in eis locis conlocanda; sic fore, ut ordinem rerum locorum ordo conservaret, res autem ipsas rerum effigies notaret atque ut locis pro cera, simulacris pro litteris uteretur».

¹⁹ *Ent.* p. 59. Corsivi miei. È qui forse presente un'eco agostiniana (cfr. *Conf.* X, 8, 12: «Ibi [in campos et lata praetoria memoriae, *scil.*] quando sum, posco, ut proferatur quiquid volo, et quaedam statim prodeunt, quaedam requiruntur diutius et tamquam de abstrusioribus quibusdam receptaculis eruuntur, quaedam catervatim se prouunt et, dum aliud petitur et quaeritur, prosiliunt in medium quasi dicentia: ne forte nos sumus? et abigo ea manu cordis a facie recordationis meae, donec enubiletur quod volo atque in conspectum prodeat ex abditis. Alia faciliter atque imperturbata serie sicut poscuntur suggeruntur et cedunt praecedentibus et cedendo conduntur, interum cum voluero processura. Quod totum fit, cum aliquid narro memoriter».

²⁰ L'idea del teatro, legata soprattutto a Giulio Camillo, nel Settecento fa ritorno, ma in senso diverso, con Hume. Cfr. soprattutto D. HUME, *Trattato sulla natura umana*, a cura di P. Guglielmoni, Milano, Bompiani, 2001, p. 507 (I, 4, 6): «la mente è una specie di teatro, in cui diverse percezioni appaiono in successione; passano, ripassano, scivolano via, combinandosi in un'infinita varietà di posizioni e situazioni. Non esiste propriamente in esso alcuna *semplicità* in un dato tempo, né l'*identità* in tempi differenti; qualunque sia la nostra propensione naturale per immaginare quella semplicità e identità. Il paragone del teatro non deve confonderci. Le percezioni successive sono le uniche a costituire la mente; e

parmi aprirsi in noi un teatro interno in cui alzato il sipario all'Anima rappresentasi un'azione ed ella ne gode. Il Teatro è l'Immaginazione. Ecco l'anima trasportata dagli oggetti comuni e strepitosi dei sensi ad una scena superiore, o più alta ov'è silenzio, scena illuminata e operosa, in cui le Immagini fannosi personaggj rappresentazioni azioni belle e grandiose, alle quali assiste l'anima con piacere; e commozione, perchè esercita la naturale sua attività inventando e creando [...]. L'Anima fa due cose; prima è regolatrice del teatro, e dell'azione, poi è spettatrice e goditrice di quella²¹.

Non è dunque la memoria, ma l'immaginazione a garantire l'elevazione mediante la quale è possibile creare e inventare. Nonostante ciò, il teatro bettinelliano della fantasia ha ereditato alcuni tratti costitutivi dei teatri della memoria (luoghi in realtà nient'affatto sterili dal punto di vista creativo). L'aspetto comune più evidente riguarda la doppia funzione dell'*io*, che, al contempo spettatore e regista, crea allestendo e guardando lo spettacolo della propria mente, attraverso un processo che, come in Camillo, rovescia «all'esterno ciò che si nasconde nell'interiorità»²². Lo spettacolo, va da sé, anche per Bettinelli non può esistere senza il supporto della memoria, che conserva le immagini. Tuttavia, per il gesuita mantovano quest'ultima si limita a custodire, come in una «galleria», le *immagini esterne*, ma non influisce attivamente alla «distribuzione, composizione, ed invenzione dell'opere», che avviene invece «per la sola forza dell'interna visione», ovvero dell'immaginazione «attiva»:

il vero poeta [...] se giugne ad arricchirsi di molte imagini belle ed illustri la memoria in lungo studio ed uso, quasi una galleria splendida di bei quadri, e di statue eccellenti, di chiari fatti o storici, o favolosi, allora ei da se stesso compone nuove pitture e simulacri spiranti vita, bellezza e valore, e di molte parti disperse e nobilmente da lui raccolte e combinate produce le novità più mirabili, delle quali non dà la natura e non ha modello. *Così divien creatore per la sola forza dell'interna Visione*²³.

non abbiamo nemmeno la più distante delle nozioni del posto in cui queste scene vengono rappresentate, oppure dei materiali di cui si compone». Per il filosofo scozzese, a cui interessa il *flusso* delle percezioni, l'idea di una continuità della rappresentazione è dunque illusoria: nel suo teatro, al contrario di quanto accade in Camillo, prevale l'inafferrabilità e l'impermanenza.

²¹ *Ent.*, p. 30.

²² L. BOLZONI, *Introduzione*, in G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, cit., p. 38.

²³ *Ent.*, pp. 62-63. Corsivi miei.

Per di più, Bettinelli non solo sostiene, questa volta sulla scia di Condillac²⁴, che tale processo coinvolga prima i *sensi* e poi *riflessione*²⁵, ma crede anche che il ricordo si manifesti senza una vera e propria consapevolezza o volontarietà:

il poeta, il pittor, l'oratore nell'Entusiasmo è così vivamente presente alle sue figure, e prospettive, che non può dire di ricordarsi, o non s'accorge, o non pensa già d'inventare. Vede solo, e sente veracemente con que' suoi occhi, e sensi nuovi il fresco del rio, la bellezza del cielo, il fischiare dei venti, l'ondeggiare dei flutti²⁶.

Le prime due caratteristiche del *theatrum phantasiae* sono quindi l'ostinazione del fantasma e il fertile offuscamento della coscienza ad opera dei sensi. A queste va aggiunta almeno un'altra ugualmente significativa, vale a dire la *molteplicità* e *simultaneità* delle idee, che si affastellano nelle mente e premono l'una contro l'altra:

Aperto questo Teatro alla visione di un'idea, se ne accoppiano molte insieme [...]. Tutte insieme voglion la parte, cercano un luogo, e ci sforzano ad abbracciarle, sicure d'esserci grate, usando lor prepotenza perchè splendide, e luminose. Vero è però, che tanto potendo nell'Entusiasmo la fantasia, ed essendo ella per indole *capricciosissima*, sono ancora le nostre interne visioni incerte, e mutabili, *come l'onde del mare*, ad ogni aura, e percossa²⁷.

È questo il brano che precede immediatamente quello già ricordato sulla difficoltà di richiamare alla memoria le immagini delle cose, che la fantasia «capricciosissima» ci restituisce «pallide» e «contraffatte»²⁸. Del resto, proprio il *capriccio* e l'*ondeggiamento* – per inciso, altri due termini chiave dell'estetica leopardiana²⁹ – sono gli elementi che

²⁴ Il pensiero di Condillac ebbe particolare seguito a Parma, città nella quale Bettinelli insegnò dal 1751 fino al 1757 (ma nello stesso arco cronologico intraprese diversi viaggi in Italia, in Germania – dove nel 1755 fu precettore dei principi Hohenlohe – e in Francia).

²⁵ Cfr. anche, tra i tanti esempi, *Ent.*, p. 50: «Tal colore e suono ed odore n'offre campi e giardini, ci guida a' teatri, a' spettacoli, e nelle città, e nelle campagne».

²⁶ *Ivi*, p. 55.

²⁷ *Ent.*, pp. 58-59. Corsivi miei. A riguardo, cfr. anche *ivi*, p. 63: «Abbiamo di sopra accennata la mobilità dei fantasmi nelle loro combinazioni, ed associazione in sul teatro della Imaginazione; e qui dee dirsi essere questo un teatro per cagion loro tumultuoso, e agitatissimo, onde l'anima più si diletta più usando di sua attività nell'intrecciare, ordinare, chiamar, rimandare que' personaggi indocili, e indisciplinati».

²⁸ Cfr. *supra*, p. 172.

²⁹ Per l'ondeggiamento ci si limita qui ad un'unica citazione tratta dal primissimo *Zibaldone*: «questa sarebbe la sorgente di una grand'arte e di un grandissimo effetto procurando quel vago e quell'incerto ch'è tanto propriamente e sommamente poetico, e destando immagini delle quali non sia evidente la ragione, ma quasi nascosta, e tale ch'elle paiano accidentali, e non procurate dal poeta in nessun modo, ma quasi *ispirate da cosa invisibile e incomprendibile e da quell'ineffabile ondeggiamento* del poeta che

differenziano il teatro bettinelliano della fantasia (spesso instabile, disordinato e, ancora con un lemma che sarà di Leopardi, *contraffatto*)³⁰ dai teatri della memoria (ordinati e basati su una stabile corrispondenza armonica tra *segni* e *cose*, garantita dalla volontarietà delle associazioni).

Nel trattare il tema della creazione Bettinelli ha dunque recuperato e allo stesso tempo ha stravolto i più significativi *topoi* della mnemotecnica (il teatro e i *loci*). Il punto di rottura più significativo rispetto a quella tradizione, e rispetto alla memoria in senso lato, non riguarda tuttavia l'*inventio*, quanto piuttosto l'esito ultimo della poesia e dell'eloquenza, dall'autore poste quasi sempre sullo stesso piano. Entrambe, infatti, non tendono ad altro che al raggiungimento di uno stato di *dimenticanza* o di *alienazione da sé*: un «beato deliramento», un «divenir un altro» che esclude, prima nel poeta-oratore poi nel lettore-ascoltatore, ogni altro desiderio e ogni altra sensazione:

allora è, che in quei passi animati da questo *fuoco* tu, che ne chiudi in petto scintilla, ti fissi, ed applichi con certa avidità, attuazione, immobilità, *che non ti lasciano sentir altro, che ti fanno dimenticare l'ora, e il bisogno del cibo, e del sonno, e dai ne' trasporti da farti credere forsennato, e pazzo da chi non sente quel beato deliramento*. Per bisogno di quella comunicazione, o trasfusione [...] innanzi a loro [*scil.* i poeti e gli oratori] chiamano i morti, e i viventi, citano i secoli, e le nazioni, s'offre la posterità, s'apre il cielo, e l'inferno³¹.

E ancora:

mirabil forza di quel dimenticare se stesso, il ver poeta e oratore di *divenir un altro*, di porsi in luogo d'altrui, prendendo l'indole, l'interesse, il linguaggio loro come più non

quando è veramente *ispirato* dalla natura dalla campagna e da checcchia, non sa veramente com'esprimere quello che sente, se non in modo *vago e incerto*)» (*Zib.* 26. Corsivi miei). Sul 'capriccio', «da Leopardi spesso associato [...] a 'invenzione' [...] all'assenza di forma, al ripudio del decoro e dell'ordine, con una inclinazione al misterioso, all'occulto, allo spaventoso» e al sublime, cfr. F. D'INTINO, *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 42, 52-53.

³⁰ Cfr. soprattutto *Zib.* 1384, 24 luglio 1821: «La proprietà della memoria non è propriamente di richiamare, il che è impossibile, trattandosi di cose poste fuori di lei e della sua forza, ma di *contraffare*, rappresentare, imitare, il che non dipende dalle cose, ma dall'assuefazione alle cose e impressioni loro, cioè alle sensazioni [...]. E le ricordanze non sono richiami, ma imitazioni, o ripetizioni delle sensazioni [...]. Questa osservazione rischiarà assai la natura della memoria, che molti impossibil. hanno fatto consistere in una forza di dipingere, o ricevere impressioni *stabili* di ciascuna sensazione o immagine ec. laddove l'impressione non è stabile, nè può. E v. in tal proposito quello che altrove ho detto delle immagini visibili delle cose, che senza volontà nè studio della memoria, ci si presentano la sera, chiudendo gli occhi ec.». Il primo corsivo è mio, il secondo è dell'autore.

³¹ *Ent.*, p. 118. Corsivi miei.

fosse desso ma un altro! Qual finezza d'organi dilicati, qual *fuoco* d'anima attiva e passionata, qual pieghevol cuore, e felice natura è la sua, onde l'anime tutte investa, e tragga a se per gli occhi e gli orecchi, e per certa occulta attrazione³².

La dimenticanza, l'uscita da sé, l'«occulta attrazione» e il *fuoco-furore* di platonica memoria trovano il loro corrispettivo in un'altra immagine assai ricorrente in Bettinelli, ossia nella metafora del lampo, che nega l'idea dell'«*inventio* analitica dell'artigianale», *freddo e sterile* «apparato retorico»³³:

per quanto un Poeta abbia meditato profondamente il soggetto, per quanto abbia d'ingegno, e di cognizioni, per quanto ricordi precetti, ed esempj, molte volte nulla gli giova, *ha fredda la fantasia, sterile l'invenzione*, nè trova imagini, forme, e bellezze degne d'un nobil quadro. Or ecco improvviso *un raggio, un lampo, un momento gliele presenta spontaneamente*, par che cada un sipario, si fa giorno, e subita illuminazione, quasi divinamente³⁴.

Bettinelli fa qui riferimento alla poesia, ma lo stesso principio vale per la retorica, data la corrispondenza a cui si è già accennato. L'estetica del lampo fa cadere allora il sipario, per riprendere l'immagine dell'autore, sulla retorica antica e sulle tecniche di memorizzazione ad essa connesse. Il vero oratore è infatti colui che, come si dirà nel *Saggio sull'eloquenza* (1782), non essendo più «ischiavo della memoria» e del suo «esercizio od anzi abuso»³⁵ si affida all'improvvisazione, pur dopo un attento studio. Verso una eloquenza estemporanea si era mosso – lo abbiamo visto nel capitolo secondo – anche Muratori, nell'ormai lontano 1750³⁶. La posizione bettinelliana è però più radicale rispetto a quella del modenese, poiché nell'*Entusiasmo* si afferma a chiare lettere che la ripetizione o la recitazione a memoria di «cose studiate e composte con tempo e fatica» non solo non alimenta più l'eloquenza, ma la guasta anche, toglie cioè agli oratori «la forza» e «all'uditor la fiducia, il che molto pur fiacca la recita delle poesie scritte, e delle sceniche azioni»³⁷. D'altra parte, tali assunzioni teoriche trovano

³² *Ivi*, p. 200. Corsivi miei. Sulle fonti sulle fonti antiche (lo *Ione* di Platone e il *Sublime* dello Pseudo Longino) e moderne (Addison, Shaftesbury, Voltaire, Diderot) di questo passo e del precedente, cfr. M. T. MARCIALIS, *Comunicazione ed espressione in Saverio Bettinelli*, in *Saverio Bettinelli. Un gesuita alla scuola del mondo*, a cura di I. Crotti e R. Ricorda, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 56-59 (ma la studiosa precisa come l'idea «dell'emozione estetica come soppressione della propria soggettività in altro» sia «difficilmente rinvenibile negli autori ai quali in qualche modo Bettinelli si riferiva», *ivi*, p. 59).

³³ A. BATTISTINI – E. RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, cit., p. 154.

³⁴ *Ent.*, pp. 57-58. Corsivi miei.

³⁵ *SE*, p. 130.

³⁶ Cfr. *supra*, p. 45 e ssg.

³⁷ *Ent.*, p. 35.

una concreta conferma nell'esperienza. Più di un «Oratore estemporaneo citar potrei», assicura Bettinelli, «che mi fè sentir l'entusiasmo più pieno», e:

molto pur di vero Entusiasmo ho riconosciuto nell'Eloquenza degli Avvocati a Venezia uditi, a Napoli, e altrove parlando essi *senza il legame della memoria*, benchè mancassero nondimeno del gran vantaggio de' Sacri Oratori per le materie di religione tanto più poderose e feconde di grande *immaginazione e sensibilità*³⁸.

Gli oratori estemporanei, e persino gli avvocati di Venezia o di Napoli, rappresentano perciò l'alternativa a quei «predicatori di ghiaccio» completamente invischiati «tra i ceppi della memoria vacillante» e sempre «col compasso alla mano del periodo, dello stile, del gesto»³⁹ (il compasso, si ricorderà, è strumento muratoriano per eccellenza)⁴⁰.

Giunti a questo punto, possiamo allora rispondere alla domanda posta all'inizio del paragrafo. Il ritorno alla retorica e alla fantasia non prevede affatto il recupero della memoria (perlomeno non della memoria intesa come *ars*), ma all'opposto comporta il suo rifiuto in nome dell'improvvisazione e del 'lampo'. Certo, si precisa nelle *Note all'Entusiasmo*, non è per nulla semplice farsi «vero Oratore estemporaneo», tanto più che occorre aver ereditato dalla sorte una «naturale eloquenza», una «regolata immaginazione» e un «giusto raziocino», oltre che una «bella voce»⁴¹ (dote, quest'ultima, che mancava a Bettinelli)⁴². Per giunta, se «pochissimi» possiedono tali qualità, ancor in meno sono disposti a unire, com'è necessario, «a tutto ciò studio grande de' gran maestri», senza il quale non vi può essere eloquenza «sublime»⁴³. Per far fronte a simili ostacoli, del resto, gli «antichi Greci e latini» crearono la «*memoria artificiale*», ovvero un «artificio usato allora per far nascer da se facilmente l'espressioni per via d'immagini sensibili, e in tal modo ordinate, che corressero

³⁸ *Ivi*, p. 36. Corsivi miei.

³⁹ *Ivi*, pp. 35-36.

⁴⁰ Cfr. *supra*, p. 70 e ssg.

⁴¹ *Ent.*, nota v, p. 292.

⁴² Sappiamo dall'autore stesso, infatti, che una volta entrato nell'Ordine egli dovette rinunciare alla predicazione proprio a causa della sua voce debole e della sua memoria poco «fida». Si veda *SE*, p. 191-192: «né diversa eloquenza usata avrei per mio genio, ed indole, se nato fossi con miglior voce, con fianco più fermo, e con memoria più fida. Privo di tai presidj abbandonar dovetti quella carriera, cui m'avea destinato l'autorità de' miei reggitori, non men che il mio cuore, il quale persuadeami di poter io parlar agli uomini su i lor più gravi interessi, e bisogni, perchè sentia dentro me d'amarli assai, e di non poter meglio sfogar quest'amor quanto col procurar loro il maggior bene». Sulla *mikrophonia* cfr. inoltre quanto già detto su Muratori (*supra*, pp. 51-53).

⁴³ *Ent.*, nota v, p. 292.

prontamente sulle labbra»⁴⁴. Ma attenzione: di questa tecnica, sostiene Bettinelli, non si servirono i grandi oratori – come Cicerone, che pure l’aveva teorizzata, oppure Demostene – ma soltanto i sofisti vissuti al tempo della decadenza (nel terzo secolo):

tal memoria artificiale non può suporsi in *Demostene* o in *Tullio* nel recitare le loro Filippiche *spiranti fuoco e rapidità spontanea nata sul luogo*; bensì trovavano tutta l’eloquenza nell’anima loro commossa dopo il lungo uso, e dopo la lunga meditazione della materia. Infatti *Cicerone* e molt’altri *scrivevano dopo averle dette le loro arringhe*: sembrano aver usata tal arte piuttosto i sofisti più tardi *Libanio* e *Simmaco* e *Temistio* e *Giuliano* nella *decadenza* del buon gusto⁴⁵.

Si noti che Bettinelli sovrappone qui due tradizioni diverse: la memoria artificiale per gli antichi non era affatto ‘scritturalizzata’, come è invece per i moderni, e per Cicerone servirsi di tecniche mnemoniche non significava scrivere le proprie orazioni. L’accenno alla posteriorità della scrittura, tuttavia, è degno di nota. Anche per Leopardi, che dedica riflessioni importanti alla scomparsa della «letteratura antiscritturale»⁴⁶, Cicerone «si poneva a tavolino»⁴⁷ solo dopo aver pronunciato le sue orazioni. Eppure, per Giacomo l’Arpinate «predicava indarno»: la corruzione (o decadenza) era già in atto, e l’idea ciceroniana – condivisa da Bettinelli – della filosofia come eloquenza che, rivolta all’universo delle passioni, *fa agire* l’uomo animato dalle illusioni era destinata a fallire. Al suo posto è già subentrata la «filosofia puramente speculativa, che trova il proprio fondamento quasi metafisico in una ragione disincarnata e disincantata»⁴⁸.

Ma l’autore dell’*Entusiasmo*, che scrive un’opera più «oratoria» che «filosofica», più dell’«immaginazione» che della «ragione», non ha conosciuto la ‘strage delle illusioni’. Le sue fonti principali, come suggerisce Marcialis, non a caso sono il *De Inventione* di Cicerone e *Il trattato del sublime* dello Pseudo Longino⁴⁹ (testo dal quale Leopardi aveva tratto lo spunto per il pensiero zibaldoniano su Cicerone predicatore delle illusioni perdute)⁵⁰. Per Bettinelli, insomma, Cicerone non predicava affatto indarno, e

⁴⁴ *Ivi*, pp. 292-293.

⁴⁵ *Ivi*, p. 293. I corsivi dei nomi sono dell’autore, gli altri sono miei.

⁴⁶ *Zib.* 4345, 21-22 agosto 1828.

⁴⁷ *Zib.* 3440, 15 settembre 1823.

⁴⁸ F. D’INTINO, *L’immagine della voce*, cit., p. 101.

⁴⁹ Cfr. M. T. MARCIALIS, *Saverio Bettinelli*, cit., p. 45.

⁵⁰ Cfr. *Zib.* 22: «Cercava Longino (nel fine del trattato del Sublime) perchè al suo tempo ci fosse tanta scarsezza di anime grandi e portava per ragione parte la fine della repubbliche e della libertà, parte l’avarizia, la lussuria, e l’ignavia. Ora queste non sono madri ma sorelle di quell’effetto di cui parliamo. E questo e quelle derivano dai progressi della ragione e della civiltà, e dalla mancanza o indebolimento delle illusioni, senza le quali non ci sarà quasi mai grandezza di pensiero nè forza e impeto e ardore d’animo, nè grandi azioni».

tanto meno predicavano indarno gli oratori cristiani⁵¹. Più di tutti, tra questi, Sant'Agostino, il quale, si badi bene, ha dipinto al vivo «il cruccio di recitare a memoria»: un «impaccio servile» che egli ha «condannato in più luoghi, e specialmente nel quarto della Dottrina Cristiana». Affidandosi allo studio e poi all'improvvisazione, il vescovo di Ippona, come sosteneva anche Muratori⁵², è riuscito perciò a rompere il «legame» tra memoria e oratoria. Lo stesso, pertanto, si può fare ancora oggi, se si sceglie di assecondare la *natura* e non l'*arte*:

e perché non potrebbesi talor rompere questo legame anc'oggi? Io n'ho veduto alcuno riuscirvi eccellente. L'uom nato con que' doni felici della natura, e fattosi collo studio e coll'uso capace, *pien la memoria di cose non di parole* [...] trova in presenza d'un folto uditorio *pronte imagini e caldi affetti*, stil nervoso e corretto abbastanza, termini proprj, figure vivaci, e movimenti patetici senza sforzo. Ho conosciuto chi aveva tutta la predica in cartucce, ove notati i punti e le divisioni, i testi e le autorità necessarie, e qualche dottrina al più in ristretto, e il resto lasciava all'Entusiasmo. Ma meditava molt'ore da se la materia, se l'*inviscerava*⁵³.

Lo stesso tema farà ritorno nel *Saggio sull'eloquenza*, dove però lo scenario si fa più complesso. Si ribadisce, lì, il primato di Cicerone e di Demostene, oratori per eccellenza, i quali – ripete Bettinelli – scrissero le loro orazioni solo in un secondo momento. Ciò che cambia rispetto all'*Entusiasmo*, tuttavia, è l'angolazione con la quale si guarda alla situazione attuale. Lo sguardo dell'autore si sofferma cioè su un netto punto di rottura: la retorica moderna, infatti, è divenuta sempre più silenziosa, fino a perdere del tutto il contatto con la voce. Essa è ormai affidata alle «tacite carte», che si leggono nel «silenzio» e si consegnano a una «servile, e timorosa memoria»⁵⁴. Nella placida contemplazione che caratterizza l'uomo moderno «*tutto è solitario, tutto è tranquillo, tutto è meditato*». Le «pronte imagini» e i «caldi affetti» nati «in presenza d'un folto uditorio» sembrano allora banditi: «in vece d'un popolo d'entusiasti noi siamo un popolo di contemplativi, e qual fuoco può accendersi, quale sperarsi eloquenza tra noi?»⁵⁵. Eppure, nonostante ciò, nel *Saggio* Bettinelli non abbandona

⁵¹ È qui evidente la distanza da Leopardi, per il quale «l'eloquenza non può essere cristiana perché il cristianesimo (o almeno un cristianesimo razionale di ascendenza platonica) ha eroso, e infine distrutto, lo spazio pubblico e retorico in cui l'eloquenza deve esercitarsi. Vincolando la "credenza" a una dimensione eterna e assoluta che trascende i limiti della vita umana, il cristianesimo ha infatti posto un limite alla possibilità di credere le illusioni realizzabili *in questo mondo* [...] minando alla base la stessa capacità di credere (e di illudersi) *tout court*» (F. D'INTINO, *L'immagine della voce*, cit., p. 99).

⁵² Cfr. *supra*, p. 49 e ssg.

⁵³ *Ent.*, nota v, p. 294. Corsivi miei.

⁵⁴ *SE*, p. 32.

⁵⁵ *Ibid.* Corsivi miei.

affatto il progetto di riforma dell'oratoria già illustrato nell'*Entusiasmo*. Progetto che anzi egli ribadisce con orgoglio nella *Prefazione* all'opera⁵⁶:

Essendo io stesso pertanto publico Professore d'università divenuto tentai pur io nuova strada nella cattedra d'eloquenza a me destinata[:] *più semplicità* più speditezza con pochi precetti e a questi stessi l'esempio accoppiando, ma soprattutto *parlando all'anima più che alla memoria de' miei discepoli*, facendoli entrar nel lor cuore per dominare l'altrui, e dando loro così *un'educazione morale* insieme ed *oratoria* per via di piacevolezza ad un tempo e di *filosofia*⁵⁷.

Sono qui riproposte, con l'aggiunta di un accenno significativo alla 'semplicità' su cui torneremo⁵⁸, le idee già espresse nell'*Entusiasmo*, trasferite sul piano autobiografico. La «nuova strada» dell'«insegnamento» bettinelliano⁵⁹ segue infatti i due percorsi principali che conosciamo già: quello che va verso la riacquisizione dell'antico legame (ciceroniano, soprattutto) tra pubblica eloquenza, «filosofia» ed «educazione morale», e quello che conduce all'eloquenza degli affetti o del «cuore» (opposta alla retorica della memoria e della fredda ragione)⁶⁰. Mediante questa intelaiatura teorica, inoltre,

⁵⁶ La *Prefazione* è anche un nostalgico elogio dell'educazione gesuitica dopo la soppressione dell'Ordine (avvenuta nel 1773). Ciò può sembrare una contraddizione, dal momento che, come abbiamo già mostrato, la *ratio studiorum* era prevalentemente basata sulla ripetizione a memoria (cfr. *supra*, pp. 54-56). Ora, al di là del fatto che Bettinelli non è certo un pensatore privo di contraddizioni, va detto qui che il discorso della *Prefazione* è posto in termini assai generici, che non intaccano in alcun modo le acquisizioni teoriche bettinelliane.

⁵⁷ *SE*, p. vii. Corsivi miei.

⁵⁸ Si tenga presente però che il tema della semplicità, connesso alla naturalezza (cfr. *infra*, pp. 182-184), compare anche più avanti nella *Prefazione*, ma con un diverso tono ironico: «Tardi m'avveggo, che la vera gloria d'ingegno sta nel superare i maestri, con maggior talento sorprendere avvilupare [*sic*] confonder chi legge sdegnando il semplice e naturale, scriver molto in enimmi e in concettosi epigrammi da far gridar per meraviglia, o in pompa di gran periodi sfoggiati [...]. La qual verità si ben confermasi da tante stampe ed opere odierne d'elogj massimamente, di novelle, di sermoni sacri e profani, di mille guise di prose e di poesie tutte al passatempo rivolte ognor vario ognor più grato di mille affaccendati o sfaccendati lettori, de' quali formasi omai tutta la società, come dicesi, nimica di noja» (*SE*, pp. xxiv-xxv).

⁵⁹ Bettinelli aveva insegnato eloquenza a Modena nel 1772 (dieci anni esatti prima del *Saggio*), ma già nel 1740 era stato maestro di retorica a Brescia, disciplina che insegnò anche a Venezia tra il 1748 e il 1751.

⁶⁰ A tal proposito, cfr. anche *SE*, p. 192: «Allor distinguesi chiaramente la vera eloquenza del cuore da quella dell'intelletto, questa *placida*, e differente per trattazione, ed ordine, e ammaestramento, quella animata, visibile, ed operante su i sensi, su l'immaginazione, su tutta l'anima per concitamento d'affetti, per turbamento di cuori [...]. Le quali cose ancor perciò son proprie all'Italia ch'ella sola, siccome ha poeti estemporanei, così non manca d'oratori eccellenti *non ischiavi della memoria* [...] venendo tal privilegio [...] dal non temere ad ogni passo d'inciampo e di smemoratezza, e quindi più risoluti procedono i tratti dell'eloquenza, più spontanei gli assalti del cuore». Corsivi miei.

Bettinelli distingue tra ‘retorica-oratoria’ ed ‘eloquenza’: la prima è un’*arte* che serve tutt’al più a dettare i precetti della «scienza di ben parlare»; la seconda è invece un *impeto naturale*, un *fuoco* che non si può acquistare «coll’ammaestramento, e per via di precetti»:

è un dono della natura, ed un talento spontaneo [...] è un impeto, un foco, un incendio dell’anima [...]. La retorica rimpetto all’eloquenza è come la poetica alla poesia, lo stromento alla sonata, infin le regole alla natura; così *l’arte rettorica nacque dall’eloquenza, non l’eloquenza dall’arte* diceva or or Cicerone, perché la natura è prima dell’arte, mentre fra noi l’arte si cerca, poi la natura, e finalmente può l’eloquenza star senza l’arte, anzi spesso assai meglio senza quella si sta, mentre l’arte senza eloquenza non è che un ozio, un giuoco, una vanità⁶¹.

L’*arte*, dunque, viene dopo la *natura*, che è il vero oggetto del *Saggio*. Perciò in esso, tra le altre cose, non troverà luogo l’artificiale partizione della retorica: «nulla dunque io dirovvi» – il lettore è avvertito – «dell’invenzione, disposizione, esornazione, e pronunziatione», alle quali aggiungono «alcuni la memoria, altri l’imitazione». Ebbene, come si mostrerà nel paragrafo successivo, il tema dell’imitazione è in realtà piuttosto ricorrente nelle opere bettinelliane, incluso il *Saggio sull’eloquenza*. Ora interessa però mettere a fuoco la conseguenza più significativa che Bettinelli trae dalle sue premesse teoriche, ovvero il fatto che l’invenzione è pensata come una pratica non solo svincolata dall’arte – come accadeva già nell’*Entusiasmo*⁶² – ma affidata anche e soprattutto alle leggi della *casualità*. «Vaga» e «incerta», essa è più spesso in balia delle circostanze e dei capricci della fortuna che in nostra mano. Per l’incertezza dell’esito e la rapidità del gesto può essere paragonata – con un’altra metafora densa di significati – al lancio della rete o dell’amo nella caccia e nella pesca:

son persuaso non essere in nostra mano l’invenzione, esser vaga essa, ed incerta, dono essere della fortuna, talchè volentier l’assomiglio alla pesca, o alla caccia, nelle quali tu getti cento volte la rete, o cento volte scorri l’acqua, ed il bosco senza alcun pro, ma viene alfine il buon punto, il momento felice, in cui senza fatica tu fai ricca preda, ed inaspettata⁶³.

⁶¹ *Ivi*, pp. 9-10.

⁶² Nell’*Entusiasmo* ‘invenzione’ è sinonimo di creazione spontanea e priva di regole (pertanto è un tratto esclusivo del ‘genio’). Si veda, ad esempio, *Ent.*, pp. 218-219: «Ed ecco l’invenzione, che dicesi creazione, e che a rigore non è che combinazione ricca, ordinata, spontanea, quella è che costituisce il genio, ed è rara, data a uno tra cento, dicesi dono, ispirazione celeste, e quindi genio vuol dire uomo o talento inventore, trovatore, creatore».

⁶³ *SE*, p. 13.

4. Originalità e imitazione: l'«anima» e le «vestimenta», il semplice e il troppo

Nella *Prefazione al Saggio dell'eloquenza* Bettinelli lascia intuire che, insieme all'*ars rhetorica* e alla sua suddivisione in *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio*, lascerà da parte anche il tema dell'imitazione (strettamente connesso a quello della memoria, nel quale confluisce). Come già anticipato, da questo punto di vista l'autore si rivela ben poco fedele al suo proposito. Nel *Saggio*, infatti, la categoria dell'imitazione compare in modo cospicuo – e lo stesso si può dire per altre opere – intrecciandosi sia con questioni secolari (la *querelle* tra antichi e moderni, ad esempio) sia con altri motivi cruciali del pensiero bettinelliano: il concetto di semplicità e naturalezza, l'importanza della visione, l'originalità e l'avversione verso l'eccessivo conformarsi alle regole delle poetiche e delle retoriche.

L'atteggiamento di Bettinelli, va precisato, è prevalentemente sovversivo, tanto che vi è chi ha individuato proprio nell'«instancabile lotta contro la cieca imitazione»¹ il *fil rouge* dell'oscillante produzione del mantovano. Cerchiamo di capire, allora, «cosa intendasi per questa parola imitazione»², e per farlo seguiamo le distinzioni proposte dall'autore stesso. Esistono tre diverse imitazioni, dice Bettinelli: l'«imitazione della natura, e degli oggetti naturali», lo «studio degli esemplari, ed esempli migliori» e infine la «servile imitazione». Nel primo caso abbiamo a che fare con un tipo di imitazione «filosofica tutta»³, che l'autore decide di non trattare. Lo «studio degli esemplari migliori» è invece meno «metafisico», «pieno d'utilità e di molto frutto»: è il «supplemento, e compendio d'ogni studio di lettere, e d'arti», che va perciò impresso «negli animi». Nociva, al contrario, è la «servile imitazione», sulla quale Bettinelli taglia corto: basterà al lettore il motto oraziano «*Oh imitatorum servum pecus*»⁴.

Da questa tripartizione è evidente che non si tratta di rifiutare *in toto* l'imitazione, ma semmai di scegliere, pur rimanendo fedeli a «se stessi»⁵, i giusti modelli («gli esemplari migliori», che per Bettinelli sono sempre antichi) da imitare o, meglio, da emulare: è preferibile infatti questa seconda parola, giacché «la prima è troppo vicina ad intendersi

¹ F. CROTTI, *Saverio Bettinelli, un letterato in bilico tra antichi e moderni*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di Italianistica», 1, 2006, p. 123.

² *SE*, p. 110.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. 111.

⁵ Cfr. *SE*, p. 112: «L'Ariosto, e il Tasso, il Trissino, e il Bembo, i tragici, e gli oratori, e quant'altri vanta la nostra letteratura ambiron non solo la somiglianza, ma si gloriaron del titolo di virgiliani, di terenziani, di tulliani, non che d'omerici, di sofoclei, di pindarici, e d'anacreontici. Forse che oggi a lume più filosofico conoscerebbono, che ciascuno esser deve se stesso, e non altri, e temerebbono cotai titoli, siccome accuse di troppa imitazione, giacchè siam giunti ad abborrire il nome di platonico, d'aristotelico, di cartesiano, di neutoniano ben giustamente».

in senso di schiavitù»⁶. Tale atteggiamento, d'altronde, nutre anche l'opera bettinelliana più tacciata di iconoclastia, le *Lettere virgiliane*, nelle quali si insiste non tanto sul «rifiuto degli antichi o dell'imitazione» quanto piuttosto sull'«esigenza di un rapporto non formale e non estrinseco con una “certa” antichità»⁷. Di fatto, a guardar bene le *Virgiliane* ripropongono il modello degli antichi, Omero più di tutti, in virtù della maggiore prossimità al «magistero della natura», dove albergano il «sublime» e il «grande»:

Noi fuggendo però gli estremi della superstizione non meno che della indipendenza ricordiam sempre quella gran verità [...] che il grande, il sublime, il perfetto dell'arti sta nella naturale semplicità, sicché gli antichi posti più presso al magistero della natura, sono più semplici assai de' lor posterì, e quindi più degni di servir d'esemplari. Omero, infatti, che è il più antico, riguardasi ognora siccome il prototipo della perfezione⁸.

Tale giudizio trova conferma in uno scritto più tardo dal valore in un certo senso conclusivo, la prefazione (*Sopra lo studio delle belle lettere*) al primo volume dell'edizione Zatta, che Bettinelli stesso definisce il suo «testamento letterario». La «maestosa semplicità» degli antichi è contrapposta lì allo spirito e allo stile filosofico dei moderni, caratterizzato da un'ipertrofia tale da «trasfigurare le naturali fattezze con falsi colori e ornamenti». Ebbene, la sostituzione della semplicità e della «grazia nativa» con «una studiata energia», «un freddo entusiasmo» e «una lingua geometrica» non ha portato ad altro che a una «ridicola mescolanza di gigantesca elevatezza *più che poetica*, e di precisione contorta, intralciata, confusa e sentenziosa, *e più che filosofica*»⁹.

L'*eccesso* e l'*oltranza* contrassegnano dunque il pensiero e il verseggiare moderno: il primo produce, perché *troppo filosofico*, l'assurdo logico e linguistico (una precisione «contorta» e «confusa», in un illusorio e fallace intreccio di sentenze); il secondo, in modo altrettanto paradossale, si nutre solo dell'impoetico, ovvero del *troppo poetico*. Per Bettinelli entrambi i fenomeni, derivanti dall'eccessiva «raffinatezza» e «artificiosità» a cui è giunta la ragione umana, possono essere però contrastati facendo ritorno all'originario e arrestandosi prima «delle contaminazioni della civiltà»¹⁰. Ma per

⁶ *Ivi*, p. 113.

⁷ M. T. MARCIALIS, *Saverio Bettinelli*, cit., p. 11. Ma si veda anche *SE*, p. 24: «Prima però togliamo qui dall'animo de' veri dotti un sospetto facile a nascervi, cioè, che vogliamo per amore di novità atterrare le autorità degli antichi, e le loro definizioni, e dottrine sopra l'eloquenza».

⁸ *SE*, p. 114-115.

⁹ S. BETTINELLI, *Sopra lo studio delle belle lettere e sul gusto moderno di quelle*, in *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di E. Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, p. 1030-1031.

¹⁰ Cfr. M. T. MARCIALIS, *Saverio Bettinelli*, cit., p. 62.

far ciò diviene ancor più indispensabile imitare gli antichi, non seguendone pedissequamente le orme, bensì cogliendone e riproducendone l'«anima»¹¹. Tuttavia i più, osserva il gesuita, si limitano a riprodurne le «vestimenta»: di qui la schiera – tanto folta in Italia – dei «copiatori» di Omero, di Euripide, di Sofocle, di Terenzio, e così via. Da costoro Bettinelli non è però meno lontano da quanto non lo sia dai pensatori geometrici. Copisti e metafisici, d'altra parte, sono accomunati dalla stessa incapacità di sentire la natura, che per loro, privi di visione interna e di *vis* immaginativa, resta sempre «muta e uniforme»:

non veggono questi le scene interne [...] *han gli occhi corporei o poco più per vedere gli oggetti quai sono, trovano muta ed uniforme la natura, perché non sanno mirarla nell'aria sublime sua propria* [...]. Così fan copie [...] son poeti di parole, e di precetti, oratori di Crusca, scrittori grammaticali preferendo [...] una collocazione di particelle e di numero alle immagini grandi, alle figure possenti sull'animo umano per forza d'immaginazione. Oggi domina quello stile di moda detto geometrico, che *qual aria contagiosa infetta la letteratura* [...]; è uno stile che non dipinge nulla, o tutto al più si rassomiglia alle figure disegnate al lapis con pure linee senza chiariscuri e senza colori¹².

Del resto, la corrispondenza tra il pedante copiatore dalla memoria sterile, che disegna al lapis ma non dipinge nulla, e il freddo geometra, che «infetta» la letteratura e la giudica «col compasso» era stata già stata teorizzata nelle *Lettere inglesi* (1766). Si veda, ad esempio, l'ottava lettera, in cui il protagonista riporta il seguente ritratto, fattogli da Algarotti, di un italiano ben poco singolare, che riassume in sé le due tipologie in questione:

costui, mi dicea, nato per essere un matematico, cioè *a ricordarsi e combinar sempre le sue copiate idee, non mai a crearne*, pur volea metter mano nelle lettere e nelle arti, giudicandone decisamente *col compasso e coll'ostinazione di una testa di tripode letterario*. Ma il suo zelo più ostinato era l'adorazione degli antichi, in ogni maniera di studi, sicché per lui non avean fatto il minimo avanzamento le scienze da due mille anni in qua, e le lettere avean solo scapitato e sempre erano ite di male in peggio [...]. A' nostri tempi non uomini nascer, dunque, ma pecore predicava¹³.

Nel finale del passo riecheggia il già ricordato motto oraziano, che il matematico-copista, da bravo «tripode letterario», prende alla lettera senza coglierne la facilissima ironia. Tornando al *Saggio sull'eloquenza*, possiamo dire in sintesi che l'imitazione

¹¹ *SE*, p. 118.

¹² *Ent.*, pp. 59-60. Corsivi miei.

¹³ S. BETTINELLI, *Lettere inglesi*, in *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, cit., p. 740 (di qui in avanti = *LI*). Corsivi miei.

degli antichi per Bettinelli non deve in alcun modo escludere la creazione *ex novo*, altrimenti si trasforma in un «ostinato» e improduttivo «acceccamento». Ciò significa che il ritorno alla «perduta semplicità» non dovrà avvenire attraverso la memoria e la ripetizione¹⁴, bensì con gli strumenti dell'immaginazione e degli affetti, che l'uomo moderno (ovvero l'uomo dell'«arte e dell'educazione») deve pur coltivare con un «esercizio continuo» e, per dir così, con un'arte che liberi dall'arte:

lungi da quella original libertà, per cui quelli [*scil.* gli antichi] rappresentavano *l'uomo della natura*, [...] il nostro è *l'uomo dell'arte e dell'educazione*. Perduta la semplicità facciamo, invece di veri ritratti caratteristici, delle figure romanzesche in istoria, in oratoria, in poesia [...]. Il grande, l'unico Omero per tutti sia primo nostro esemplare, e c'infiammi se vogliamo pur esser grandi. Così infine con *esercizio continuo* può svilupparsi il germe in noi dell'entusiasmo confrontando ed emulando gli antichi, e facendone estratti e modelli, qual buon succo a nodrirci. E ciò basti ad insinuarvi la somma utilità dello studio, e della imitazione degli antichi¹⁵.

L'accento conclusivo alla pratica di fare estratti, su cui aveva a lungo insistito Muratori¹⁶, giunge piuttosto inaspettato, soprattutto se letto alla luce di ciò che Bettinelli aveva detto un centinaio di pagine prima sulla retorica delle «tacite carte» e sulle sue conseguenze. La contraddizione non sembra potersi sciogliere in alcun modo, se non ammettendo, appunto, l'adozione di una prospettiva completamente diversa. In breve, non interessa più la perdita della dimensione orale e collettiva a favore della contemplazione placida e solitaria, ma il fenomeno contrario: «oggi», leggiamo poco oltre, «tutto è al di fuori, tutto in gran moto, e a pubblica vista, e in pubblici luoghi d'ozio, e di giuoco le lettere ancora s'avvalgono co' letterati, e la solitudine è fuggita, siccome inciampo alla gentile letteratura»¹⁷. Ebbene, la via di uscita da questa esposizione continua è proprio il ritorno a una pratica di scrittura solitaria e interiorizzata, con la quale è possibile «gareggiare» con gli antichi ed «esercitare» sé stessi: «l'esercitare se stesso, e tentare lo stile, e gareggiare imitando gli esemplari, questo è veramente studiare, così fai tua sostanza, e tramuti in tuo sangue la tua

¹⁴ Su questo aspetto, cfr. anche *SE*, pp. 129-130: «E quanti n'abbiam veduti d'infaticabili rivolgitori di libri, che han la loro memoria di molta erudizione arricchita per fatiche di molt'anni, ma che avendo negletta la composizione, altro non fecero infine, che ammassare materia confusa, e senz'ordine, idear molte opere, e imprese senza metterne a fine veruna, o produrre eziandio de' parti informi, che il peso accusavano, ed il travaglio del compilatore; poichè tale è il nome, che a cotali uomini si conviene, non già quel di scrittore, o d'autore».

¹⁵ *Ivi*, pp. 121-122. Corsivi miei.

¹⁶ Cfr. almeno *supra*, pp. 67-68.

¹⁷ *SE*, pp. 128-129.

lettura»¹⁸. Grazie a questo appassionato *reditus in se ipsum*, che permette una letterale trasfusione, è possibile per Bettinelli far ritorno alla «natura» e parlare alla posterità: «le lettere mi tengon lontano dagli uomini e dal tumulto», leggiamo nello *Studio sopra le belle lettere*, «nel ritiro l'anima sente le sue forze, entra in se stessa, trova la sua possanza di parlare alla posterità, di conversare colla natura, di spargere le verità benefiche nell'anima altrui»¹⁹. In estrema sintesi, dal fatto che oggi tutto nasce dopo «lungo studio» derivano due conseguenze: la prima è che il confronto con gli antichi, anche in ambito retorico, dovrà necessariamente avvenire «colla penna alla mano»; la seconda, invece, è che il pronto apparato «de' comun luoghi» che i «pubblici oratori» conservavano nel «deposito della memoria» non ha più ragione di esistere:

e se greci, e romani raccomandavano l'uso *de' comun luoghi*, come in linguaggio rettorico appellansi, ed era un ragunare di molte materie nel *deposito della memoria* per averle pronte [...] ciò necessario era per loro, e per que' *pubblici oratori*, che dovevano subitamente parlare, ed orare [...]. Ma questo esercizio, od anzi *abuso* non sussistendo tra noi, che ogni cosa per lungo studio, e preparazione facciamo, qual è il bisogno di tanta suppellettile nella memoria adunata? Ben devesi più che mai formar lo stile, e gittar fondamenti di vera eloquenza. Tra quali è il massimo per fatti esperimenti e miglior mezzo quel provarci noi stessi *colla penna alla mano* di gareggiar cogli antichi maestri nel mentre che li meditiamo, e di scrivere su le lor orme intorno a que' soggetti medesimi, o somiglianti, che trattano, per poi confrontarci con loro, e a cotal paragone poco a poco farci perfetti scrittori²⁰.

¹⁸ *Ivi*, p. 129.

¹⁹ S. BETTINELLI, *Sopra lo studio delle belle lettere*, cit., pp. 1022-1023.

²⁰ *SE*, pp. 130-131.

5. I «segreti rapiti alla natura»: «tele di ragni», naufragi, incendi

L'imitazione della natura e degli antichi è dunque un punto focale della riflessione bettinelliana sulla poesia e sull'eloquenza. Un ruolo altrettanto centrale, tuttavia, è affidato al tema (di segno apparentemente opposto) della ricerca dell'*originalità*, dell'*inaudito* e della *novità* che suscita *meraviglia*. L'imitazione così come concepita da Bettinelli, d'altra parte, non comporta affatto la ripetizione passiva; il confronto con gli «esemplari migliori», al contrario, serve come esercizio per favorire l'immaginazione creatrice e non la memoria pedantesca. In altri termini, lo «studio» e l'«emulazione» hanno sì una «somma utilità»¹, ma non costituiscono il *fine* delle arti. Del resto, i veri poeti e i veri oratori sono coloro che hanno abbandonato i più consunti strumenti dell'imitazione servile: le 'poetiche' e le 'retoriche'. Nel momento dell'entusiasmo, infatti, l'«estro» deve agire in una «sublime libertà» nella quale l'anima, disciolte le «catene del letterario dispotismo», trova alimento in sé stessa e nel sublime naturale, procedendo senza seguire «vie battute» o precetti già fissati (che son come le tele dei ragni: alcuni riescono a spezzarle, altri ne restano invischiati):

queste sono le leggi sole che ascolta l'anima in quell'Entusiasmo, e mentre l'ingegno tra noi più bassi ragiona, la memoria dà esempli e precetti, il gusto distribuisce e corregge, l'estro crea d'un sol tratto *senza regole e imitazioni di vie battute*, senza conoscer le logiche le retoriche le grammatiche autorità a lui troppo inferiori. Può dirsi anche di lui, che i precetti son tele di ragno, ove cadon gl'insetti ma che squarciano i forti volanti².

La funzione dell'estro e dell'entusiasmo, però, dall'ambito della creazione artistica si estende anche sul piano conoscitivo. La figura dell'entusiasta, così, da un lato è assimilata a Orfeo, il cantore che «trae le selve con la lira»³, dall'altro a Prometeo, ossia a colui che «forma l'uomo, e prende il fuoco dal sole per animarlo», rapisce cioè «i segreti della natura» per 'illuminare' la terra: «ecco l'estro con volo d'Aquila sormontare le vie battute, trovar le immagini e accozzarle, *rapire i segreti della natura, come Prometeo il fuoco, che poi reca ad illuminare la terra*»⁴. Il fuoco *individuale ed eroico* dell'entusiasmo non si oppone perciò al *lume* della ragione, ma l'alimenta e

¹ *Ent.*, p. 122.

² *Ent.*, p. 47. Il paragone con le «tele di ragno» deriva probabilmente dall'allegoria swiftiana (l'ape che squarcia le ragnatele) contenuta in J. SWIFT, *La battaglia dei libri*, introd. di G. Steiner, trad. e note di L. Pirè, Napoli, Liguori, 2005⁹, pp. 37-47. Bettinelli aveva ben presente il testo dell'autore inglese già nel 1751, quando ne fa uso per la sua prima opera a stampa, le *Raccolte*. A riguardo, cfr. *infra*, pp. 192-194.

³ Su Orfeo, cfr. *Ent.*, pp. 118, 394.

⁴ *Ivi*, p. 47-48. Corsivi miei.

l'accelera: le «grandi verità», si potrebbe dire ancora con Leopardi, «non si scoprono se non per un *quasi entusiasmo della ragione*»⁵, vale a dire «in un punto» di straordinario «entusiasmo» e «furore» che «scopre delle verità che molti secoli non bastano alla pura e fredda e geometrica ragione per iscoprire»⁶.

Tra Bettinelli e Leopardi vi è però una differenza sostanziale: per il poeta le «verità scoperte nel calore» «non mettono radici nella mente umana», proprio perché sono legate alla forte e viva immaginazione dell'individuo isolato, il quale non riesce a comunicare con il «mondo», che «alla fine è sempre in istato di freddo»⁷. Così, persino tra i popoli antichi, più vicini alla natura e all'immaginazione, i «grandi spiriti» penetravano sì «nelle terre della verità», ma «ciascuno isolatamente»⁸. Per Bettinelli, all'opposto, non può esserci in alcun modo entusiasmo senza *trasfusione*: il *genio* – categoria su cui torneremo tra poco – amplifica «i confini dell'arti e ancor delle scienze», va nel «profondo», costruisce delizie e nuovi edifici che la sua età, mossa dalla stessa esigenza di scoperta, è pronta a cogliere:

il più spesso trovano nella novità i Genj dell'arti le bellezze, e i piacer nuovi, e coll'incanto della sorpresa fan le delizie dell'età loro, e dei posterì nelle lor opere, *giacchè quel bisogno di nuove cose, che li fece inventori, e creatori, è proprio ancor di chi legge*, e così esercita la sua forza ed attività scoprendo, cercando, gustando le *incognite cose*, e i pensieri, che a lui son tratto tratto posti davanti [...]. Per tal pregio delle nuove invenzioni i Genj son quelli, che amplificano i confini dell'arti e ancor delle scienze [...]. [*Scil.* il genio] crea colla sua forza, va al profondo, e cava, vola al sublime, ed inventa, e dai *fondamenti innalza un edificio tutto suo*⁹.

Il concetto di 'genio', che conoscerà sviluppi significativi in epoca romantica, è pensato da Bettinelli in opposizione all'«ingegno», ossia all'«abilità di ragionare dritto, di combinare appropriato», che «può unirsi a molta memoria, a qualche ancor fantasia, ma *tranquilla*, a certo moto del cuore *non agitato*»¹⁰. L'uomo di ingegno, perciò, è un essere a metà tra l'anatomista e il maestro di memoria: «dispone gli oggetti, li *separa*, ed *analizza*, gli *ordina*, e *pone a lor luogo*»¹¹. Il genio, al contrario, non mette freddamente in ordine, né conosce placidi e tranquilli moti, ma *moltiplica* le sensazioni e le cose fino a generare un fertile disordine: «la sua ragione, la sua memoria sono

⁵ *Zib.* 3383, 8 settembre 1823. Corsivi miei.

⁶ *Zib.* 1975, 23 ottobre 1821.

⁷ *Zib.* 1976, 23 ottobre 1821.

⁸ *Ibid.* Corsivi miei.

⁹ *Ent.*, pp. 175-176. Corsivi miei.

¹⁰ *Ivi*, p. 143. Corsivi miei.

¹¹ *Ivi*, p. 149. Corsivi miei.

ricche, e molteplici, perché velocemente combinansi insieme, e risvegliano affetti nell'anima; ond'ella è più attiva, e vivace, non sol ricordasi e vede, ma commovesi [...] sicché talor si disordina un poco, e col piacere turba le idee»¹².

Per chiarire tale distinzione, l'autore immagina di seguire i due uomini – l'ingegnoso e il genio – nei loro appartamenti e di osservarne le abitudini: «ecco l'uomo d'ingegno nella sua casa e libreria. Tutto vi è in *ordine* e a *luogo*; le sue ore sono distribuite come le sue faccende e i suoi studi; egli è metodico e regolare»¹³. Costui, inoltre, «legge molto, e fa annotazione, compendi, estratti, benché abbia buona memoria, massimamente locale»; ha molti corrispondenti con i quali «segue le tracce prescritte dalla conversazione e dal carteggio», e così fugge la «noia». Tutto all'opposto fa l'uomo di genio, che non ha «un metodo fisso nell'ore, nella condotta e nel suo stesso vivere e abitare», e «non raccoglie notizie e consigli, non coltiva con legge la sua memoria, benché la possenga»¹⁴.

Altrettanto diverse sono le materie oggetto dello studio dei due: l'ingegnoso ama la storia, cerca di ricordarsi le «epoche, il filo, i fatti più illustri e le date, mettendo in ordine tutto nella memoria e formandone quasi modelli e tavole ragionate». Delle scienze, poi, apprezza la possibilità che esse offrono di *calcolare* e di *pesare* (e non a caso colleziona gli strumenti della misurazione: le carte, i mappamondi, i telescopi, i barometri). D'altro canto, il suo vero talento è «la scienza de' numeri, delle misure e delle teoriche verità o speculative»: la metafisica, l'aritmetica, la geometria, la logica. Assai attento alle *minuzie*, egli è però privo di quello che potremmo definire con Leopardi il «colpo d'occhio», che permette di penetrare dall'alto «nel sistema della natura»¹⁵, «trasvolando» su tutti «gli anelli della grande catena»¹⁶ dell'essere. È questa infatti una capacità esclusiva del genio, per il quale:

la storia non è una serie di fatti e d'epoche, molto meno di nomi e d'eroi, e poco ne nota e n'estrae per la memoria. Ella è un gran quadro, che [...] unisce i secoli e li confronta, scorre gl'imperi e s'arresta all'alzarsi o al cader loro, *penetrando nelle ragioni e nello spirito* [...], seguendo il corso delle umane passioni [...]. Sono le scienze per lui un altro quadro, in cui vede [...] le rivoluzioni degli astri e i *segreti della natura*, i progressi e gl'inciampi delle osservazioni e delle sperienze [...], la vanità dei sistemi e delle speculazioni [...] né ha grande apparato d'intorno di macchine o lenti o compassi o lambicchi; più volentieri trascorre e trasvola *per tutti gli anelli della grande catena*,

¹² *Ivi*, p. 143.

¹³ *Ivi*, p. 144. Corsivi miei.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Zib.* 1833-1834, 4 ottobre 1821.

¹⁶ *Ent.*, p. 146.

dall'insetto e dal rettile insino all'orca ed all'elefante, dal fiore e dal fonte insino ai boschi ed al mare¹⁷.

Il raffronto tra le due tipologie continua per altre pagine e si moltiplica su piani differenti (dello stile¹⁸ e del temperamento, ad esempio), con l'aggiunta di ulteriori prove che qui è superfluo riportare per intero. Tuttavia, «prima d'abbandonare questi due uomini»¹⁹ può essere utile leggere la sintesi a cui giunge la lunga comparazione:

il Genio fa tutto quello, che non può fare l'ingegno. Senza bisogno di molto studio, senza ordinare con metodo regolato, senza lungo viaggio, o diritto sentiero, o strada aperta, esso l'apre, esso corre veloce per quella, esso giunge di *volo*, o di *salto* alla meta. Dominator degli oggetti, li crea, gl'impasta, e trasforma, e li fonde in un getto magnifico, e tutto suo [...], scuoprendo nuove miniere, e tesori ad arricchir l'arti, e le scienze [...], facendosi guida d'un nuovo popolo di talenti. Gitta infine da sé tanta *luce*, ma di vivo *fuoco*, e scoppian *folgori* tra i suoi *lampi* sì ardenti, che atterrano i pregiudizi, le sette, le schiavitù, l'ignoranza, e la pedanteria, per innalzare su quelle rovine un nuovo tempio della verità²⁰.

Il «nuovo tempio della verità» è fondato sul *volo*, sul *salto*, sul *fuoco* e sul *lampe*, ossia su tutti quei tratti che connotano non solo il genio e l'entusiasmo, ma anche, più in generale, la vera poesia, quella poesia cioè che, di contro alla moda del secolo, non si affida all'imitazione servile e alla perpetua ripetizione:

si può fare una libreria di molti Poeti [...] i quali non fanno, che una perpetua ripetizione di frasi, ed immagini, e di componimenti l'uno a gara dell'altro. Togliete ai lirici le rose, e i gigli, l'aura calda de' lor sospiri, i capei d'oro, l'amor platonico in somma, e l'idee del Petrarca, nulla resta di poesia²¹.

Di siffatte poesie in cui nulla resta di poetico se ne scrivono tuttavia molte, e se ne stampano troppe. È questo un tema che interessa da vicino Bettinelli e dal quale prende avvio la sua opera più discussa, le *Lettere virgiliane*, che iniziano appunto con l'invasione dei Campi Elisi da parte di una torma di poetastri. La tranquillità e il

¹⁷ *Ivi*, pp. 145-146. Corsivi miei.

¹⁸ A riguardo tornano immagini e concetti già incontrati: l'igegnoso usa uno stile uno «freddo, non che quieto» simile a «un disegno a lapis di secchi delineamenti, o contorni inanimati», mentre il suo «rivale» scrive «con qualche disordine talvolta, ed annebbiamento, gli è vero, ma più fortemente, e più luminosamente», con «metafore», «fantastiche immagini», «affetto» e «calore» (*ivi*, p. 147).

¹⁹ *Ivi*, p. 149.

²⁰ *Ivi*, p. 150.

²¹ *Ivi*, p. 179.

silenzio del luogo ne risultano a tal punto turbati che Virgilio decide di intraprendere un viaggio nella Roma settecentesca per comprendere la natura del fenomeno e le ragioni di una così pronunciata decadenza poetica. «Tutto l'Elisio», leggiamo infatti nell'*incipit*,

è posto in tumulti dagli italiani poeti, che, d'ogni età, d'ogni stato, qua scendono in folla ogni giorno a perturbare la pace eterna de' nostri boschetti. Par che la febbre, per cui Abderiti correvan le strade recitando poemi, sia venuta sotterra co' vostri cantori, verseggiatori e poeti importuni, a profanare con barbare cantilene ogni selva, ogni fonte, ogni grotta, sacra al silenzio dei morti²².

Ma c'è di più. Ogni italiano, dice Virgilio, che giunge nell'aldilà reca in mano un libricino in cui ha fatto stampare qualche suo versicolo:

ogn'Italiano che scende tra noi, da alcun tempo in qua, parla di versi, recita poemetti, è furibondo amatore di rime, e recasi in mano a dispetto di tante leggi infernali o tometto, o raccolta, o canzoniere, o sol anche sonetto e canzone che vantasi d'aver messa in luce, benché a tutt'altro mestier fosse nato²³.

Ancora più eloquente è il finale dell'opera, che si chiude con la stesura di un *Codice nuovo di leggi del Parnaso italiano* (sottoscritto da Omero, Pindaro, Anacreonte, Virgilio, Orazio, Properzio, Dante, Petrarca e Ariosto), con il quale, ad esempio, si fissano dazi sulle «Raccolte per nozze, per lauree, ecc.» e si stabilisce il prezzo delle multe che devono pagare i «giornalisti, eruditi, ecc.» se vogliono «sentenziare e parlare di poesia»²⁴. E ancora, i poeti decretano che su tutte le porte delle «pubbliche librerie» si debba scrivere il seguente motto: «*Ignorerai quasi tutto che qui si contiene, o viverai tre secoli per leggerne la metà*». Andrà fondata, inoltre, una nuova città le cui strade e piazze conterranno soltanto libri: «chi vuol studiare, vada a vivere in quella per quanto

²² S. BETTINELLI, *Lettere virgiliane*, in *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, cit., p. 633. Ad Abdera, in Tracia, come rito espiatorio a seguito di eventi sciagurati si era soliti scegliere un cittadino che attraversasse la città: costui prima era oggetto di maledizioni e imprecazioni («poemi», *carmina* in latino), veniva infine lapidato.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ivi*, pp. 682. Un'idea simile è presente nel ventesimo dei CXI *Pensieri* leopardiani, in cui si propone la fondazione di «una scuola o accademia ovvero ateneo di ascoltazione» dove, a qualsiasi ora del giorno o della notte, chi vorrà potrà leggere e recitare «a prezzi determinati» i propri scritti. Un «morbo della specie umana» aprirà così «una nuova strada all'industria» (G. LEOPARDI, *Pensieri*, xx, in *PP*, vol. 2, pp. 295-298).

ha bisogno, altrimenti le stampe non lasceran presto alcun luogo alle merci, ai viveri, agli abitanti nelle città»²⁵.

Anche nelle *Lettere virgiliane*, dunque, compare il tema della sovrabbondanza del mercato librario e del conseguente collasso dell'enciclopedia: un motivo che ricorre, seppur con sfumature diverse, in tutti gli autori finora incontrati (e che non mancherà di attirare l'attenzione leopardiana). Esso è presente, del resto, già nella prima opera a stampa di Bettinelli, le *Raccolte* (1751), un componimento in ottave chiaramente ispirato alla *Battle of the Books* di Jonathan Swift (autore che, per inciso, già nel 1704 metteva in guardia dai rischi del nuovo mercato editoriale)²⁶. Più da vicino, il poemetto bettinelliano narra la rivolta contro Apollo e i suoi veri seguaci da parte di alcuni mediocri verseggiatori, che credono di poter sconfiggere il dio usando le loro Raccolte come armi. Il tentativo, si capisce, è destinato a fallire. Alla fine del quarto canto, così, la «gente folle» dei poetastri, con le Raccolte al seguito, è condannata a sprofondare nell'*oblio*, che sia quello del fiume Lethe, di un retrobottega, oppure di un bel falò:

I vincitor fuor escon del ricinto
Co' lauri in fronte a ripurgare il colle:
La morta turba via dal campo vinto
Su cento carra a i cenni lor si tolle:
Dentro *il fiume d'oblio* tutto fu spinto
Il gran carname de la gente folle,
Mentre i feriti a lo spedal sen vanno,
Che letto, e stanza già i poeti v'hanno.

Ma i mucchi immensi di Raccolte sparse
A pizzicagnol vanno, a pesciajuoli:
Parte a trionfo in gran falò son arse,

²⁵S. BETTINELLI, *Lettere virgiliane*, cit., pp. 682-683.

²⁶ Al 1704 risale infatti la pubblicazione, in un unico tomo, della *Battle of the Books* (ma il testo è completato già nel 1697) di *A Tale of a Tub* e del *Discourse Concerning the Mechanical Operation of the Spirit*. I temi del libro effimero e dell'arma-inchiostro ricorrono assai di frequente nelle opere swiftiane, ma qui non c'è spazio per analizzare i tanti possibili esempi. Tuttavia, può essere utile citare – anche in relazione a ciò che si dirà in conclusione di questo capitolo – un passo dell'epistola dedicatoria posta in apertura di *A Tale of a Tub*: «quando pensai per la prima volta a questa dedica, avevo preparato una lunga lista di titoli da presentare a Vostra altezza [*scil.* il Principe Posterità, dedicatorio dell'epistola] [...]. Le opere, nella loro versione originale, erano esposte, fresche di stampa, alle porte della città e agli angoli delle strade; ma tornando poche ore dopo, per passarle in rassegna, esse erano state spazzate via e sostituite con altre. Chiesi notizia delle opere scomparse a lettori e librai, ma invano; il ricordo era andato perso tra gli uomini, e io venni deriso e sbeffeggiato come fossi un buffone e un saccente privo di gusto e raffinatezza, poco pratico di come vadano le cose nel nostro tempo» (J. SWIFT, *La favola della botte. Scritta per l'universale progresso dell'umanità*, Piacenza, Nuova Berti Editrice, 2012, p. 15).

Molte riposte in lochi immondi e soli:
A le toilette non ne vanno scarse
Per chiudere capegli, e far riccioli:
I focolari n'hanno, i bottegai
Da involger merci, e inviluppar danai²⁷.

Il tempo, confermerà Bettinelli nel *Saggio sull'eloquenza*, è infatti un «giudice incorruttibile» e un «gran critico» che, anche nell'«inondazione di mille libri che da ogni lato ne assedia», rovescia «a terra» gli «esemplari» non meritevoli di essere consegnati ai posteri:

la ricchezza in cui siamo, o piuttosto inondazione di mille libri che da ogni lato ne assedia, fa legger continuo molte opere senza discernimento, e fa spesso in cattive mani caderci. Io ho veduto già in pochi anni e in molte città vari gusti ed autori nascere e morire, e quindi molti studiosi ingannarsi, pentirsi e rifar da capo i loro studi, perdendo il tempo così [...]. L'ardor giovanile, la vanità, l'impazienza, di molti fan loro tentare ed abbracciar quanto lor s'appresenta di nuovo o di curioso; ma questo è cercar piacere, non istruzione, questo è, diceva Epitteto filosofo, andar cercando per vostro bisogno del fuoco presso il vicinato, e sedere ozioso a scaldarvi, ovunque incontrate de' focolari²⁸.

Forse non è un caso, allora, se l'analisi degli effetti del «gran diluvio e miscuglio di libri e di mode»²⁹ occupa uno spazio consistente anche del già ricordato «testamento letterario» bettinelliano, il saggio sullo *Studio delle belle lettere*:

trovandoci nell'epoca letteraria di lei più ricca d'opere, di scrittori e di stampe, all'epoca della superficiale letteratura quanto più estesa, tanto men soda e profonda [...] cresce ogni giorno la *piena inondante di libri*, di opuscoli [...]. Per tutto si scrive, per tutto si stampa, per tutto si fan giudici ed estratti dell'opere almeno di quelle che nascono, a così dire, in casa [...]. Generalmente parlando molto si scrive, e poco si pensa, i libri sono infiniti, ma i pensieri originali sono rarissimi [...]. Dee venire quel giorno, che misurata la

²⁷ S. BETTINELLI, *Le Raccolte*, in *Opere edite e inedite in prosa ed in versi dell'Abate Saverio Bettinelli, seconda edizione riveduta, ampliata e corretta dall'autore, tomo xvii*, Venezia, presso Adolfo Cesare, 1800, pp. 101-102 (canto IV, ott. 53-54). Corsivi miei.

²⁸ *SE*, p. 113-114. Non c'è traccia della massima qui riportata nell'opera di Epitteto.

²⁹ Cfr. *ivi*, pp. xxiii-xiv: «piangan pure i zelanti ipocondriaci la sventura d'Italia in tal confusione di stili e di gusti, per cui nè gusto nè stile alcuno più ci rimane, onde la patria letteratura nel gran diluvio e miscuglio di libri e di mode tutta vassene in superficie, tutta in piazza e al mercato volendo leggere ognuno a gara, e comprando senza scelta, e cambiando ongor lettura per lo cader continuo in oblio, e succedervi incessantemente, pei torchj infaticabili di Venezia e di Toscana romanzi e novelle, magazzini ed annali, storie ed elogi in verso e in prosa, da teatro e da conversazione, di politica e di chiesa, di cento e mille titoli ed argomenti. La moda è questa del secolo, questo il traffico de' librai, questo un ramo fruttifero di commercio da proteggersi in ogni saggio governo economico».

brevità della vita e il bisogno di buono alimento si farà un *vasto incendio* di tanta superfluità ed impaccio, andranno in fumo i commenti, le compilazioni, le raccolte, i romanzi, le oscene, le buffonesche e vuote poesie a migliaia, e se ne salveranno que' solo che saranno riconosciuti istruttivi e ragionevoli ed utili all'uomo³⁰.

Con un «vasto incendio» del superfluo si apre e si chiude l'ampia produzione bettinelliana, dalle *Raccolte* a *Sopra lo studio delle belle lettere*. Ma è un incendio, questo, che permetterà una nuova rinascita: dal *caos* si produrrà una nuova «Enciclopedia», che salverà dal «naufragio» e dalle «fiamme» quel che sarà giusto salvare:

e forse, nol nego, è necessario nel giro delle cose e dei tempi un secolo come il nostro di frivolezza, d'apparenza, d'impostura, di vanità in un *mare di stampe*, ma par dopo questo o dopo il seguente che venir debbane un altro a trasegliere e separare da tanta scoria il puro metallo, ed a foggiarlo a pro degli studi succosi e nutritivi, giovandosi d'una Enciclopedia, che allor forse avrà forma di corpo organizzato [...]. Cerchiam di salvar dal *naufragio o dalle fiamme* qualche avanzo di belle lettere³¹.

Alla fiducia di Bettinelli, di qui a qualche anno, seguirà il disincanto di Leopardi: «l'uso che si fa dello scrivere», leggiamo ad esempio nel *Parini*, «è tanto, che eziandio molti scritti degnissimi di memoria [...] dall'immenso fiume dei libri nuovi che vengono tutto giorni li luce, periscono senz'altra cagione»³². Alle opere dei moderni non è concesso più spazio (soprattutto a quelle grandi): «soli in questo *naufragio continuo e comune non meno degli scritti nobili che de' plebei*, soprannuotano i libri antichi»³³. E per una curiosa casualità, proprio nel 'testamento letterario' di Leopardi (il *Tristano delle Operette morali*) al «naufragio» si aggiungono le «fiamme»: «e che s'ha egli a fare di questo libro?», chiede l'amico a Tristano, che risponderà: «bruciarlo è il meglio.

³⁰ S. BETTINELLI, *Sopra lo studio delle belle lettere*, cit., p. 1028-1030. Corsivi miei. Sulla frivolezza del commercio librario, cfr. anche *LI*, p. 718-719 «M'immagino che Rousseau vegga un catalogo de' libri che stampasi dentro un anno a Venezia soltanto, ove si stampano, per altro, comunemente i migliori, ed ove fan capo i più degli autori per la facilità della stampa. Lascio Roma e Firenze, ove per ordinario i libri sono d'erudizione, d'antichità, di qualche medaglia o iscrizione [...]. Quale opinione avrebbe dunque Roussaeu de' vostri studi e del bene che arrecano al genere umano? Io feci una volta il compendio di tutta quella faraggine che i torchi veneti mandan fuori dentro il corso d'alcuni mesi, e v'assicuro che, se gl'Italiani fosser capaci di disinganno, questo solo bastar dovrebbe ad aprir gli occhi alla vostra nazione».

³¹ S. BETTINELLI, *Sopra lo studio delle belle lettere*, cit., p. 1030-1031.

³² *OM*, *Il Parini, ovvero della gloria*, capitolo quinto, p. 205.

³³ *Ivi*, p. 206.

Non lo volendo bruciare, serbarlo come un libro di sogni poetici, d'invenzioni e capricci malinconici»³⁴.

³⁴ *OM, Dialogo di Tristano e di un amico*, p. 418. In ogni caso, anche in Leopardi, dove il tema dell'incendio è ben più complesso, le fiamme conducono a un nuovo inizio. Si tratta però di un «inizio», scrive D'Intino, «nient'affatto letterario, ma esistenziale» (F. D'INTINO, *La caduta e il ritorno*, cit., p. 51).

Giacomo Leopardi

1. *Il «moto de' gravi», la maschera di Ermogene e l'ombra del troppo*

A pagina 76 dello *Zibaldone*, quando l'opera non ha ancora assunto la forma di diario, Leopardi annota un breve appunto:

l'incivilimento ha posto in uso le fatiche fine ec. che *consumano* e *logorano* ed *estinguono* le facoltà umane, come la memoria, la vista, le forze in genere ec. le quali non erano richieste dalla natura, e tolte quelle che le conservano e le accrescono, come quelle dell'agricoltore del cacciatore ec. e della vita primitiva, le quali erano volute dalla natura e rese necessaria alla detta vita¹.

La memoria, sembra dirci il poeta nel primo pensiero dedicato al tema², è ormai una facoltà, se non proprio perduta, perlomeno in pericolo: l'incivilimento e la spiritualizzazione, da cui sono scaturite le «fatiche fine», l'hanno *consumata*, *logorata* ed *estinta*, come del resto hanno fatto con tutte le «facoltà umane», con le «forze in genere» e con il corpo, soggetto alla «continua azione *logoratrice* dell'anima»³. Ma se «il corpo è l'uomo», come sosterrà Tristano nelle *Operette morali*⁴, la memoria è «l'unica fonte del sapere»:

¹ *Zib.* 76. Corsivi miei. L'appunto è databile al dicembre 1819. Nella stessa carta troviamo infatti considerazioni affini a quelle contenute nella lettera a Giordani del 17 dicembre, insieme a un'annotazione sul «dolore antico» ispirata dalla lettura di *Corinne*, che Giacomo compiva proprio in quegli giorni. Su questo aspetto, cfr. R. DAMIANI, *Leopardi e Madame de Staël*, in «Lettere italiane», XLV, 4, 1993, pp. 538-561.

² La prima occorrenza del lemma 'memoria' nel diario leopardiano è proprio in *Zib.* 76. Per un'analisi lessicale del termine, cfr. M. CENTENARI, *Memoria*, in *Lessico leopardiano 2014*, a cura di N. Bellucci, F. D'Intino e S. Gensini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 79-84.

³ *Zib.* 207, 13 agosto 1820. Corsivi miei. Sul tema del consumo e del logoramento in Leopardi si veda F. D'INTINO, *La caduta e il ritorno*, cit. (in particolare, pp. 83-168).

⁴ Cfr. *OM, Dialogo di Tristano e di un amico*, pp. 412-413: «È ben vero che alcune volte penso che gli antichi valevano, delle forze del corpo, ciascuno per quattro di noi. E il corpo è l'uomo; perchè (lasciando tutto il resto) la magnanimità, il coraggio, le passioni, la potenza di fare, la potenza di godere, tutto ciò che fa nobile e viva la vita, dipende dal vigore del corpo, e senza quello non ha luogo [...]. E però anticamente la debolezza del corpo fu ignominiosa, anche nei secoli più civili. Ma tra noi già da lunghissimo tempo l'educazione non si degna di pensare al corpo, cosa troppo bassa e abietta: pensa allo

Scire nostrum est reminisci dicono i Platonici. Male nel loro intendimento, cioè che l'anima non faccia che ricordarsi di ciò che seppe innanzi di unirsi al corpo. Benissimo però può applicarsi al nostro sistema, e di Locke. Perchè infatti l'uomo, (e l'animale) niente sapendo per natura ec. tanto sa, quanto ricorda, cioè quanto ha imparato mediante le esperienze de' sensi. Si può dire che la memoria sia *l'unica fonte del sapere*, ch'ella sia legata, e quasi costituisca tutte le nostre cognizioni ed abilità *materiali* o *mentali*, e che senza memoria l'uomo *non saprebbe nulla, e non saprebbe far nulla*⁵.

Torneremo più avanti sulle implicazioni filosofiche del passo appena citato (le riserve nei confronti dei «Platonici» e l'apertura verso Locke)⁶. Ora, più semplicemente, importa sottolineare come il brano aiuti a comprendere meglio l'entità della minaccia di quel deterioramento della memoria su cui Leopardi si sofferma sin dall'inizio dello *Zibaldone*. Ebbene, si tratta di una minaccia niente affatto astratta, tanto che agisce non solo sul piano dello scibile, ma anche su quello dell'*azione*; non è un caso, allora, che *Zib.* 76 prenda avvio proprio da una riflessione sulle «abilità materiali» sostituite dalle «fatiche fine», ovvero dai 'lavori di abilità', come annota Damiani⁷, ma forse anche dai lavori dell'intelletto *raffinato*, il quale consuma e logora le «facoltà» richieste dalla natura. Da questo punto di vista, e secondo un procedimento consueto in Leopardi, la storia del genere umano trova una conferma nel percorso del singolo individuo. D'altronde, è il «moto de' gravi» ad apparire al poeta la «più giusta immagine» per descrivere il «progresso», che in realtà è un *decadimento*, dello spirito e delle facoltà umane:

la forza e la facilità e varietà dell'assuefazione sì nell'individuo, che nel genere umano, cresce sempre in proporzione ch'ella è cresciuta, appunto come *il moto de' gravi*. Ecco tutto il progresso e dell'individuo e dello spirito umano. Questo pensiero è importantissimo, e in matematica o fisica non si può trovare più giusta immagine di detti progressi, che il *moto accelerato*⁸.

spirito: e appunto volendo coltivare lo spirito, rovina il corpo: senza avvedersi che rovinando questo, rovina a vicenda anche lo spirito».

⁵ *Zib.* 1675-1676, 11 settembre 1821. Corsivi miei.

⁶ Cfr. *infra*, p. 241 e ssg. Si noti però che il nome del filosofo britannico è aggiunto nel 1827.

⁷ Cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone*, cit., vol. 3, nota n. 2, p. 3062. Similmente, Pacella parla «di mestieri raffinati che richiedono abilità e perizia» e collega il pensiero alla nota XI del *Discorso sull'origine dell'ineguaglianza* di Rousseau, in cui «sono imputate al lusso e all'incivilimento la degradazione e il deterioramento delle facoltà umane: “per nutrire una folla di valletti e miserabili che ha prodotto, opprime e rovina l'agricoltore e il contadino”» (G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, vol. 3, nota n. 2, p. 509).

⁸ *Zib.* 1767, 22 settembre 1821. Corsivi miei.

La metafora del «moto de' gravi», ripresa poi nel *Parini*⁹, contiene al suo interno l'idea del *declino* e della *caduta*, con la quale la memoria deve fare i conti «di mano in mano finch'ella», per l'appunto, «viene a *declinare* colla *declinazione* della macchina umana»¹⁰. D'altra parte, chi non sa – chiede l'*alter ego* socratico di Leopardi, Filippo Ottonieri – che «la memoria, conservatrice della sapienza, non si va sempre *logorando* e *scemando* dalla giovinezza in giù?»¹¹. Alcuni fattori, però, possono accelerare, e persino in modo vertiginoso, la naturale caduta e il semplice logoramento. Fattori, va da sé, di natura diversa (individuale e collettiva), ma tutti riconducibili in fin dei conti al tema, che abbiamo già evocato, del «troppo padre del nulla»¹²: il troppo *sapere* e i troppi *libri*, i troppi *disegni* che si accumulano senza divenire né *azione* né *opera* (e sono quindi destinati all'oblio), la troppa *delicatezza* degli organi e la troppa *forza* dell'ingegno, che finisce per consumare sé stesso (dopo aver consumato il corpo). Partiamo da quest'ultimo caso, che Leopardi individua in diversi 'testimoni':

ho detto altrove che il troppo, spesse volte è padre del nulla. Osserviamolo ora nel genio e nelle facoltà della mente. Certi ingegni straordinarissimi che la natura alcune volte ha prodotti quasi per miracolo, sono stati o del tutto o quasi inutili, appunto a cagione della soverchia forza o del loro intelletto o della loro immaginazione, che finiva nel non potersi risolvere in nulla, nè dare alcun frutto determinato. Questi tali geni sommi hanno *consumato rapidamente* il loro corpo e le stesse loro facoltà mentali, lo stesso genio. La soverchia delicatezza de' loro organi li rende e più facili a *consumarsi*, e più facili a guastarsi [...]. Testimonio Pascal, morto di 39 anni, ed era già soggetto a una specie di pazzia. Testimonio Ermogene che forse fu un uomo insigne e straordinario [...] testimonio quel Genetlio di cui parla Esichio Milesio e Suida, il quale non era che un portento di memoria [...], e si sono spesso veduti uomini che erano portenti di memoria da giovani, divenir maraviglie di dimenticanza da vecchi, o ancor prima. V. il Cancellieri, Degli uomini di gran memoria ec. [...]. Esempio del Tasso, della sua pazzia¹³.

È più che lecito sospettare che, qui come altrove, Leopardi stia in realtà parlando anche di sé stesso¹⁴. In particolare, al di là della frequente sovrapposizione biografica ed

⁹ Cfr. *OM, Il Parini, ovvero della gloria*, capitolo ottavo, p. 221: «Se bene il progresso del sapere umano, come il cadere dei gravi, acquista di momento in momento, maggiore celerità; nondimeno egli è molto difficile ad avvenire che una medesima generazione d'uomini muti sentenza, o conosca gli errori propri, in guisa, che ella creda oggi il contrario di quel che credette in altro tempo».

¹⁰ *Zib.* 1766, 22 settembre 1821. Corsivi miei.

¹¹ *OM, Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, p. 266. Corsivi miei.

¹² Al macro-tema del troppo si può ricondurre anche il concetto di 'incivilimento' dal quale siamo partiti con *Zib.* 76.

¹³ *Zib.* 1176-1178, 17 giugno 1821. Corsivi miei.

¹⁴ Un discorso simile vale per il già ricordato *Zib.* 207, in cui «Pope, Canova, Voltaire, Descartes, Pascal», con i loro corpi «esilissimi, e sparutissimi, e anche difettosi», perché consumati dalla «continua

esistenziale con alcuni dei ‘testimoni’ ricordati (Pascal, ma soprattutto Tasso), un indizio è rivelatore di questo parlar per maschera. Mi riferisco al rimando alla *Dissertazione* di Cancellieri, ovvero al primo testo in cui compare a stampa il nome del «Giovane» Leopardi, segnalato all’attenzione dei lettori per il «merito sì *straordinario*»¹⁵ delle sue precoci prove erudite. Giacomo ricevette copia del singolare trattato, che contiene anche capitoli sulla memoria artificiale e sull’arte del trascogliere, dall’autore stesso, il quale lo spedì al poeta nella primavera del 1815. Non appena scoperta la menzione, Leopardi – non certo indifferente, come scriverà due anni dopo, all’idea di «alzarsi e farsi grande ed eterno coll’ingegno e collo studio»¹⁶ – reagì con entusiasmo e si gettò sul libro con «*impazienza*», divorandolo come un *librorum helluo*. Così, almeno, scrive a Cancellieri:

di gratissima sorpresa mi fu il ricevere la desiderata opera, ma [...] nel ravvisarvi entro il mio nome io fui confuso e sopraffatto di riconoscenza. Un uomo affatto sconosciuto, e che non può attendere una miglior sorte, vedendosi onorevolmente rammemorato in un’egregia opera, non può non concepire sentimenti di gratitudine [...]. Egli ha diritto di sperare che il suo nome giunga alla posterità con quello dell’insigne scrittore che ne ha fatta menzione. Noi non conosceremmo Achille, se Omero non ne avesse parlato; ma la immortalità del poeta garantisce quella dell’eroe. Io mi veggio così assicurato di vivere alla posterità nei suoi scritti, come i grandi uomini vivono nei propri [...]. Io mi anniento nel vedermi innanzi a quei grandi personaggi, che abbracciavano tutto lo scibile coll’estensione del loro sapere [...]. Io ho divorato il suo libro, che non può essere letto altrimenti, come il *librorum helluo*, di cui ella parla¹⁷.

L’entusiasmo però durò poco. Contribuì a spegnerlo, anzitutto, la decisa stroncatura apparsa in un articolo (1816) della «Biblioteca Italiana» – rivista che il poeta leggeva con «avidità da affamato»¹⁸ – in cui Giuseppe Compagnoni ironizzava sul carattere confuso e disorganico dell’opera, e sullo stesso «*Leopardi di Recanati*, che nella età di 16 anni, 2 mesi, 2 giorni ha scritto libri in *greco* e in *latino*, e seguita per grazia di Dio a scriverne»¹⁹. È forse anche a causa di questa «sferzata» (così è definita nella *Lettera ai*

azione logoratrice dell’anima sopra il corpo, della lama sopra il fodero», sembrano proprio contropfigure del poeta.

¹⁵ Cfr. F. CANCELLIERI, *Dissertazione*, cit., pp. 88-89. Corsivi miei.

¹⁶ *Ep.*, da Recanati, a Pietro Giordani, 26 settembre 1817.

¹⁷ *Ep.*, da Recanati, a Francesco Cancellieri, 15 aprile 1815.

¹⁸ *Ep.*, da Recanati, a Pietro Giordani, 30 aprile 1817. Sull’importante ruolo della «Biblioteca Italiana» e di altre riviste, soprattutto nel passaggio dall’«erudizione al bello», cfr. almeno C. GENETELLI, *Incursioni leopardiane*, Padova, Antenore, 2003, pp. 124-126.

¹⁹ «Biblioteca italiana, ossia Giornale di Letteratura Scienze ed Arti compilato da una società di letterati», Presso Antonio Fortunato Stella, Milano, 1, n. 3, 1816, p. 301. A riguardo, si veda N.

compilatori della Biblioteca Italiana)²⁰ che, quando nel novembre dello stesso anno Leopardi compila un indice delle proprie opere (quelle «pubblicate», «sotto il torchio», «da pubblicarsi a momenti», «da terminarsi», «riprovate» ecc.), lo spazio dedicato ai testi «da bruciare senz'altro» è tutto occupato dalle opere «mentovate dal Cancellieri»²¹.

Altrettanto deludente, del resto, sarà poi l'incontro con l'erudito, avvenuto durante il soggiorno romano e narrato in una lettera dai toni non proprio entusiastici²². In ogni caso, considerati tali risvolti autobiografici, è possibile ipotizzare che in *Zib.* 1176-1178 il rischio del logoramento si proietti di riflesso anche sul giovane Leopardi, annoverato proprio tra quei grandi uomini che si consumarono da sé: «portenti di memoria da giovani», presto divennero «smemorati» per la «soverchia forza» dell'intelletto o dell'immaginazione²³. D'altro canto, qualcosa di simile accade anche più avanti nel diario, a testimonianza di come l'opera di Cancellieri resti in realtà ben presente all'attenzione di Leopardi. Siamo nell'agosto del 1823, e Giacomo, rientrato da poco a Recanati, sta discutendo di come quello che si è soliti chiamare talento naturale sia invece più che altro frutto dell'*assuefazione* e dell'*esercizio* da un lato, degli *accidenti* e

BELLUCCI, *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte Alle Grazie, 1996, pp. 80-81 e R. BIZZOCCHI, *La «Biblioteca Italiana» e la cultura della Restaurazione (1816-1825)*, Milano, Franco Angeli, 1979, pp. 71-72.

²⁰ Cfr. G. LEOPARDI, *Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana*, in *PP*, vol. 2, p. 426: «Signori, [...] ho voluto scrivervi, e portare ancor io il mio granello di sabbia per il vostro edificio; tuttochè nel N.3 della *Biblioteca* un vostro amico mi abbia menata una di quelle sferzate che io giudico non si debba fare sperimentare a' giovani che sul confine della fanciullezza, colle forze proprie della età loro coltivano gli studi, poichè potrebbero scoraggiarli, indurli a tralasciare il cammino incominciato, e renderli inutili alla patria e alle lettere».

²¹ Cfr. ID., *Indice delle opere composte da Giacomo Leopardi compilati da lui stesso*, II, *Opere di G. Leopardi 16 novembre 1816*, in *PP*, vol. 2, p. 1257: «DA BRUCIARE SENZ'ALTRO: 18. Porphyrii de vita Plotini et ordine Librorum eius [...]. – 1814. mentovata dal Cancellieri nell'Opera sugli uomini di gran memoria e quelli divenuti smemorati. 19. De vitis et scriptis rhetorum quorundam qui secundo post Christum saeculo vel primo declinante vixerunt. – 1814. mentovata nella stessa Opera. 20. Fragmenta PP. secundi saeculi [...]. – 1814. 1815, mentovata nella stessa opera. 21. Fragmenta grecorum veterum Ecclesiasticae historiae scriptorum collecta cum animadversionibus – 1815».

²² Cfr. *Ep.*, da Roma, a Carlo Leopardi, 25 novembre 1822: «ieri fui da Cancellieri, il qual è un coglione, un fiume di ciarle, il più noioso e disperante uomo della terra; parla di cose assurdamente frivole col massimo interesse, di cose somme colla maggior freddezza possibile; ti affoga di complimenti e di lodi altissime, e ti fa gli uni e l'altre in modo così gelato e con tale indifferenza, che a sentirlo, pare che l'esser uomo straordinario sia la cosa più ordinaria del mondo». La verbosità del Cancellieri divenne proverbiale, come testimoniato ad esempio da Belli (cfr. G. G. BELLI, *A Cesare Masini, pittore e poeta*, in *Belli italiano*, a cura di R. Vighi, Roma, Colombo, 1975, vol. 2, pp. 685-691: «bisogna io ti confessi un mio peccato:/ nel ciarlar, troppo spesso e volentieri/ apro a caso la bocca e gli do fiato;/ e fo come l'abate Cancellieri/ che principiava col caval di Troia/ e finia colle molle pe' brachieri», vv. 112-117).

²³ *Zib.* 1177.

delle *circostanze secondarie* dall'altro (una caduta o una malattia, ad esempio)²⁴. È qui che torna utile l'«esempio di Ermogene e de' suoi simili che puoi vedere nella Dissertaz. del Cancellieri sugli Smemorati ec.»²⁵:

è celebre l'esempio di Ermogene – scrive Cancellieri – famoso Retore, che incominciò ad insegnare fin dall'età di 15 anni, e scrisse con plauso nel secondo Secolo della Chiesa. Egli di 24 anni obbliò tutto ciò che sapeva. Onde fu detto da *Antioco Sofista*, ch'egli era stato *Vecchio* nella sua *Gioventù*²⁶.

Anche alla luce di quanto detto in precedenza, non è dunque da escludere che Giacomo potesse sentirsi tra i «simili» di questo uomo «*insigne e straordinario*»²⁷, ma divenuto «*Vecchio nella sua Gioventù*» (tanto più che Leopardi, per una curiosa ma forse casuale coincidenza, ricordava l'«esempio di Ermogene» proprio quando aveva appena compiuto 25 anni).

La vicenda del retore greco, insomma, conferma ancora una volta come l'eccesso dell'ingegno, dell'immaginazione e della memoria porti a un consumo prematuro. Ma non è questo l'unico effetto del «troppo», al quale segue anche la dispersione e l'accumulo di disegni e progetti, che sfuggono al controllo della penna e della mente: «la mia vita», confessa Leopardi a Giordani nel 1819, «*si consuma* sedendo colle braccia in croce, o passeggiando per le stanze. I disegni mi s'accumulano in testa, ma non posso raccorgli frettolosamente in carta perchè non *mi cadano* dalla memoria»²⁸. Nel 1819, anno cruciale sotto diversi punti di vista, l'impossibilità di portare a compimento o persino di fissare su carta i disegni è legata anche al sopraggiungere della malattia agli occhi, ma dieci anni dopo lo scenario – almeno a detta dell'autore – resterà lo stesso:

i miei disegni letterarii sono tanti più in numero, quanto è minore la facoltà che ho di metterli ad esecuzione; perchè, non potendo fare, passo il tempo a disegnare. I titoli soli

²⁴ Cfr. *Zib.* 3202, 19 agosto 1823: «Ho udito di uno abitualmente scempio o tardissimo d'ingegno, che caduto di grande altezza, e percosso pericolosamente il capo, divenne, guarito che fu, d'ingegno prontissimo e furbissimo, e questi ancor vive. Ho udito d'altri molti ingegnosi, per simile accidente divenuti stupidi, e sciocchi. Lasciando questo, egli è certissimo che la malattia del corpo (e così la sanità) influisce grandissimamente sull'ingegno e sull'indole».

²⁵ *Zib.* 3203, 19 agosto 1823.

²⁶ F. CANCELLIERI, *Dissertazione*, cit., p. 135.

²⁷ *Zib.* 1177. Corsivi miei.

²⁸ *Ep.*, da Recanati, a Pietro Giordani, 4 giugno 1819. Corsivi miei.

delle opere che vorrei scrivere, pigliano più pagine; e per tutte ho materiali in gran copia, parte in capo, e parte gittati in carte così alla peggio²⁹.

Ancora più deciso, del resto, è il giudizio che il poeta dà delle sue creazioni in una lettera che sa di bilancio, scritta quasi alla fine della sua esistenza. *Non ho mai fatto un'opera* («je n'ai jamais fait d'ouvrage»), dichiara infatti al giovane Charles Lebreton, *ho fatto soltanto dei saggi pensando sempre a precludere* («j'ai fait seulement des essais en comptant toujours précluser») e *la mia carriera si è interrotta qui* («mais ma carrière n'est pas allée plus loin»)³⁰.

Eppure, come scrive Acanfora, Leopardi per tutta la sua vita ha ingaggiato una «lotta contro la tendenza alla dispersione e al caos, di cui sempre avvertirà l'ombra minacciosa sul troppo sapere»³¹. Nelle pagine successive vedremo le principali fasi di questa lotta «solo parzialmente vittoriosa»³²: la costruzione di una personalissima *ars reminiscendi* (che non si esaurisce del tutto nel principio di associazione *scritta* tra parole, giacché non esclude il ruolo della *voce* e delle *immagini*)³³ e la messa a fuoco di una precisa

²⁹ *Ep.*, da Recanati, a Pietro Colletta, 16 gennaio 1829. Non mancano altre testimonianze affini, tra le quali si veda almeno *Ep.*, da Recanati, a Pietro Giordani, 5 gennaio 1821: «Leggo e scrivo e fo tanti disegni, che a voler colorire e terminare quei solo che ho, non solamente schizzati, ma delineati, fo conto che non mi basterebbero quattro vite. Se bene io comprendo anzi sento tutto giorno e intensamente l'inutilità delle cose umane, contuttociò m'addolora e m'affanna la considerazione di quanto ci sarebbe da fare, e quanto poco potrò fare. Massimamente che questa sola vita che la natura mi concede, la miseria (fortuna) me la intorpidisce e incatena; in guisa che laddove ai miei disegni si richiederebbero molte vite, non ne avrò quasi neppur una».

³⁰ *Ep.*, da Napoli, a Charles Lebreton, s.d., ma giugno 1836. Si noti, inoltre, che un accenno (pubblico, questa volta) alla minaccia costante dell'incompiutezza è contenuto anche in uno scritto di servizio come la *Prefazione* al Petrarca: «e forse, in compagnia di molti altri miei disegni, anche questo se ne andrà col vento» (G. LEOPARDI, *Le Rime di Francesco Petrarca, Prefazione dell'interprete*, in *PP*, vol. 2, p. 988).

³¹ S. ACANFORA, *La memoria di Leopardi*, in *I libri di Leopardi*, Napoli, Elio de Rosa Editore, 2000, p. 162.

³² *Ibid.*

³³ Da questo punto di vista la mia interpretazione coincide solo in parte con quella di Zito, che ha dedicato recentemente un saggio alla mnemotecnica del poeta. La studiosa sottolinea infatti come l'*ars* leopardiana, affidata tutta alla parola scritta, rappresenti una decisa «rinuncia» agli strumenti tradizionali dell'*ars memoriae*: «la sconfitta di quell'*ars memoriae* [scil. quella leopardiana] così orgogliosamente *soggettiva* – che con decisione rinuncia a *loci* e *imagines* infallibilmente a presa rapida, sotto il manto protettivo della gran Madre delle Muse –, confluisce forse nel lungo catalogo di prove a favore della superiorità degli antichi sui moderni?» (P. ZITO, *L'ars reminiscendi di un moderno. Alcune riflessioni sul caso Leopardi*, «Esperienze letterarie», XLIII, 1-2, 2018, pp. 140-141). Considerazione, questa, senz'altro vera per i tanti materiali studiati da Zito, ma forse meno vera per altri testi (in particolare per la *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, che rappresenta un'eccezione assai significativa proprio in virtù della natura autobiografica dello scritto. A riguardo, si veda *infra*, pp. 227-237).

teoria della memoria, che emerge soprattutto dalle tante note zibaldoniane dedicate al tema³⁴.

Prima di fare ciò, tuttavia, è il caso di sottolineare come lo stesso *Zibaldone* deve aver rappresentato per Leopardi, tra le altre cose, un antidoto contro l'oblio, ovvero una risposta *metodica* all'esigenza concreta di colmare la tensione tra l'aspirazione all'enciclopedia o alla sistematicità e l'altrettanto forte consapevolezza della fragilità, nonché inattualità, di tale pretesa universalistica. Di qui, l'esigenza di mettere ordine nel diario, luogo testuale che cresce sempre di più nel tempo e nello spazio, attraverso un complesso sistema di indici, di schedine, di polizzone, di lemmi, ma anche di carte «gittate così alla peggio». Il più impegnativo di questi tentativi è senza dubbio l'indicizzazione intrapresa nel luglio 1827, che però, si badi bene, segna l'inizio della fine dello *Zibaldone*, che da quel momento in poi si arricchirà di sole altre 240 pagine³⁵. È forse anche a causa di questo 'fallimento' – poco importa se intrapreso in vista di ipotetici libri³⁶ o di un *Dizionario filosofico* alla Voltaire³⁷ – che in una delle ultime pagine dell'«immenso scartafaccio» (il quale non a caso stava iniziando ad assumere la forma contratta dei *Pensieri*) la scienza e l'enciclopedia moderna apparirà a Leopardi frutto più della *dimenticanza*, del *frammento* e della *sostituzione* che della *memoria*, della *totalità* e della *conservazione*:

guardate i più dotti ed eruditi moderni: eccetto alcuni pochi mostri di sapere [...] che conoscono egualm. l'antico e il moderno, la scienza degli altri enciclopedica, *immensa*, non si stende, p. così dire, che nel presente: del passato hanno una notizia sì superficiale, che non può servire a nulla. In vece di aumentare il nostro sapere, non facciamo che *sostituire* un sapere a un altro [...]. Ed è cosa naturaliss.; il tempo manca: cresce lo scibile,

³⁴ Oltre ai luoghi già citati, si veda almeno *Zib.* 184, 259, 605, 1103, 1177, 1255, 1370, 1383, 1453, 1508, 1524, 1676, 1689, 1716, 1764, 1799, 2048, 2110, 2378, 3345, 3737, 3944, 3950, 4323, 4344.

³⁵ Per un'analisi filologica dell'Indice, cfr. S. ACANFORA, *Indice e indicizzazione*, in G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. fotografica, cit., pp. 69-90.

³⁶ Sulla progettualità dello scrittura zibaldonica e sugli eventuali libri – comunque mai realizzati – contenuti virtualmente al suo interno insiste molto Cacciapuoti, che parla di «una scrittura di getto che si serve di alcune forme di mnemotecnica per sviluppare concetti appena segnati su materiali preesistenti, a volte anche in forma criptica, secondo le regole, appunto, dell'arte della memoria» (F. CACCIAPUOTI, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010, pp. 47).

³⁷ La stesura di un *Dizionario filosofico* sul modello volterriano era stata proposta da Antonio Fortunato Stella, al quale Leopardi rispondeva: «Quando al Dizionario filosofico, le scrissi che io avea pronti i materiali, com'è vero; ma lo stile, ch'è la cosa più faticosa, ci manca affatto, giacchè sono *gittati sulla carta* con parole e frasi appena intelligibili, se non a me solo. E di più sono sparsi in più migliaia di pagine, contenenti i miei pensieri; e per poterne estrarne quelli che appartenessero a un dato articolo, bisognerebbe che io rilegessi tutte quelle migliaia di pagine, segnassi i pensieri che farebbero al caso, li disponessi, gli ordinassi ec.» (*Ep.*, da Bologna, ad Antonio Fortunato Stella, 13 settembre 1826. Corsivi miei).

lo spazio della vita non cresce, ed esso non ammette *più che tanto* di cognizioni [...]. Gli uomini imparano ogni giorno, ma il genere umano dimentica, e non so se altrettanto³⁸.

Tale sostituzione del sapere, che possiamo pensare come un inganno prospettico o una forma di *illusoria accelerazione* («gli uomini imparano», ma «il genere umano dimentica»), è connessa per Leopardi anche a più vasti fenomeni di tipo storico-culturale, come ad esempio la cosiddetta seconda rivoluzione tipografica³⁹. Nelle dinamiche *rapidissime* ma *distruttive* del moderno mercato editoriale lo scibile «cresce» infatti proprio laddove «manca» lo «spazio» alla «vita» e alle «cognizioni». Il lettore moderno, in altri termini, è costretto a naufragare nell'«immenso fiume dei libri» che si sostituiscono o, meglio, «periscono» incessantemente e in «breve spazio»:

in questo tempo ricco delle scritture lasciateci di mano in mano da tanti secoli, in questo presente numero di nazioni letterate, in questa eccessiva copia di libri prodotti giornalmente da ciascheduna di essa, in tanto scambievole commercio fra tutte loro [...] ben vedi che manca il tempo alle prime non che alle seconde letture [...]. Ben è vero che l'uso che oggi si fa dello scrivere è tanto, che eziandio molti scritti degnissimi di memoria, e venuti pure in grido, trasportati indi a poco, e avanti che abbiano potuto (per dir così) radicare la propria celebrità, dall'immenso fiume dei libri nuovi che vengono tutto giorno in luce, *periscono* senz'altra cagione, dando luogo ad altri, degni o indegni, che occupano la fama per breve spazio⁴⁰.

Pertanto, l'eccesso di informazione non solo provoca il collasso dell'Enciclopedia (e della mnemotecnica scritta che la sostiene)⁴¹, ma preclude anche la via dell'immortalità, ovvero della perenne memoria presso i posteri. Insomma, se i libri sono divenuti oggetti *caduchi* ed *effimeri*, lo stesso destino dovrà spettare ai loro autori, tutti inclusi:

la sorte dei libri oggi, è come quella degl'insetti chiamati efimeri (*éphémères*): alcune specie vivono poche ore, alcune una notte, altre 3 o 4 giorni; ma sempre si tratta di giorni. Noi siamo veramente oggidì passeggeri e pellegrini sulla terra: veramente caduchi: esseri

³⁸ *Zib.* 4507-4508, 13 maggio 1829. Corsivi miei.

³⁹ Su questo aspetto, cfr. almeno F. A. CAMILLETI, *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*, Oxford, Legenda, 2013, pp. 31-34 e F. D'INTINO, *L'immagine della voce*, cit., pp. 209-254.

⁴⁰ *OM, Il Parini, ovvero della gloria*, capitolo quinto, pp. 205-206. Corsivi miei.

⁴¹ Per un'apertura in ambito europeo su questo tema, si veda T. WÄGENBAUR, *Memory and Recollection: The Cognitive and Literary Model*, in *The Poetics of Memory*, ed. by T. Wägenbaur, Tübingen, Stauffenburg Colloquium, 1998, pp. 14-15: «Towards the end of the 18th century [...] the subject shows symptoms of an information overload that traditional mnemotechniques, especially writing, do not seem to allow to handle any more. At the beginning of Goethe's drama, Faust feels imprisoned by his books (V.2) and locked away like in a museum (V.530). In his "Storm and Stress" state of mind he wants to escape from the mnemotechniques of writing and the arsenals of cultural memory».

di un giorno: la mattina in fiore, la sera appassiti, o secchi: soggetti anche a sopravvivere alla propria fama, e più longevi che la memoria di noi. Oggi si può dire con verità maggiore che mai: οἴη περ φύλλων γενεῆ, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν (Iliad. 6. v.146.)⁴².

Non è un caso che Leopardi citi qui proprio Omero, per quanto topico sia il passo dell'*Iliade*. Il poeta greco è infatti il simbolo di «quella letteratura antiscritturale» in cui non si scrivevano libri, ma si cantavano versi mandati a memoria:

il solo modo di pubblicare i propri componimenti, era il cantarli esso, o insegnarli ad altri che li cantassero [...]. *Componendo senza scrivere, non fidando i propri componimenti che alla memoria* (ex eo Musarum, memorum dearum, diligens et in *Iliade* enixe repetita invocatio: Wolf. §. 20. p. LXXXIX.), Omero e i poeti di que' tempi erano ben lungi dall'aspirare all'immortalità [...]. E qui è curioso e filosofico, egualmente che tristo, il riflettere che Omero senza desiderare nè aspirare all'immortalità, l'ha ottenuta; e noi che la desideriamo, noi p. effetto appunto della scrittura che ci ha ispirato tal desiderio, non l'otterremo. I versi e gli eroi di Omero, *fidati alla sola memoria*, han varcati quasi 30 secoli, e dureranno quanto, p. dir così, la presente stirpe umana [...]. Anche i sommi uomini, scrittori e fatti si pér dono ora necessariam. nella folla: consegnati alla *sola memoria*, non si confondevano in gran moltitudine, e quell'istum. in apparenza sì debole, dico *la semplice memoria*, sapeva ben conservarli a perpetuità. Il che non può più la scrittura⁴³.

Leopardi, è chiaro, affiderà alla scrittura i suoi *Canti* e la sua memoria, eppure non smetterà mai di guardare con nostalgia a quella «specie di infanzia» della letteratura e a quell'universo «antiscritturale», in cui la poesia «non poteva che essere presso il popolo»⁴⁴. Un riflesso di tutto ciò Giacomo lo ritroverà a Napoli, ma quando è ancora a Firenze, per mezzo dei racconti di Imbriani o degli esuli napoletani, che non a caso egli registra prontamente nel suo *Zibaldone*:

Quando il poeta o il cantore cantava nelle piazze ec. in mezzo al popolo, come s'usa anche oggi, come a Napoli un del volgo legge alla plebe il Furioso o il Ricciardetto ec. e

⁴² *Zib.* 4270, 2 aprile 1827. La stessa immagine, sempre riferita al destino dei libri, torna due pagine dopo (con rinvio alla voce 'éphémères' dell'*Encyclopédie*), ma è anche presente in un pensiero del 1823 sulla relatività della lunghezza o dell'estensione del tempo e della vita, che tra l'altro contiene una citazione da Genovesi (cfr. *Zib.* 3511, 24 settembre 1823: «E s'egli è vero come dicono, che nel fiume *Apanis* nella Scizia vi abbia degli animalletti, tra i quali, quei, i quali essendo nati il mattino, muojono la sera, sono i più vecchi, e muojono carichi di figli, di nipoti, di pronipoti, e di anni, a lor modo (Genovesi, Meditazioni filosofiche sulla Religione e sulla Morale, Meditaz. 1. Piacere dell'esistenza)». Le tematiche di *Zib.* 3511 troveranno poi sviluppo nel *Dialogo di un fisico e di un metafisico*.

⁴³ *Zib.* 4345, 4347-4349, 21-22 agosto 1828. Corsivi miei.

⁴⁴ *Zib.* 4347.

lo spiega in napoletano; allora i canti non erano intermezzi, erano come furon poi gli spettacoli ed *acroamata*;

si legge così a Napoli anche l'Orl. inn. del Berni e soprattutto la Gerus. del Tasso, e il popolo prende partito chi p. l'uno di quegli eroi, chi p. l'altro, e con tanto ardore, che dopo la lettura, discorrendo tra loro sopra quei racconti, e quistionando, talora vengono alle mani, e fino si uccidono. Una notte al tardi, due del volgo di Napoli che disputavano [...] andarono a svegliare il famoso Genovesi per saper da lui chi avesse ragione, se Rinaldo o Gernando [...]. Tengo tutto ciò dall'Imbriani padre, il quale mi dice che il popolo napol. non ha bisogno che il lettore gli traduca quei poemi, ma che gl'intende da se. In questo modo quei poemi si possono dir veramente pubblicati⁴⁵.

⁴⁵ *Zib.* 4317, 26-31 luglio 1828; *Zib.* 4388-4389, 22 settembre 1828.

2. «Come negli anelli le gemme». La materialità della parola e gli 'Esercizi di memoria'

In un saggio del 1984 Gensini ipotizzava che Leopardi, «frequentatore di un'ampia letteratura cinque-settecentesca, doveva avere per qualche filo ritrovato il bandolo dell'arte della memoria»¹. Più di recente, Zito, riflettendo sul significato delle parole chiave contenute nelle schedule che accompagnano la stesura dello *Zibaldone*², ha parlato di un «*thesaurus* sommerso, un filo di Arianna all'interno del labirinto»³. È assai difficile dire con esattezza da dove derivi questo filo della memoria, che anzi deve essere stato più di uno. Per limitarci alla biblioteca di famiglia, Leopardi aveva infatti a disposizione i testi classici di Aristotele, Cicerone o Quintiliano, ma anche le *Opere* di Dolce (tra cui il *Dialogo del modo di conservare la memoria*) e di Camillo (nell'edizione pubblicata a Venezia del 1579)⁴, per non dire di altri testi a lui cronologicamente più vicini (tra tutti, la *Dissertazione* di Cancellieri, sulla cui importanza ci si è già soffermati). D'altra parte, sul *recto* di una delle schede ritrovate compare, insieme a una serie di parole e alla traslitterazione in greco dell'*incipit* della *Liberata*, proprio la dicitura «memoria artificiale», con un segno di rimando al verso della stessa carta. Quest'ultimo è occupato per intero da parole tutte depennate⁵, ad eccezione del numero 2047, che indica una pagina dello *Zibaldone* in cui l'autore riflette sulla memoria come *abito* o *abitudine*. Leggiamola:

¹ S. GENSINI, *Linguistica leopardiana*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 69.

² Sono assai numerosi i materiali preparatori ritrovati negli ultimi anni. Al di là delle 555 schedine per l'*Indice*, si segnalano anche le schede di lavoro consultabili in G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. fotografica dell'autografo con indici, a cura di E. Peruzzi, vol. x, a cura di S. Acanfora, M. Andria, F. Cacciapuoti, S. Gallifuoco, Paola Zito, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994, pp. 507-549. Il metodo leopardiano sembra connesso alle pratiche dell'*ars excerpendi*, che Giacomo deve aver in buona parte ereditato dall'erudito alsaziano Joseph Anton Vogel, suo precettore (ma tra le possibili fonti si veda anche F. CANCELLIERI, *Dissertazione*, cit., pp. 107-113). Sui modelli dell'*Indice*, cfr. M. ANDRIA, *Fonti e modelli dell'indice*, in G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. fotografica, cit., pp. 97-104, mentre sull'*ars excerpendi* si veda L. MARINELLI, *Ars memoriae e ars excerpendi: le alternative del ricordare*, in *I libri di Leopardi*, cit., pp. 131-158.

³ P. ZITO, *L'ars reminiscendi di un moderno*, cit., p. 137.

⁴ Va precisato però che questi autori non sono mai citati in relazione all'*ars memoriae*, al contrario di quanto accade per Senofonte (ma a riguardo si dirà tra poco).

⁵ Acanfora ha segnalato la corrispondenza tra le parole e alcune note dello *Zibaldone* dell'estate del 1821 (soprattutto per il verso), per cui cfr. G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. fotografica, cit., pp. 529-533. Al di là dei puntuali riscontri, qui interessa la modalità d'uso di tale materiale: «quasi mai trova sviluppo il singolo lemma, ma per lo più il nesso, o così come è stato formulato, o come risultato della combinazione di parole distanziate nel prospetto» (*ivi*, p. 534).

la memoria è la generale conservatrice delle abitudini [...]. Di memoria son provveduti tutti i sensi, tutti gli organi, tutte le parti fisiche o morali dell'uomo, che son capaci di avvezzarsi, e di abilitarsi, e di *acquistare* qualunque facoltà. La memoria è da principio una disposizione, poi una facoltà di assuefarsi che ha l'intelletto umano [...]. La memoria è un abito, gli abiti altrettante memorie, attribuite dalla natura a ciascuna parte assuefabile del vivente, in quanto disposizioni, ed acquistate in quanto facoltà ed assuefazioni. Questo pensiero si può molto stendere, e cavarne delle belle conseguenze, intorno alla natura della memoria [...]. Siccome la memoria p. diverse circostanze s'indebolisce, o come disposizione, o come facoltà, o nell'uno e nell'altro modo, così pure per diverse circostanze fisiche, morali ec. accade all'assuefabilità e alle assuefazioni delle altre parti ed organi degli animali. E come coll'esercizio l'altre assuefazioni ed assuefabilità, o si acquistano, o si accrescono ec. così la memoria ch'è assuefabilità, e le reminiscenze che sono assuefazioni ec.⁶

La memoria, dunque, in quanto facoltà può deteriorarsi, ma allo stesso tempo, in quanto *abito* e *assuefazione*, può essere rafforzata con l'esercizio. È forse per questo che Leopardi ricollega il pensiero qui citato alla «memoria artificiale», di cui però sembra intravedere soltanto le possibili «belle conseguenze». Se guardiamo all'Indice del 1827 scopriamo tuttavia che sotto la voce «arte della memoria» Giacomo rubrica in realtà un altro pensiero: *Zib.* 2378. Vediamo di cosa si tratta:

Che non si dà ricordanza, nè si mette in opera la memoria senz'attenzione. Prendete a caso uno o due o tre versi che vi piaccia, in modo che possiate, leggendoli una volta sola, tenerli a memoria da poterli poi ripeter subito fra voi, il che è ben facile in quello stesso momento che si son letti: e ripeteteli fra voi stesso dieci o quindici volte, ma con tutta materialità, come si fa un'azione ordinaria, senza pensarvi e senza porvi la menoma attenzione. Da lì ad un'ora non ve ne ricorderete più [...]. Dico tutto ciò p. esperienza, trovando d'essermi scordato più volte d'alcuni versetti ch'io per ricordarmene aveva ripetuto meccanicamente fra me una ventina di volte, e di averne ritenuto degli altri ripetuti una sola o due volte, con decisa attenzione [...]. E chi sa che queste o simili osservazioni non fossero il fondamento di quell'arte della memoria che fra gli antichi s'insegnava e si professava come ogni altra disciplina, siccome apparisce da molte testimonianze, e fra le altre da Senofonte nel *Convito* c.v. §. 62⁷.

In modo piuttosto curioso, tra le «molte testimonianze» sull'«arte della memoria» Leopardi sceglie quindi di far affidamento su quella – apparentemente secondaria – di Senofonte. Nel passo del *Convito*, infatti, l'*ars memoriae* compare solo di sfuggita: Socrate sostiene che uno dei suoi interlocutori, Antistene, abbia dimostrato di essere

⁶ *Zib.* 2047-2050, 3 novembre 1821.

⁷ *Zib.* 2378-2379, 1 febbraio 1822.

abile nella τέχνη προαγωγεία, l'arte del mezzano. Sdegnato per quella che crede essere un'offesa, Antistene chiede spiegazioni al filosofo, il quale risponde:

io so che tu hai messo in relazione Callia con il sapiente Prodico, perché ti sei accorto che questo amava la filosofia, mentre quello aveva bisogno di denaro; so che lo hai fatto anche con Ippia di Elide, da cui costui ha imparato l'arte della mnemonica. Da allora egli è divenuto ancor più propenso all'amore, perché non dimentica mai ciò che ha visto di bello⁸.

L'ironia del brano, insieme all'accostamento tra mnemotecnica e amore, può aver attirato l'attenzione del poeta, ma probabilmente dietro alla menzione di Senofonte vi è dell'altro. Lo storico greco per Leopardi non è infatti un autore qualsiasi; al contrario, egli rappresenta un'*eccezione*, è cioè uno scrittore che si differenzia dai «tanti» del «suo secolo», anzitutto per la sua «semplicità veramente Omerica»:

vi ringrazio del Senofonte il quale vengo leggendo e trovo oh quanto simile ai trecentisti! Non ha niente a che fare coi tanti scrittori del suo secolo il quale poi non era il trecento della Grecia nè anche per lo stile. È una semplicità veramente Omerica e Ionica e Meravigliosa⁹.

Così Leopardi scriveva a Giordani nella primavera del 1818, dopo essersi finalmente procurato un'edizione in greco «del Senofonte», la cui lettura gli era stata caldamente consigliata proprio dall'amico piacentino. Nella lettera il parallelismo con Omero è posto sul piano dello stile, ma per Giacomo un altro tratto avvicina Senofonte al poeta dell'*Iliade*, ossia il forte legame con l'oralità: egli, di contro alle tendenze del «suo tempo», «tratta il lettore come suo amico, e gli *racconta* o gli *parla* come fosse presente»¹⁰. Su questo aspetto, e sulla personale lettura che Leopardi dà di Senofonte, si è soffermato D'Intino, che ha messo in luce come tra il 1820 e il 1822 (l'anno di *Zib.* 2378) l'autore dell'*Anabasi* – che, guarda caso, è un *diario*¹¹ – incarni per il poeta il «modello di una prosa arcaica, *quasi* anteriore alla scrittura stessa, o *sul limitare* del

⁸ SENOFONTE, *Simposio*, 4, 61-62, in ID., *Tutti gli scritti socratici, Apologia di Socrate – Memorabili – Economico – Simposio*, a cura di L. de Martinis, saggio introduttivo di G. Reale, Milano, Bompiani, 2013, pp. 917-919.

⁹ *Ep.*, da Recanati, a Pietro Giordani, 3 aprile 1818.

¹⁰ *Zib.* 126, 16 giugno 1820. Corsivi miei.

¹¹ Cfr. *Zib.* 466, 2 gennaio 1821: «esaminate bene quell'opera: non è una storia, ma un Diario o Giornale [...]. Infatti procede giorno per giorno, segnando le marce, contado le parasanghe ec. ec. [...] non essendo propriamente in forma d'opera, ma di Commentario o Memoriale, ossia ricordi, e materiali».

passaggio da una fase orale a una scritta»¹². Ora, lasciando da parte altri aspetti meno vistosi – come ad esempio il fatto che Senofonte raccomandi esattamente quelle *occupazioni primitive* che, stando a *Zib.* 76, un tempo conservavano e accrescevano le facoltà umane¹³ – è probabile che la scelta di ricordare la «testimonianza» del *Convito* quale esempio privilegiato dell'antica «arte della memoria» si spieghi proprio con la particolare prossimità di Senofonte, anch'essa tutta «omerica», all'universo orale.

Torniamo a riflettere, a questo punto, sull'esempio proposto in *Zib.* 2378-2379. «Prendete a caso», ci invita Leopardi, «uno o due o tre versi che vi piaccia, in modo che possiate, leggendoli una volta sola, tenerli a memoria da poterli poi ripeter subito fra voi»: l'operazione riuscirà soltanto se condotta con attenzione e non in modo meccanico, come l'autore dice di aver sperimentato in prima persona. Ma allora la scheda ricordata sopra, quella con i versi di Tasso traslitterati in greco proprio per aumentare l'attenzione¹⁴, è forse un tentativo di mettere in pratica «quell'arte della memoria che fra gli antichi s'insegnava e si professava come ogni altra disciplina»?

È probabile che sia così, ma con una differenza sostanziale: Giacomo, che è un moderno, al contrario di Omero e dei rapsodi fissa qui l'attenzione (e i versi) attraverso la parola scritta. Del resto, anche grazie a Locke e agli *Idéologues* (mediati soprattutto da Soave e Sulzer) egli aveva colto lo stretto nesso che c'è tra la memoria e il linguaggio, o meglio ancora tra la memoria e il *segno*, che permette la fissazione delle idee. A pagina 1103 dello *Zibaldone*, ad esempio, annotava che è

certo che la memoria dell'uomo è impotentissima (come il pensiero e l'intelletto) senza l'aiuto de' segni che fissino le sue idee, e reminiscenze. (V. Sulzer ec. nella Scelta di Opusc. interessanti) [...]. Ed osservate che [...] le più antiche reminiscenze sono in noi le più vive e durevoli. Ma elle cominciano giusto da quel punto dove il fanciullo ha già acquistato un linguaggio sufficiente, ovvero da quelle prime idee, che noi concepiamo unitamente ai loro segni, e che noi *potemmo fissare colle parole*. Come la prima mia ricordanza è di alcune pere moscadelle che io vedeva, e sentiva nominare al tempo stesso¹⁵.

¹² F. D'INTINO, *Leopardi e Senofonte*, in G. LEOPARDI, *Volgarizzamenti in prosa (1822-1827)*, cit., p. 64.

¹³ Cfr. *Zib.* 2204, 1 dicembre 1821: «è degno di esser letto l'ultimo capo del Κυνηγετικός di Senofonte, dove inveisce contro i sofisti, dimostra l'utilità e necessità delle assuefazioni ed esercizi corporei vigorosi, dice particolarmente che bisogna seguir prima di tutto la natura, (§. δ.) ec. V. ancora il capo precedente che contiene un bell'elogio della caccia, occupazione naturalissima e primitiva, degna veramente dell'uomo, e conducente alla felicità naturale». Su *Zib.* 76, cfr. *supra*, p. 195 e ssg.

¹⁴ Cfr. S. ACANFORA, *La memoria di Leopardi*, cit., p. 169: «la forma differente delle lettere di un altro alfabeto può aiutare a fissarne il ricordo, consentendo di visualizzarle più efficacemente rispetto agli abituali segni grafici, poiché costringe a una maggiore concentrazione».

¹⁵ *Zib.* 1103, 28 maggio 1821.

Il rinvio alle *Osservazioni* di Sulzer, pubblicate in quegli *Opuscoli interessanti* che contenevano anche l'arte della dimenticanza di Betti, merita qualche approfondimento. «La memoria è una facoltà assai *meccanica*», scrive il filosofo e scienziato tedesco, che aggiunge:

par che la mente non si richiami nulla se non per mezzo di qualche sensazione legata all'idea cui ella riproduce. La storia d'un fanciullo trovato ne' boschi, dove probabilmente era stato esposto nella prima infanzia, ci fa vedere che la memoria manca assolutamente all'Uomo, che non può *fissare le sue idee per via de' segni*. Si richiamano assai più facilmente l'idee sensibili che l'idee astratte. Senza le parole, che *danno per certo modo corpo all'idee* non si richiamerebbon che quelle delle *cose sensibili, che per se medesime ben si distinguono* [...]; tutte le altre idee senza l'ajuto delle parole svanirebbero affatto¹⁶.

L'accento al «fanciullo» e all'«infanzia» deve aver riportato alla mente di Leopardi la «prima ricordanza» infantile e autobiografica delle «pere moscadelle». Il brano di Sulzer, però, lascia tracce in un altro passo del diario, in cui ritorna la metafora delle parole come «corpo» delle idee astratte. Si tratta di un appunto importante, nel quale si ribadisce la natura *materiale* del pensiero e delle facoltà umane, proprio a partire dalla funzione svolta dalla «parola» nei processi rammemorativi:

tutto è materiale nella nostra mente e facoltà. L'intelletto non potrebbe niente senza la favella, perchè la parola è *quasi il corpo dell'idea la più astratta*. Ella è infatti cosa materiale, e l'idea legata e immedesimata nella parola, è quasi materializzata. La nostra memoria, tutte le nostre facoltà mentali, non possono, non ritengono, non concepiscono esattamente nulla, se non riducendo ogni cosa a materia, in qualunque modo, ed attaccandosi sempre alla materia quanto è possibile; e legando l'idea col *sensibile*; e notandone i rapporti più o meno lontani, e servendosi di questi. V. p. 1689. capoverso 2¹⁷.

Se si vuole ricordare serve dunque ridurre «ogni cosa a materia, *in qualunque modo*»¹⁸. Quale fosse uno dei modi più familiari a Leopardi, però, è detto quattro giorni

¹⁶ J. G. SULZER, *Osservazioni Intorno all'Influenza reciproca della Ragione sul Linguaggio e del Linguaggio sulla Ragione del Signor Sulzer*, in *Scelta di Opuscoli interessanti tradotti da varie lingue*, vol. 4, Milano, Stamperia di Giuseppe Marelli, 1775, pp. 65-66. Corsivi miei.

¹⁷ *Zib.* 1657-1658, 9 settembre 1821. Corsivi miei.

¹⁸ D'altronde la «mente nostra non può non solamente conoscere, ma neppur concepire alcuna cosa oltre i limiti della materia [...]. Fuor della materia non possiamo concepir nulla, la negazione e l'affermazione sono egualmente assurde» (*Zib.* 601-602, 4 febbraio 1821). Si noti che il pensiero contiene anche un accenno alle «diverse facoltà» («la memoria, l'intelletto, la volontà, l'immaginazione»), «delle

dopo, nella nota a cui rimanda il poeta stesso: «a questa osservazione si può riferire l'utilità dei versi per ritenere le cose a memoria ec.»¹⁹ (o, più in generale, l'utilità delle «parole», che si legano alle idee «come negli anelli le gemme»)²⁰. Il pensiero, tuttavia, continua spostando l'attenzione sul suono e sulla musica, le cui possibilità – anche *linguistico-espressive* – possono addirittura superare quelle della poesia, come risulta da un appunto della *Vita abbozzata*: «principio del mondo (ch'io avrei voluto porre in musica non potendo la poesia *esprimere* queste cose ec. ec.)»²¹. Anche la musica, però, per essere compresa, memorizzata ed eseguita va tradotta in un linguaggio materiale di segni *scritti* da *visualizzare* (la componente visiva continua quindi ad avere un ruolo significativo):

I suoni son cose materiali, ma poco materiali in quanto suoni, e tengono quasi dello spirito, perchè non cadono sotto altro senso che dell'udito, impercettibili alla vista e al tatto, che sono i sensi più materiali dell'uomo. Se per tanto ad uno che non sappia di musica, o non ne sappia abbastanza, tu vorrai dare ad intendere il meccanismo di un'aria [...] mediante il solo udito, difficilmente il riuscirai. Ma facendogliela quasi vedere sul piano-forte (o scritta ec.) e materializzandogli in questo modo i tuoni, le loro distinzioni, e *posizioni*, egli concepirà facilmente ogni caso, e potrà anche (benchè non s'intenda di musica) eseguir quell'aria a voce dopo averla *veduta*²².

Circa settanta pagine più in là, riflettendo ancora sul rapporto materia-spirito e sulla funzione dei sensi, Leopardi torna sull'«utilità dei versi per ritenere le cose a memoria»:

quali l'una può scemare, o perire anche del tutto, restando le altre, restando la vita, e quindi l'anima» (*Zib.* 605). Da questo punto di vista, la posizione di Leopardi è vicina a quella di Condillac e degli *Idéologues*, per cui cfr. ad esempio J. O. DE LA METTRIE, *Storia naturale dell'anima*, in ID., *Opere filosofiche*, cit., p. 51: «l'anima separata dal corpo per astrazione assomiglia alla materia considerata priva di qualsiasi forma: non si può neanche concepirla. L'anima e il corpo sono stati fatti insieme nel medesimo istante, e come con un solo colpo di pennello [...]. Colui che vuole conoscere le proprietà dell'anima deve dunque ricercare anzitutto quelle che si manifestano chiaramente nei corpi, dei quali l'anima è il principio attivo». Per un raffronto tra Leopardi e La Mettrie, si veda M. A. RIGONI, *Illuminismo e negazione. Su Leopardi e La Mettrie*, in ID., *Il pensiero di Leopardi*, Torino, Aragno, 2015, pp. 73-88 (prima ed., 1978).

¹⁹ *Zib.* 1689, 13 settembre 1821.

²⁰ *Zib.* 2584, 27 luglio 1822: «Nelle parole si chiudono e quasi si legano le idee, come negli anelli le gemme, anzi s'incarnano come l'anima nel corpo, facendo seco loro come una persona, in modo che le idee sono inseparabili dalle parole, e divise non sono più quelle, sfuggono all'intelletto e alla concezione, e non si ravvisano, come accadrebbe all'animo disgiunto dal corpo».

²¹ G. LEOPARDI, *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, §15, in ID., *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno, 1995, p. 56 (di qui in avanti = *SFA*). Corsivi miei.

²² *Zib.* 1689-1690, 13 settembre 1821.

la memoria per potersi ricordare ha bisogno che l'oggetto della ricordanza sia in qualche maniera determinato. Dell'indeterminato ella non si ricorda se non difficilissimamente e per poco [...]. Chi vuol ricordarsi di qualunque cosa bisogna che ne determini in qualche modo l'idea nella sua mente [...]. *Le parole determinano, i versi determinano*. Or questa è appunto la proprietà della materia: l'averne i suoi confini certi e conosciuti, e il non mancar mai di termini per ogni verso, e di circoscrizione. Tutto il secreto per aiutar la memoria, si riduce a materializzare le cose o le idee quanto più si possa: e quanto più vi si riesce, tanto meglio la memoria si ricorda²³.

Le parole e i versi «determinano» perché *circoscrivono* le idee, danno cioè ad essa natura materiale e corporea (non vi è, pertanto, alcuna implicazione della poetica del 'vago' e dell'«indefinito»). D'altra parte, già a pagina 184 dello *Zibaldone* Leopardi riconduceva persino il meccanismo della memoria involontaria, su cui torneremo più avanti, non solo a specifiche circostanze o all'azione simultanea dei sensi, ma anche alla *ripetizione* di qualche *verso* o *cantilena*:

effettivamente molte volte neanche pensandoci apposta, ci ricorderemmo di alcune cose, che all'improvviso ci vengono *in immagine viva e vera* dinanzi agli occhi. E notate che ciò accade senza alcun motivo e nessuna occasione presente, che tocchi nella memoria quel tasto [...]. Più volte m'è accaduto di addormentarmi con alcuni versi o parole in bocca, ch'io avrà ripetute spesso dentro la giornata, o dentro qualche ora prima del sonno, o vero coll'aria di qualche cantilena in mente; dormire pensando o sognando tutt'altro, e risvegliarmi ripetendo fra me gli stessi versi o parole, o colla stessa aria nella fantasia. Pare che l'anima nell'addormentarsi deponga i suoi pensieri e immagini d'allora, come deponiamo i vestimenti, in un luogo alla mano e vicinissimo, affine di ripigliarli, subito svegliata. E questo pure senza operazione della volontà²⁴.

Leopardi non è certo l'unico poeta ad essersi risvegliato con alcuni versi «in bocca». Lo precedeva, ad esempio, Tasso, che racconta un caso simile in un'epistola a Luca Scalabrino²⁵, ma la pagina zibaldoniana può ricordare anche un passaggio della lettera di Caluso «appiè della vita di Alfieri», che Giacomo cita nel pensiero in cui ricompare l'«esempio di Ermogene»: «si può notare quello che narra il Caluso nella Lettera appiè

²³ *Zib.* 1764-1765, 22 settembre 1821. Corsivi miei.

²⁴ *Zib.* 184-185, 24 luglio 1820.

²⁵ Cfr. T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, vol. 1, p. 224: «sta notte mi sono svegliato con questo verso in bocca "E i duo che manda il nero adusto suolo". Et in dicendolo mi sovvenne che l'epiteto nero non conviene, perché la terra adusta è anzi bianca che nera, e 'l color negro nelle terre è segno di grassezza e di umidità» (n. 88).

della Vita di Alfieri, circa i versi d'Esiodo da lui *una volta letti, ch'ei recitava francam.* nella sua ultima malattia»²⁶. Ecco il passo in questione:

nella veglia involontaria, come in sogno, si presentavano le ricordanze delle passate cose le più vivamente impresse nella fantasia. Onde in mente gli ricorrevano gli studj e lavori suoi di trent'anni, e quello, di che più si meravigliava, un buon numero di versi greci del principio d'Esiodo, ch'egli aveva letti una sola volta, gli venivano allora di filo ripetuti a memoria²⁷.

Alla luce di quanto visto fin qui, non stupisce che Leopardi abbia voluto «notare» l'episodio di Alfieri, che recitava a memoria i versi di Esiodo, il poeta che cantò per primo *Mnemosine*. E non stupisce neanche che i cosiddetti 'Esercizi di memoria' (elenchi di parole non sempre facilmente interpretabili) siano in gran parte dei *versi* (i primi due, in particolare, sono composti da 22 endecasillabi, un quaternario e un settenario)²⁸. Ne riportiamo qui qualche esempio, tra quelli decifrati o decifrabili:

I

1. Viaggi. Fuligno. Sol. Suici. Spoleto.
2. Lingua. Fanciulli. Peticari. E gusto.
Sottil. Dissoluz. Gradi. Perfetti.
[...]
8. Federigo. Coraggio. Hume. Conseguenze.
Italia. Inglesi. Edificar. Germania.
Platone. Esperienza.

II

1. Rochers. Serpi. Infusorii. Olbers. E Roma.
2. Tell. Moderno. Alessandro. India. Telegrafo.
Truffes. Jenner. Venereo. Anni. Fourcelles.
Egiziani. Inghilterra. Ammone. Pappagallo. Alfeo. Filostrato.
4. Statue. Cooper. Meriggio. Arabi. E Barca

IV

²⁶ *Zib.* 3202-3203, 19 agosto 1823. Corsivi miei.

²⁷ V. ALFIERI, *Vita, Lettera del Signor Abate di Caluso alla Preclarissima Signora Contessa D'Albany*, in ID., *Vita, Rime, Satire*, cit., vol. 1, p. 418.

²⁸ Lo segnalava già Porena, che pubblicò la serie per primo con il titolo di *Versi inediti incomprensibili*. Cfr. M. PORENA, *Versi inediti e incomprensibili*, in ID., *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1959, pp. 283-294.

Eclissi, armonia, ermafrodita, arcadi, tessali. Leonora – sogno – lontano. sventure. crepuscolo. nulla. pianto nella maggiore allegrezza.

V.

Fato. Italia. Io per me. Noi siamo felici. Perfettibilità. Anch'io una volta. Non odio. Male per far bene a se. Utile. D. Chisciotte. Poesie. Machiavello. Selvaggi civilizzati di lancio. Mali trattamenti ricevuti. Io rido solamente. Piacer di ridere. Desidero il bene ma non lo spero²⁹.

Partiamo dagli elenchi IV e V, i più semplici da decodificare. Lo stesso Porena aveva notato che essi sono uno «primo schema» per la stesura di tre operette del 1824: il *Dialogo della Terra e della Luna*, il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* (numero IV) e il *Dialogo di Timandro e di Eleandro* (numero V). Similmente, venti anni dopo Besomi parlava di una «lista di indicatori tematici»³⁰, mentre in tempi recenti Russo ha parlato di «molecole di scrittura»³¹.

Per comprendere la natura delle associazioni verbali, qui può essere utile soffermarsi almeno sul quarto 'esercizio', il più breve³². Ebbene, come indicato da Besomi³³, la prima frase («Eclissi, armonia, ermafrodita, arcadi, tessali») è senza dubbio legata al *Dialogo della Terra e della Luna*: l'«armonia» diviene lì quel «suono piacevolissimo che fanno i corpi coi loro moti»³⁴ (che la Terra e la Luna, però, non riescono a sentire); l'«eclissi» è menzionata invece dalla Terra («di cotesti effetti veramente io non so altro se non che di tanto in tanto io levo a te la luce del sole, e a me la tua»)³⁵. Infine, «ermafrodita, arcadi, tessali» è l'abbozzo di due delle tante domande che la Terra rivolge alla Luna: «Sei tue femmina o maschio? perchè anticamente ne fu varia opinione. È vero o no che gli Arcadi vennero al mondo prima di te?»³⁶. Il resto dell'«esercizio», invece, è ancora più chiaramente una traccia di scrittura per il *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* (anche se «nulla. pianto nella maggiore allegrezza» ci conduce altrove). Un'atmosfera crepuscolare («crepuscolo») attraversa

²⁹ G. LEOPARDI, *Esercizi di memoria*, in *PP*, vol. 2, pp. 1248-1249.

³⁰ Cfr. O. BESOMI, *Introduzione*, in G. LEOPARDI, *Operette morali*, ed. critica a cura di O. Besomi, Milano, Mondadori, 1979, p. xxiii.

³¹ E. RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017, p. 50.

³² Per quanto riguarda il numero V, si rimanda all'analisi già puntuale di M. PORENA, *Versi inediti e incomprensibili*, cit., pp. 287-288.

³³ O. BESOMI, *Introduzione*, in G. LEOPARDI, *Operette morali*, cit., p. xxiv-xxv.

³⁴ OM, *Dialogo della Terra e della Luna*, p. 106.

³⁵ *Ivi*, p. 112.

³⁶ *Ivi*, p. 110.

infatti l'intera *operetta*³⁷, nella quale Leopardi riflette anche sul tema della differenza tra il «sogno» (o l'idea della donna amata) e la realtà (o la vera donna amata). «Oh potess'io rivedere la mia *Leonora*», esclama Tasso quasi all'inizio del dialogo,

ogni volta che ella mi torna alla mente, mi nasce un brivido di gioia, che dalla cima del capo mi si stende fino all'ultima punta de' piedi; e non resta in me nervo nè vena che non sia scossa. Talora, pensando a lei, mi si ravvivano nell'animo certe immagini e certi affetti, tali, che per quel poco tempo, mi pare di essere ancora quel Torquato che fui prima di aver fatto esperienza delle *sciagure* e degli uomini, e che ora io piango tante volte per morto³⁸.

Il Genio replica con una domanda: «quale delle due cose stimi che sia più dolce: vedere la donna amata, o pensarne?». «Non so», risponde il poeta, «certo che quando mi era presente, ella mi pareva una donna; *lontana*, mi pareva e mi pare una dea»³⁹. E più avanti:

TASSO. Con tutto questo, io mi muoio dal desiderio di rivederla, e di riparle.

GENIO. Via, questa notte in *sogno* io te la condurrò davanti [...].

TASSO. Gran conforto: un *sogno* in cambio del vero⁴⁰.

D'altro canto, il dialogo si conclude proprio con l'approssimarsi del sogno: «Ti lascio; che veggo che il sonno ti viene entrando; e me ne vo ad apparecchiare il bel *sogno* che ti ho promesso»⁴¹. Diverso, come anticipato, è il caso di «nulla. pianto nella maggiore allegrezza». Nella prima parte l'appunto allude probabilmente alla personale lettura che Leopardi dà del poeta estense, tra i primi a sperimentare, stando a un pensiero del 1820, l'«affogamento che nasce dalla certezza e dal sentimento vivo della nullità delle cose»:

il dolore o la disperazione che nasce dalle grandi passioni e illusioni o da qualunque *sventura* della vita, non è paragonabile all'affogamento che nasce dalla certezza e dal sentimento vivo della *nullità* di tutte le cose [...]. Le *sventure* o d'immaginaz. o reali,

³⁷ Ma si vedano soprattutto le ultime battute di Tasso: «Addio. Ma senti. La tua conversazione mi riconforta pure assai. Non che ella interrompa la mia tristezza: ma questa per la più parte del tempo è come una notte oscurissima, senza luna nè stelle; mentre son teco, somiglia al bruno dei *crepuscoli*, piuttosto grato che molesto» (*OM, Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, p. 163. Corsivi miei).

³⁸ *Ivi*, pp. 151-152. Corsivi miei.

³⁹ *Ivi*, p. 152. Corsivi miei.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 153-154. Corsivi miei.

⁴¹ *Ivi*, p. 162. Corsivi miei.

potranno anche indurre il desiderio della morte, o anche far morire, ma quel dolore ha più della vita, anzi, massimam. se proviene da immaginaz. e passione, è pieno di vita [...]. Questa condizione dell'anima è l'effetto [...] di una vita così evidentemente *nulla* e monotona, che renda sensibile e palpabile la vanità delle cose [...]. E perciò non ostante che questa condizione dell'anima sia ragionevoliss. anzi la sola ragionevole, con tutto ciò essendo contrarissima anzi la più direttamente contraria alla natura, non si sa se non di pochi che l'abbiano provata, come del Tasso⁴².

«Pianto nella maggiore allegrezza» fa pensare invece alla famosa lettera a Carlo, in cui è descritta la visita alla tomba del Tasso («il primo e l'unico piacere» provato durante il soggiorno romano):

Venerdì, 15 febbraio 1823 fui a visitare il sepolcro del Tasso, *e ci piansi*. Questo è il primo e l'unico *piacere* che ho provato in Roma. La strada per andarvi è lunga, e non si va a quel luogo se non per vedere questo sepolcro; ma non si potrebbe anche venire dall'America per gustare il piacere delle lagrime lo spazio di due minuti? [...] Molti provano un sentimento d'indignazione vedendo il cenere del Tasso, coperto e indicato non da altro che da una pietra larga e lunga circa un palmo e mezzo, e posta in un cantoncino d'una chiesuccia. Io non vorrei in nessun modo trovar questo cenere sotto un mausoleo. Tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto tra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura [...]. Si sente una trista e fremebonda consolazione pensando che questa povertà è pur sufficiente a interessare e animar la posterità, laddove i superbissimi mausolei che Roma racchiude si osservano con perfetta indifferenza⁴³.

Pertanto, se alcuni 'esercizi' sono tracce di scrittura, altri più semplicemente alludono ad esperienze vissute dal poeta (sono, in altre parole, ricordi veri e propri). A questa seconda categoria appartengono anche gli 'esercizi' I. 1 («Viaggi. Fuligno. Sol. Suicì. Spoleto») e I. 8 («Federigo. Coraggio. Hume. Conseguenze»). Entrambi risalgono con tutta verosimiglianza al periodo romano; il primo, in particolare, contiene – l'ha mostrato Felici⁴⁴ – le tappe (Foligno e Spoleto) del viaggio che da Recanati conduceva

⁴² *Zib.* 140, 27 giugno 1820. Corsivi miei. Cfr. anche G. LEOPARDI, *Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, vv. 124-130, in ID., *Canti*, edizione critica di E. Peruzzi con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 97-98: «Oh misero Torquato! il dolce canto/ non valse a consolarti o a sciorre il gelo/ onde l'anima t'avean, ch'era sì calda,/ cinta l'odio e l'immondo/ livor privato e de' tiranni./ Amore, amor, di nostra vita ultimo inganno,/ t'abbandonava. Ombra reale e salda/ ti parve il nulla, e il mondo/ inabitata spiaggia [...]». Da qui in avanti per le citazioni dai *Canti* si userà la sigla *C* seguita dal titolo e dal numero dei versi.

⁴³ *Ep.*, da Roma, a Carlo Leopardi, 20 febbraio 1823. Corsivi miei.

⁴⁴ Cfr. L. FELICI, *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 94-100.

alla città pontificia (una traccia ne resta nei *Paralipomeni*)⁴⁵. Tra le località umbre troviamo due abbreviazioni: «Sol.», che sta per solitudine, e «Suicì», che sta per suicidio (lemmi che devono far riferimento allo stato d'animo del poeta durante il tragitto). La sosta a Spoleto è testimoniata da una lettera a Monaldo, nella quale Giacomo – che amava la *monofagia* – si scusa per l'«orridezza dello scrivere, il qual'è dopo cena, in tavola, fra molte persone che mi assordano»⁴⁶. È questa la prima occasione in cui Leopardi si trova completamente esposto all'esterno: una condizione contraria alle sua «antichissima abitudine», che si dovette presto convertire in una singolare forma di solitudine. Lo confessa il poeta stesso in una lettera scritta cinque giorni dopo (dove tra l'altro torna l'episodio della «tavola» spoletina):

sappi, Carlo mio, che durante il viaggio ho sofferto il soffribile, come accade a chi viaggia a spese d'altri, e di tale che cerca per ogni verso e vuole i più squisiti comodi, sieno o non sieno compatibili cogli altri [...]. *Trovatomi intieramente solo* e nudo in mezzo ai miei parenti (benchè nulla mi manchi), ti giuro, Carlo mio, che la pazienza e la fiducia in me stesso [...] non solamente sono state vinte, ma distrutte [...]. L'essere troppo esposto al di fuori, tutto al contrario della mia antichissima abitudine, m'abbatte, ed estingue tutte le mie facultà in modo ch'io non sono più buono a niente, non ispero più nulla, voglio parlare e non so che diavolo mi dire, non sento più me stesso, e sono in tutto e per tutto una statua. Fa leggere questa lettera al Signor Padre, al quale io non so quello che mi scrivessi da Spoleto: perchè dovete sapere che io scrissi in tavola fra una canaglia di Fabrianesi, Iesini ec. i quali s'erano informati dal Cameriere dell'esser mio, e già conoscevano il mio nome e qualità *di poeta* ec. ec.⁴⁷

Più difficile da spiegare attraverso i testi è l'accento al «Suicì», ma è probabile che, come ha scritto Felici, tra Foligno e Spoleto Leopardi, «al colmo di una disperata solitudine», abbia rivissuto «quella tentazione del suicidio che già l'aveva assalito due anni prima, tra il '19 e il '20»⁴⁸.

Passiamo dunque alla seconda serie di lemmi («Lingua. Fanciulli. Peticari. E gusto»), che a mio avviso va ricondotta ancora al soggiorno romano. Sembrerebbe trattarsi di una nota di lettura del trattato di Peticari dal titolo *Degli scrittori del*

⁴⁵ Cfr. G. LEOPARDI, *Paralipomeni della Batracomiomachia*, III, 7, in *PP*, vol. 1, p. 234: «Come chi d'Apennin varcato il dorso/ presso Fuligno, per la culta valle/ cui rompe il monte di Spoleto il corso/ prende l'aperto e diletto calle,/ se il guardo lieto in su la manca scorso/ leva d'un sasso alle scoscese spalle,/ bianco, nudato d'ogni fior, d'ogni erba,/ vede cosa onde poi memoria serba».

⁴⁶ *Ep.*, da Spoleto, a Monaldo Leopardi, 20 novembre 1822. Sulla monofagia cfr. invece *Zib.* 4183-4184, 4249, 4275-4276, 4482.

⁴⁷ *Ep.*, da Roma, a Carlo Leopardi, 25 novembre 1822. «*Di poeta*» è corsivo dell'autore, gli altri sono miei.

⁴⁸ L. FELICI, *La luna nel cortile*, cit., p. 98.

Trecento, pubblicato per la prima volta nella *Proposta* di Monti (1817). Sappiamo con certezza che Leopardi non poté leggere il testo per intero a Recanti, anche se già nel 1818 scriveva a Giordani di essersene fatto un'idea, per quanto basata 'temerariamente' su una parziale lettura dai «giornali»:

del Peticari con tutto il giudizio del Monti e del Mustoxidi e del Rosmini e vostro, vedete che temerità, disconvegno in certe opinioni, non dico fondamentali ma sostanziali; quanto però le ho potute vedere o argomentare dai giornali, non avendo avuto il Trattato, e non essendone in questi paesi nè pur l'odore⁴⁹.

Una volta giunto a Roma, lo si ricava dal terzo elenco di lettura⁵⁰, Giacomo si procura finalmente il «Trattato», che è spesso menzionato nello *Zibaldone* tra il 1822 e il 1823 (ma i rimandi proseguono fino al novembre 1828)⁵¹. In ogni caso, l'impressione iniziale sembra trovare in una buona parte conferma, dal momento che Leopardi non manca certo di far notare gli «errori del Peticari»⁵², il quale a sua volta fu autore – in questo perfettamente moderno – di «un libro, tutta la cui utilità si riduce a distruggere uno o più errori»⁵³:

È pur doloroso che i filosofi e le persone che cercano di essere utili o all'umanità o alle nazioni, sieno obbligate a spendere nel *distruggere* un errore o nello spiantare un abuso quel tempo che avrebbero potuto dispensare nell'insegnare o propagare una nuova verità [...]. E veramente a prima vista può parer poco degno di un grande intelletto, e poco utile [...] un libro, tutta la cui utilità si riduca a *distruggere* uno o più errori. (Tali sono p. e. i due Trattati di Peticari, e tutta la Proposta di Monti)⁵⁴.

Che compaia il nome di Peticari in un pensiero così cruciale non è affatto scontato, tanto più che il Conte è in compagnia non solo di Monti, ma anche e soprattutto di Locke, Cartesio, Newton e Platone:

⁴⁹ *Ep.*, da Recanati, a Pietro Giordani, 25 maggio 1818.

⁵⁰ Cfr. G. LEOPARDI, *Elenchi di lettura*, III (maggio 1823), in *PP*, vol. 2, p. 1223.

⁵¹ Cfr. *Zib.* 4417, 3 novembre 1828: «De' diascheuasti italiani e latini v. Peticari (Scritt. del 300) dove parla della pessima ortografia autografa del Petrarca Tasso ec., e dove prova che i latini del buon secolo, copiando o citando Ennio e gli altri antichi, li riducevano in gran parte alla moderna».

⁵² Cfr. *Zib.* 2668-2691 (sul provenzale *arsare*, la cui radice è mal interpretata da Peticari, come ribadito in *Zib.* 2888 e *Zib.* 3284). Si veda anche *Zib.* 2519 (sulle osservazioni del conte sui barbarismi, fatte «non con tutta verità»).

⁵³ *Zib.* 2706, 21 maggio 1823.

⁵⁴ *Zib.* 2705, 21 maggio 1823. Corsivi miei.

ma se guardiamo più *sottilmente*, troveremo che i progressi dello spirito umano [...] consistono la più parte nell'avvedersi de' suoi errori passati [...]. La maggiore e la principal parte delle utilità che si possono recare agli uomini, consiste nel disingannarli e correggerli, piuttosto che nell'insegnare [...]. La maggior parte dei libri chiamati universalmente utili [...] non lo sono e non lo furono, se non perchè *distrussero* o *distruggono* errori, gastigarono o gastigano abusi. In somma la loro utilità non consiste per lo più nel porre, ma nel togliere, o dagl'intelletti o dalla vita [...]. Qual è la principale scoperta di Locke, se non la falsità delle idee innate? Ma qual perspicacia d'intelletto, qual profondità ed assiduità di osservazione, qual *sottigliezza* di raziocinio non era necessaria ad avvedersi di questo inganno? [...] Ma le conseguenze di questa *distruzione*, sono ancora pochissimo conosciute [...], e i grandi progressi che dee fare lo spirito umano in séguito e in virtù di questa *distruzione*, non debbono consistere essi medesimi in altro che in seguitare a distruggere. Cartesio distrusse gli errori de' peripatetici [...]. Discorriamo allo stesso di Newton, il cui sistema positivo già vacilla anche nelle scuole, non ha potuto mai essere per i veri e profondi filosofi altro che un'ipotesi, e *una favola*, come Platone chiamava il suo sistema delle idee⁵⁵.

Questo «disingannare e atterrare», ovvero questo *distruggere* e *dissolvere*, è tipico dei filosofi moderni, i quali, a differenza degli antichi, «sempre togliendo, niente sostituiscono»⁵⁶. Ebbene, tale riflessione, che prosegue fino a *Zib.* 2715, è incastonata proprio tra due rimandi «agli Scrittori del 300» di Peticari⁵⁷. Si potrebbe ipotizzare con cautela, allora, che le pagine 2705-2715 abbiano un qualche rapporto con la seconda parte dell'esercizio («Sottil. Dissoluz.»): «sottilmente» e «sottigliezza» trovano riscontro nel testo, dove però non si parla di 'dissoluzione', ma di 'distruzione'. 'Dissoluzione' è però un *hapax* nel diario: compare soltanto in un tardo pensiero, che, riecheggiando un celebre passo dell'*Islandese*, stabilisce tuttavia un nesso con la 'distruzione' (sono presenti anche le parole «fanciullo» e «perfezione»):

la Natura è come un fanciullo: con grandissima cura ella si affatica a produrre, e a condurre il prodotto alla sua perfezione; ma non appena ve l'ha condotto, ch'ella pensa e *comincia a distruggerlo, a travagliare alla sua dissoluzione*;

tu mostri non aver posto mente che la vita di quest'universo è un perpetuo circuito di produzione e *distruzione*, collegate ambedue tra sé di maniera, che ciascheduna serve continuamente all'altra, ed alla conservazione del mondo; il quale sempre che cessasse o

⁵⁵ *Zib.* 2706-2709. «*Favola*» è corsivo dell'autore, gli altri sono miei.

⁵⁶ *Zib.* 2709.

⁵⁷ Cfr. *Zib.* 2705, 21 maggio 1823: «Dell'antico volgare latino, vedi Peticari Degli scrittori del 300. lib. 1. cap. 5. 6. 7.» e *Zib.* 2715, 22 maggio 1823: «Peticari, Degli Scritti del 300. l. 2. c. 2. p. 106-107 fa derivare il nome italiano *carogna* da un'antica voce greca».

l'una o l'altra di loro, verrebbe parimente in *dissoluzione*. Per tanto risulterebbe in suo danno se fosse in lui cosa alcuna libera da patimento⁵⁸.

Qualcosa di più certo si può dire per la prima parte dell'«esercizio» («Lingua. Fanciulli. Peticari. E gusto»), che trova corrispondenza in un passo del capitolo XIII del trattato sugli *Scrittori del Trecento*. Si tratta, per giunta, di un capitolo che affronta un tema caro a Leopardi, soprattutto in quel periodo di sperimentazione linguistica che precede le *Operette*: il *Bisogno d'arricchire il Vocabolario co' termini delle scienze e dell'arti*. D'altronde, il 24 maggio 1823 Giacomo annota nello *Zibaldone* tre passaggi proprio dal capitolo in questione:

anche il Gelli confessava (ap. Peticari Degli Scritt. del Trecento l. 2. c. 13. p. 183.) che la lingua toscana non era stata applicata alle scienze. (24. Maggio 1823.).

Della impossibilità o dannosità di sostituire ai termini delle scienze o delle arti 1. le circollocuzioni, 2. i termini generali, 3. i metaforici e catacretici o in qualunque modo figurati, vedi Peticari loc. cit. p. 184-5. (24. Maggio 1823.).

Aristotele diceva *più essere le cose che le parole*: e il Peticari loc. cit. p. 187-8. spiega ed applica questa sentenza alla necessità di far sempre nuovi vocaboli per le nuove cognizioni e idee. (24. Maggio 1823.)⁵⁹.

Si noti che il linguaggio scientifico Peticari lo intende in senso lato, includendo al suo interno anche il lessico filosofico: i «nuovi vocaboli per le nuove cognizioni e idee» (il che deve aver attirato ancora di più l'attenzione di Leopardi). Ebbene, leggiamo, a questo punto, l'*incipit* del capitolo XIII, che precede di poco le citazioni da Gelli e Aristotele:

non si vuole adunque nè impoverire la *lingua*, nè l'eloquenza [...] si vorranno principalmente rispettare le ragioni de' filosofi, che dopo avere allargati i confini dell'intendimento umano, hanno bene diritto di allargare anche quelli delle parole. Imperciocchè, seguitando l'Alighieri [...] con lui diremo: che tutte le cose nel loro nascere non sono perfette mai: ned esse ponno adempire le voglie dei *perfetti*; seguitando anzi la nostra natura medesima, che da *fanciulli* desideriamo massimamente un pomo, e di quello ci crediamo beati: e poi più oltre desideriamo un bel vestimento: poi il cavallo: poi la donna: poi piccioli onori, e poi più grandi, e poi più. E chi a quest'ultimo termine tornasse ad offerirci quel pomo, che pur tanto ci piacque, ne moverebbe a riso, e forse a dispetto; imperciocchè l'uno desiderio si sta avanti l'altro per modo quasi di *piramide*: si

⁵⁸ *Zib.* 4422, 2 dicembre 1828; *OM, Dialogo della Natura e di un Islandese*, p. 178. Corsivi miei.

⁵⁹ *Zib.* 2721.

che prima il minimo li cuopre tutti: e poi l'ultimo si perde nell'impossibile: e quando dalla base si procede verso la punta, i desiderj si fanno sempre più acuti, e paiono troppo bassi quei dilette che un tempo ci satisfecero⁶⁰.

Nella pagina di «Peticari» compaiono letteralmente «lingua», «fanciulli» e «perfetti»; l'immagine della «piramide», inoltre, può forse rimandare al concetto di «gradi», mentre il «gusto» (e i suoi cambiamenti, riassunti nella metafora del «pomo») è al centro dell'intero brano. È verosimile, dunque, che l'«esercizio» sia legato alla lettura del *Trattato*, di cui Leopardi annota parole e concetti chiave da riprendere e sviluppare nello *Zibaldone*. Qualcosa di simile, del resto, si può dire per il più tardo «esercizio» secondo («Rochers. Serpi. Infusorii. Olbers. E Roma»), che è, l'ha dimostrato Zito con argomentazioni puntuali che qui non ripeteremo, uno «spoglio» dei numeri 29-31 della *Révue Encyclopédique* (anno 1826) mirato alla «Comparazione della civiltà degli antichi e dei moderni»⁶¹.

Resta da commentare, così, soltanto il punto 8 del primo «esercizio» («Federigo. Coraggio. Hume. Conseguenze. [...] Platone. Esperienza»), con il quale restiamo probabilmente ancora a Roma. Una possibile chiave di lettura è fornita questa volta dal nome di Platone, autore oggetto del «mancato incontro» ricostruito da Trabattoni⁶². Proprio durante il soggiorno romano, infatti, l'editore De Romanis aveva proposto a Leopardi la traduzione di tutte le opere del filosofo greco, in linea con le operazioni che negli stessi anni si conducevano in Germania e in Francia. Il 4 gennaio 1823 Giacomo lo comunica al padre:

lo stampatore De Romanis mi ha proposto d'intraprendere per lui una traduzione di tutte le opere di Platone. Questo lavoro si fa contemporaneamente in Germania e in Francia nelle rispettive lingue; ed è molto desiderato in Italia. Tutti i letterati nazionali e forestieri ai quali s'è parlato di questo disegno, l'hanno lodato infinitamente; lo Stampatore se n'è invaghito, e credo anch'io che quest'impresa ben eseguita potrebbe far grand'onore⁶³.

⁶⁰ G. PERTICARI, *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori. Libri due*, in *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, volume primo, Milano, presso l'Imp. Regia Stamperia, 1817, pp. 182-183.

⁶¹ Cfr. P. ZITO, *Gli effetti della lettura*, in *I libri di Leopardi*, cit., pp. 123-130.

⁶² Cfr. F. TRABATTONI, *Leopardi e Platone. Storia di un incontro mancato*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti della Tredicesima Giornata di Studi Sestre Levante, 11 marzo 2016*, a cura di S. Audano e G. Cipriani, Foggia, Il Castello, 2017, pp. 105-140.

⁶³ *Ep.*, da Roma, a Monaldo Leopardi, 4 gennaio 1823.

Il progetto fallì, per varie ragioni che qui non è il caso di discutere. Tuttavia, come ha mostrato Trabattoni⁶⁴, oltre al De Romanis qualcun altro si era «invaghito», e da molto tempo, di questa possibilità: lo zio Carlo Antici⁶⁵, che del resto già nel 1816 scriveva al cognato per chiedergli quando «l'instancabile Giacomo» si deciderà a «darci una compiuta traduzione dell'*Odissea*, ed altra di Platone»⁶⁶. Per di più, da anni Antici era convinto che il luogo migliore per il nipote, per il quale intravedeva una prestigiosa carriera ecclesiastica, fosse Roma:

i progressi poi che il giovane esimio [*scil.* Giacomo] fa nella scienza, vi debbono consigliare di doverlo trasportare da qui a non molto in luogo, dove uomini sommi per dottrina e per carattere diano colle istruzioni e col circolo un pascolo adeguato a quell'animo. Io trovo che in tutti gli aspetti nessuna città del mondo offre agli studi ed alle inclinazioni di Giacomo tanti immensi vantaggi, quanti questa antica Regina sempre ne' casi suoi degna d'impero⁶⁷.

La prima occasione si presentò nel dicembre 1818, allorché restò vacante un posto nella Biblioteca Vaticana, ottenuto poi da Angelo Mai. È possibile che cinque anni dopo – a Roma, oppure appena rientrato a Recanati – il poeta abbia voluto rievocare quel primo tentativo mal riuscito, che portò a ben note «conseguenze» (fino alla tentata fuga del 1819). L'eventuale traduzione di Platone, tanto auspicata dallo zio quanto temuta e sconsigliata da Monaldo, d'altro canto avrebbe permesso a Giacomo di ottenere per la prima volta un compenso in tutta indipendenza dalla famiglia (e da Recanati): un po' come si prospettava nel 1818, quando tuttavia l'atteggiamento di Carlo Antici, soprattutto una volta scoperta la candidatura del Mai, era stato differente. Lo si evince da una sua lettera del 9 dicembre, con la quale lo zio cerca di convincere il nipote a non «esporsi al concorso» per il posto in Vaticana:

⁶⁴ Cfr. F. TRABATTONI, *Leopardi e Platone*, cit., pp. 105-100 e *passim*.

⁶⁵ Su Carlo Antici, cfr. almeno N. BELLUCCI, *Il zio Carlo*, in *Leopardi a Roma*, a cura di N. Bellucci e L. Trenti, Milano, Electa, pp. 21-25.

⁶⁶ La lettera, citata per la prima volta in S. TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1997, p. 101, è discussa in F. TRABATTONI, *Leopardi e Platone*, cit., p. 105. Se Omero è autore letto e amato da Leopardi sin dalla fanciullezza, l'attraversamento di Platone, perlomeno in lingua originale, risale esclusivamente al periodo romano, un po' come è avvenuto per Perticari. A riguardo cfr. *ivi*, p. 117-118: «quello che è certo è che Giacomo, a partire dal gennaio 1823, inizia a leggere Platone nei volumi dell'edizione Ast che gli ha regalato De Romanis (probabilmente, come usava, direttamente dal greco, consultando il latino a fronte per i passi più oscuri). Utilizzando gli indici delle letture redatti da Leopardi medesimo, si può rilevare che lesse a Roma, tra il gennaio e l'aprile del 1823, *Protagora*, *Fedone*, *Ipparco*, *Messeno*, *Minosse*, *Clitofonte*, *Amanti*, *Gorgia* e *Fedro*; poi in maggio, tornato a Recanati, il *Teeteto*, in luglio il *Sofista* e il *Simposio*».

⁶⁷ Carlo Antici, a Monaldo Leopardi, 15 luglio 1813, in M. LEOPARDI, *Autobiografia, con appendice di A. Avòli*, Roma, Befani, 1883, pp. 278-279.

Mio Car[i]s[s]imo Nepote

Scusate se affido ad altrui mano l'incarico di tracciarvi i miei pensieri: così voi nel leggermi ed io nello scrivervi avremo minor fatica, senza porre nel menomo dubbio la segretezza dei nostri trattenimenti. Dopo le più appurate indagini, ho verificato che nella Biblioteca [sic] Vaticana non vaca alcun posto secondario, vaca bensì il primo il di cui emolumento si restringe all'alloggio ed a scudi venticinque il mese. Molti uomini di età provetta, e che qui si sono fatti un nome vi concorrono, ma il Governo lo ha offerto al vostro Maj. Questo cerca di negoziare assai bene il nome che si è fatto colla scoperta dei noti Codici, e forse non saranno rigettate le sue domande. Ma quando ancora il Governo le trovasse inammissibili, io non saprei consigliarvi di esporvi al concorso cogli altri per le seguenti ragioni. Costoro o sono già da molti anni impiegati nella Vaticana, o sono qui in fama di molta *esperienza* nelle materiali cognizioni dei Codici polverosi e delle squallide pergamene⁶⁸.

Compare qui l'ultimo lemma («esperienza») del nostro 'esercizio di memoria', fatto che di per sé non sarebbe sufficiente a spiegare l'accostamento con la lettera. Continuiamo però a seguire le argomentazioni di Antici. «Se io vi suggerissi di porvi fra gli aspirati all'impiego», aggiunge poco dopo, vi esporrei «ad una sicura ripulsa»:

piuttosto io credo di rendervi maggior servizio, stando in attesa della vacanza di un secondo posto nella Vaticana per avvisarvi a domandarlo, indicandovi ancora i mezzi che mi sembrano efficaci all'intento. Volete però intanto aprirvene la strada ampia e sicura, lasciate ogn'altra vostra letteraria fatica, e ponete soltanto ogni cura a continuare l'incominciata traduzione dell'Odissea. Questo lavoro merita ogni vostro sforzo, e può procurarvi quella fama, che da cento altri non potete assolutamente sperare. Cedete una volta alle insinuazioni di chi vi parla con ingenua amorevolezza, e col sentimento di avveduti letterati⁶⁹.

La traduzione di Omero, anche senza quella di Platone, avrebbe garantito a Giacomo una *sicura fama*: è questo il «lavoro» a cui egli avrebbe dovuto indirizzare tutti i suoi sforzi, come del resto stava facendo, e doveva continuare a fare, suo fratello Carlo. Quest'ultimo aveva infatti concluso da poco la traduzione di un'opera rarissima e proibita, le *Letters* di William Warden, che fingevano un dialogo niente meno che con Napoleone⁷⁰. Il poeta stesso si era mosso in prima persona anzitutto per reperire l'opera

⁶⁸ G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., p. 221 (di Carlo Antici, da Roma, 9 dicembre 1818). Corsivi miei.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ W. WARDEN, *Letters Written on Board His Majesty's Ship the Northumberland, and at Saint Helena*, London, Ackermann, 1816.

originale⁷¹, e poi per favorire la pubblicazione del testo tradotto dal suo «conoscente»: il nome di Carlo è così taciuto nella proposta al tipografo pisano Niccolò Capurro (dietro al quale in realtà si celava Giovanni Rosini)⁷². L'operazione non andò a buon fine, ma un secondo (vano) tentativo dovette farlo proprio lo zio Antici, come si legge più avanti nella lettera. Ed è qui che ritroviamo la gran parte dei lemmi dell'«esercizio» («Federigo», «Hume», «Italia», «Inglese», «Germania»):

dite al nostro Carlo (il Lamotte della letteratura moderna, come voi siete il Dacier, o la Dacier dell'antica), ditegli che l'ottenere il permesso per la stampa della sua traduzione dall'*Inglese*, è impresa inesequibile. Il Protagonista dell'opera divenuto da Padrone lo spavento di Europa, vi è rappresentato con colori troppo contrarj agli interessi dei Governi ed alla tranquillità delle Nazioni. Lo Stampatore della traduzione francese pagò con una grossa multa e col carcere la sua imprudenza [...]. Avvertite Carlo che la celebre *Storia di Hume* ha trovato già in Lombardia il Traduttore, che si nomina nel Frontespizio, e che adesso non l'ho presente alla memoria. Perciò ancor Egli lasci le bagattelle e ci dia in nobile stile *Italiano* (non Fiorentino) la traduzione di qualche classico *Inglese*, scegliendolo fra quei Biografi, di cui due anni addietro gli rimisi nota. M'incontrai appunto jeri ad imparare da un libro *Tedesco* che è celebre la *Storia di Federico II di Prussia* dell'Inglese Gillies. Simili traduzioni producono piacere e fama a chi le intraprende e nuova ricchezza alla propria Nazione. Dunque, cari Nepoti, lasciate tante fatiche per oggetti ingrati, ed indegni delle vostre forze. Ponete mano per ora ai lavori che vi ho raccomandati, e trarrete così vero profitto dalla felice situazione in cui siete di sentire una viva passione per gli ameni studi, e di aver l'animo sgombro, e i giorni libberi [*sic*] dalle moleste cure di pubblica o di domestica amministrazione. Perdono della

⁷¹ Cfr. *Ep.*, da Recanati, ad Antonio Fortunato Stella, 12 maggio 1817: «Mio fratello desidererebbe che Ella facesse il favore di procacciargli il testo inglese dell'opera di Warden sopra Bonaparte a S. Elena». Un accenno alla traduzione in corso è in *Ep.*, da Recanati, a Giuseppe Maria Silvestrini, 17 settembre 1817: «Le domande a P. Taylor non sono mie ma di mio fratello Carlo, che avrà molto obbligo così a Lei come nominato Padre dello scioglimento di quei dubbi che gli bisognerebbe per compire una sua traduzione delle lettere sopra Buonaparte a Santelena di Guglielmo Warden, le quali non so se ella abbia vedute costì, essendo rarissime in Italia [*sic*], e non trovandosi vendibili nè anche a Milano».

⁷² Cfr. *Ep.*, da Recanati, a Niccolò Capurro (Giovanni Rosini), 5 dicembre 1817: «Pregiatissimo Signore è qui un mio conoscente il quale si trova avere in pronto in un pulito ms. la traduzione delle Lettere sopra la condotta di Bonaparte a Sant'Elena del Chirurgo Warden, fatta sopra l'originale inglese della 5.^{ta} edizione di Londra 1816: e sapendo che io ho qualche corrispondenza coi principali esercenti l'arte libraria in Italia, mi ha pregato di proporle io medesimo al stampa a qualcuno [...]. Essendo io a digiuno di lingua inglese, non le posso dare il mio giudizio sul merito della traduzione, della quale anche posso dirle con verità di non aver letto se non alcuni squarci, da cui rilevo che, quanto allo stile, ella si distingue dalla maggior parte delle traduzioni usuali e frettolose, tanto comuni ai giorni nostri. Intendo pure che sia fatta con molta fedeltà e diligenza, e che ne' pochi pezzi di quest'opera che si son veduto nelle gazzette italiane e tedesche, a stento si ravvisi quello che leggesi nel testo e che comparisce in questa traduzione».

mia prolissità, che trova amplissima scusa nella rarità delle nostre lettere. Vi abbraccio e sono di cuore

il V.° Affmo Zio
Carlo Antici⁷³.

Se è vero, come ipotizzato sopra, che l'appunto degli 'Esercizi' risale al periodo romano, la serie trova insomma una spiegazione autobiografica: nel momento in cui si presenta l'occasione di tradurre Platone, e dunque di ottenere finalmente quel compenso e quella fama di cui si diceva, Leopardi rievoca l'episodio del 1818, ripercorrendo il *fil rouge* che, proprio attraverso la traduzione, conduce allo zio Antici e al fratello Carlo. Ma se il primo lo accusava, sempre nel dicembre 1818, di voler lasciare le «mura domestiche» per il desiderio di «fama letteraria», cedendo così a una «malattia morale funestissima», e lo invitava a ravvedersi (guarda caso insieme al «fratello Carlo») ⁷⁴; il secondo, al contrario, cinque anni dopo, proprio discutendo la «proposta di De Romanis», lo esortava ad avere «coraggio»:

ho sentito nell'ultimo ordinario la proposta di De Romanis, che scrivesti a Babbo. Suppongo che tu abbi deciso di rifiutarla, mentre sei andato a parlargliene. Perchè, a dirla fra di noi, io non posso attribuire ad altro che a politica, non già ad ingenuità, tutto il linguaggio che tieni da che sei fuori, e non manca di fare il suo effetto. Se l'effusione vi

⁷³ *Ivi*, p. 222-223.

⁷⁴ G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., pp. 227-228 (di Carlo Antici, da Roma, 30 dicembre 1818): «L'abbattimento del vostro spirito per trovarvi ancora fra le mura domestiche, ed in un soggiorno ove manca alimento al cambio verbale delle idee scientifiche, e teatro alla fama letteraria, è in verità una malattia morale funestissima, di cui peraltro troverete in voi medesimo i più pronti ed efficaci rimedi, se vorrete farne uso. Cosa importa difatti la privazione del consorzio con letterati viventi a chi, come voi, sa procurarselo con i trapassati più grandi di tutte le età e lingue, nei di cui scritti abbiamo il deposito e la quintessenza del loro sublime ingegno? [...] Voi credete di perder tempo non venendo qua sollecitamente, ed io vi assicuro, che lo guadagnate trattenendovi ancora qualch'altro tempo costì [...]. Voi avete per la vostra giovanile età cognizioni infinite di lingue classiche, di letteratura, di erudizione, e di cose antiche. Ma possedete la storia della Chiesa, degl'Imperi delle Arti, delle Scienze? Avete sviscerati i grandi Scrittori della Francia e dell'Inghilterra? Avete approfondate le teorie del gusto e del bello secondo i Batteux, i Blair, i Condillac, i Laharpe etc. per poter girare uno sguardo sicuro sui vasti campi della amena letteratura? [...] Voi dovete conoscere ancora e farvi propri i principali teoremi della Teologia, del Dritto delle genti e dell'Economia Pubblica, non che delle leggi Civili e Canoniche, giacchè un uomo di Lettere privo di questi sussidi, potrà essere un erudito, un traduttore, compilatore e glossatore, ma non diverrà mai quell'uomo, le di cui opere meritino di galleggiare sopra le onde del tempo, che continuamente ingoiano tante migliaia di mediocri produzioni. A coltivar di proposito questi studj vi è assai più opportuno il tranquillo ritiro della Casa Paterna, che il divagante soggiorno di Roma, tanto più che dovrete associarvi il fratello Carlo: e se avete saputo senza maestro divenire egregi, voi nell'arido e laboriosissimo studio delle lingue ebraiche e greca, Egli nella francese ed inglese, molto più diverrete tali nei nobilissimi ed amenissimi studj da me indicativi, e per i quali la bella biblioteca dell'ottimo vostro Genitore, vi offre i soccorsi necessari».

avesse la minima parte, non potrei fare a meno di condannarti. Per provarti che ho ragione, senti. Babbo ha fatto veder la tua lettera, come fa quasi sempre [...]. Parlando poi dell'offerta De Romanis con Mamma ha detto in presenza dei ragazzi che stavano con lui al camino che egli te ne avrebbe sconsigliato, perchè questa ti darebbe i mezzi di stare del tempo molto a Roma, dove potresti anche prendere una dozzina. Non so come abbia avuto l'imprudenza di lasciarsi uscir questo dalla bocca. Io non v'era: stava alla scuola. L'istessa sera, avendo sicuramente riflettuto che il suo discorso doveva essermi stato riferito, e che se tu sapessi da me il vero movente del suo consiglio, questo potrebbe non far grande effetto; uscì a raccontarmi tutto, e mi disse una folla di ragioni e di calcoli che riceverai in quest'ordinario, i quali provano secondo lui che non ti torna a conto. Ma tutto questo con un'aria di premeditazione tale, che non lasciava luogo a dubbio; e tu sai che in questo non è difficile lo scoprirlo, perchè tutto ciò che gli preme, gli fa venire il fiato grosso. Di quello poi che avea detto il giorno, non mi fece neppure un cenno, quantunque io cercassi di cavarglielo, segno evidente che il suo discorso non avea altro oggetto che di distruggerlo, e di far sembrare il suo consiglio disinteressato. Io dunque ti dico: fa quello che t'aggrada, ma nel caso che tu credessi di accettare, non ti far illudere dalla finta ingenuità che ti si manda di quaggiù, anzi piuttosto questa ti determini ad agire in senso contrario. Non ti manca modo di colorire la tua condotta, se non aderisci al consiglio: puoi dire di aver pattuito prima che ti giungesse ec. ec. Ti posso poi ricordare quello che dicevamo insieme: che se avessimo una volta potuto uscire, non ci saremmo lasciato fuggire alcun mezzo per renderci possibile di non tornare. Tu ci sei, se torni quaggiù a questa vita, *mon Dieu!*⁷⁵

⁷⁵ G. LEOPARDI, *Epistolario*, cit., pp. 617-618 (di Carlo Leopardi, da Recanati, 9 gennaio 1823).

3. Immagini e frammenti di memoria: la Vita abbozzata di Silvio Sarno

Finora abbiamo visto Leopardi incentrare la propria *ars memorativa* sulla materialità della parola, costruendo un sistema fatto di schede, indici e complesse associazioni verbali, gli ‘Esercizi di memoria’. Dal paragrafo precedente è emerso come alcuni di essi siano appunti «raccolti frettolosamente in carta» da riutilizzare poi per una più tarda e *lenta* scrittura (in qualche *operetta* ma anche nello *Zibaldone*). È questo, del resto, il «metodo» che Giacomo dice di seguire anche in poesia, stando a una lettera al cugino Giuseppe Melchiorri:

io non ho scritto in vita mia se non pochissime e brevi poesie. Nello scriverle non ho mai seguito altro che un’ispirazione (o frenesia), sopraggiungendo la quale, in due minuti io formava il disegno e la distribuzione di tutto il componimento. Fatto questo, soglio sempre aspettare che mi torni un altro momento di vena, e tornandomi (che ordinariamente non succede se non di là a qualche mese), mi pongo allora a comporre, ma con tanta lentezza, che non mi è possibile terminare una poesia, benchè brevissima, in meno di due o tre settimane. Questo è il mio metodo, e se l’ispirazione non mi nasce da sé, più facilmente uscirebbe acqua da un tronco, che un solo verso dal mio cervello¹.

Non tutti gli ‘Esercizi di memoria’, però, servono da traccia di scrittura. In particolare, due di quelli analizzati si sono rivelati frammenti di natura autobiografica: uno, per dir così, è una registrazione in presa diretta del viaggio verso Roma, l’altro è più probabilmente una rievocazione di un’esperienza passata, ma pur sempre legata alla città pontificia e allo zio Carlo, ospite e compagno di viaggio.

Ebbene, proprio sul versante della scrittura autobiografica si verifica la più significativa deviazione da questa memoria interamente scritturalizzata. Come è noto, Leopardi non scrisse mai una vera e propria autobiografia, nonostante i diversi tentativi (tutti interrotti) in tale direzione: le *Memorie del primo amore* (1817), la *Vita abbozzata di Silvio Sarno* (1819), il *Supplemento alla Vita del Poggio* (forse 1820), il *Supplemento alla Vita abbozzata di Silvio Sarno* (1822-1823, nel periodo romano) e infine la *Storia di un’anima* (1825)².

¹ *Ep.*, da Recanati, a Giuseppe Melchiorri, 5 marzo 1824. È per questo non saper «comporre se non per caso» che Leopardi si dice costretto a declinare l’invito del cugino, che gli aveva chiesto uno scritto d’occasione.

² Sul progetto autobiografico leopardiano si veda almeno F. D’INTINO, *Introduzione*, in *SFA*, pp. xi-xcviii; M. A. TERZOLI, *I buoi del sole e l’ira di Enea. Ipotesi su una mancata autobiografia di Giacomo Leopardi*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 3, 2000, pp. 127-170 (poi rielaborato in EAD., *L’autobiografia impossibile di Giacomo Leopardi*, in G. LEOPARDI, *Autobiografie imperfette e diario d’amore*, a cura di M. A. Terzoli, Firenze, Cesati, 2004, pp. 103-142); L. DIAFANI, *Il vizio di parlar di sé. Progetti narrativi e autobiografici di Leopardi*, in EAD., *Ragionar di sé. Scritture dell’io e romanzo in*

In questa sede ci soffermeremo sull'esperienza più importante, la *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, che di fatto si presenta come un palinsesto costellato di immagini: illustrazioni a stampa, ritratti, disegni, affreschi, cammei, emblemi e figure simboliche dalla chiara funzione mnemonico-creativa. È questo un aspetto da non trascurare: nel momento in cui Leopardi si appresta a scrivere il suo romanzo autobiografico – sul modello epistolare del *Werther* e dell'*Ortis* – egli sembra affidarsi al potere evocativo e sintetico delle immagini, ovvero a una *rapida* forma di *pensiero visivo*, che conserva qualche meccanismo della tradizionale *ars memoriae*.

Più da vicino, l'uso delle immagini risponde a due esigenze principali: quella di fissare il ricordo e quella di accelerare, nella «frenesia» di cui Giacomo parlava a Melchiorri, il processo di scrittura. Quest'ultima urgenza, del resto, risalta all'occhio non solo dalle tante abbreviazioni e dalla sintassi continuamente spezzata dagli 'eccetera' (aspetti non esclusivi della *Vita abbozzata*), ma anche e soprattutto dal tratto, insolitamente rapido e sempre più impaziente, della penna con cui il poeta riempie letteralmente i fogli e i foglietti che aveva a disposizione³. È in tal senso che possiamo interpretare il veloce accenno iniziale a un ritratto, oggi andato perduto, chiamato a sostituire la descrizione della fisionomia infantile:

la mia faccia aveva quando io era fanciulletto e anche più tardi un non so che di sospirato e serio che essendo senza affetaz. di malinconia ec. le dava grazia (e dura presentemente cangiata in serio malinconico) come vedo in un mio ritratto fatto allora con verità, e mi dice di ricordarsi molto bene un mio fratello minore di un anno, (giacché io allora non mi specchiava) il che mostra che la cosa durò abbastanza poich'egli essendo minore di me se ne ricorda con idea chiara⁴.

Il brano è indicativo sia del tipo di immagini evocate nel testo – reali (il ritratto) e mentali (il ricordo del fratello: di nuovo Carlo) – sia di alcune funzioni ad esse affidate (sostituzione, supporto per la memoria e per la scrittura), ma nasconde qualche insidia. In un contesto dove non s'insiste affatto sull'esteriorità, sembrerebbe infatti che il compito del ritratto sia semplicemente quello di rispecchiare i tratti interiori della persona⁵ con un esibito disinteresse, simboleggiato dal rifiuto anti-narcisistico dello

Italia (1816-1840), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 87-145; P. ITALIA, *Ancora sul Leopardi autobiografo. Appunti sulla «Vita abbozzata di Silvio Sarno»*, in «L'Ellisse», 3, 2008, pp. 111-128.

³ Per una descrizione dettagliata dell'autografo (9 fogli di forma differente riempiti fino alla metà della c. 8v) si rimanda a *SFA, Nota ai testi*, p. 145.

⁴ G. LEOPARDI, *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, §§ 3-4, in *SFA*, pp. 48-49.

⁵ Circa due anni dopo Leopardi rifletterà invece sul primato degli effetti suscitati dalla visione di un ritratto, con un'interessante attenzione nei confronti dei processi mentali e una notevole sovrapposizione tra ambito figurativo e letterario: «Un ritratto, ancorchè somigliantissimo, (anzi specialmente in tal caso) non solo ci suol fare più effetto della persona rappresentata (il che viene dalla sorpresa che deriva

specchio, verso il dato concreto della propria immagine. Ma è proprio a partire da tale rifiuto che le immagini e le associazioni mentali iniziano a dispiegarsi liberamente. Poco dopo, infatti, Leopardi rievoca prima il «Canto dopo le feste» – un altro motivo *antis scritturale* che ricorre spesso negli appunti, costituendone «il profondo supporto memoriale»⁶ – e poi la scena affrescata in una stanza del palazzo di famiglia: «Agnelli sul cielo dello stanza»⁷. La pittura non è descritta, né descritti sono gli effetti che essa suscita nella fantasia del poeta. Ciò accadeva, però, un anno prima, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in cui la stessa scena prendeva vita in una vera e propria *rêverie* («io mi ricordo») dal sapore paradisiaco:

io mi ricordo d'essermi figurate nella fantasia, guardando alcuni pastori e pecorelle dipinte sul cielo d'una mia stanza, tali bellezze di vita pastorale, che se fosse concessa a noi così fatta vita, questa già non sarebbe terra, ma paradiso, e albergo non d'uomini ma d'immortali⁸.

Non a caso, dieci anni dopo la *Vita abbozzata*, vale a dire con *Le ricordanze*, i «figurati armenti» saranno ancora chiamati ad emblema delle 'immagini antiche' e del «possente errore» giovanile in grado di velare e addolcire l'«acerbo, indegno./ mistero delle cose»⁹. D'altronde, non è questo l'unico intreccio tra le immagini menzionate negli appunti del 1819 e i *Canti*. Si prenda, ad esempio, il paragrafo 20:

fanciulli nella domenica delle palme e falsa amicizia dell'uno più grandicello, educande mia cugina ed orazione mia a loro (Signore mie) consolatoria (mi fate piangere anche me) con buon esito di un sorriso come il sole tra una pioletta perciò scritta da me allora che me ne tenni eloquente¹⁰.

dall'imitazione, e dal piacere che viene dalla sorpresa), ma, per così dire, quella stessa persona ci fa più effetto dipinta che reale [...]. Non per altro se non perchè vedendo quella persona, la vediamo in maniera ordinaria, e vedendo il ritratto, vediamo la persona in maniera straordinaria, il che incredibilmente accresce l'acutezza de' nostri organi nell'osservare e riflettere, e l'attenzione e la forza della nostra mente e facoltà, e dà generalm. sommo risalto alle nostre sensazioni. ec. (Osservate in tal propos. ciò che dice uno stenografo francese, del maggior gusto ch'egli provava leggendo i classici da lui scritti in istenografia.)» (*Zib.* 1302-1303, il 9 luglio 1821).

⁶ Cfr. G. LEOPARDI, *Vita abbozzata*, in *SFA*, nota n. 13, p. 50 (con relativi rimandi a *Zib.* 50-51 e a *La sera del dì di festa*, vv. 40-46). Sul «canto» nella *Vita abbozzata*, cfr. almeno *ivi*, § 15, pp. 55-56: «principio del mondo (ch'io avrei voluto porre in musica non potendo la poesia esprimere queste cose ec. ec.) immaginato in udir il canto di quel muratore, mentr'io componeva»; *ivi*, § 38, p. 77: «canti e arie quanto influisca mirabilm. e dolcem. sulla mia memoria».

⁷ *Ivi*, § 6, p. 50.

⁸ G. LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *PP*, vol. 2, p. 360.

⁹ *C*, *Le ricordanze*, vv. 71-72.

¹⁰ *SFA*, § 20, p. 61.

Giacomo rievoca qui un episodio d'infanzia in cui egli ha indossato le vesti dell'*oratore*, e con successo: «con buon esito di un sorriso come il sole tra una piovgetta» (il che lo aveva spinto a porsi «a tavolino», come faceva Cicerone¹¹, per scrivere, «allora che se ne tenne eloquente»). Ha un qualche valore, perciò, che la similitudine del «sole tra una piovgetta» derivi da un disegno di Monaldo. Lo sappiamo da un frammento coevo della *Telesilla* (che recita: «qualche bella idea del mattino come quella del disegno a penna di mio padre»)¹² e dagli *Argomenti di Idilli* («pioggia mattutina del disegno di mio padre. Iride alla levata del sole»)¹³. Ebbene, tali spunti, a testimonianza della durata dell'immagine nella memoria di Leopardi, trovano spazio nell'*incipit* de *La vita solitaria* (1821):

La mattutina pioggia, allor che l'ale
battendo esulta nella chiusa stanza
la gallinella, ed al balcon s'affaccia
l'abitator de' campi, e il Sol che nasce
i suoi tremuli rai fra le cadenti
stille saetta, alla capanna mia
dolcemente picchiando, mi risveglia¹⁴.

Ma torniamo alla *Vita abbozzata*. Ancora più vicina a un'*imago agens* è infatti la figura di cui Leopardi si serve nel paragrafo successivo: «faccia dignitosa ma serena e di un ideale simile a quel cammeo di Giove Egioco avute le debite proporzioni»¹⁵. Il cammeo di Giove è con tutta verosimiglianza quello inciso nelle *Riflessioni* di Carlo Bianconi (Bologna, 1818), presenti nella biblioteca Leopardi¹⁶. Al di là della pur importante identificazione della figura, qui interessa riflettere sulla funzione dell'immagine, che serve non solo a completare la descrizione di Geltrude Cassi, ma anche a rievocare nella memoria (con un accostamento apparentemente strano, e dunque efficace secondo le regole della mnemotecnica)¹⁷ il volto della nobildonna pesarese, i

¹¹ Cfr. *supra*, p. 178.

¹² G. LEOPARDI, *Argomento del seguito de la Telesilla*, in *PP*, vol. 1, p. 666.

¹³ ID., *Argomenti di Idilli*, in *PP*, vol. 1, p. 636.

¹⁴ C, *La vita solitaria*, vv. 1-7.

¹⁵ G. LEOPARDI, *Vita abbozzata*, § 21, in *SFA*, p. 62.

¹⁶ Cfr. C. BIANCONI, *Riflessioni sopra un cammeo antico rappresentante Giove*, Bologna, presso G. Bianconi, 1818. L'identificazione è stata proposta da F. FEDI, *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, p. 211.

¹⁷ C'è da dire però che il ritratto di Geltrude è ispirato, come nelle *Memorie del primo amore* (cfr. *SFA*, pp. 21-22), dal canone dell'estetica settecentesca del sublime e dal concetto winckelmanniano di maestosa semplicità e quieta grandezza. D'altro canto, lo stesso Bianconi parlava di «tutta la possibile

cui tratti già nelle *Memorie del primo amore* (1817) rischiavano di dileguarsi dalla memoria «stanca e spremuta» del poeta¹⁸:

mi sono accorto che quella immagine per l'addietro vivissima, specialmente del volto, mi s'andava a poco a poco dileguando, con mio sommo cordoglio, e richiamandola io con grandissimo sforzo, anche perché avrei voluto finire quei versi de' quali ero molto contento, prima d'uscire del caldo della malinconia [...]. Già la sera del Lunedì quella vagheggiatissima immagine del volto, forse per lo averla troppo avidamente contemplata, m'era pressochè del tutto svanita di mente; e quindi in poi con gran cordoglio posso dire di non averla più veduta, se non come un lampo alle volte di sfuggita e sbiadatissima [*sic*]¹⁹.

Si noti che nella pagina delle *Memorie* è proprio il ricordo dell'immagine a permettere la scrittura: Giacomo desidera richiamarla «anche perchè avrebbe voluto finire que' versi de' quali era molto contento». D'altro canto, una simile funzione ispiratrice hanno altre immagini citate nella *Vita abbozzata*, che generano «pensieri romanzeschi»:

pensieri romanzeschi alla vista delle figure del Kempis e di quelle della piccola storia sacra ec., del libro dei santi mio di Carlo e Paolina del Goldoni della Storia santa francese dei santi in rami dell'occhio di Dio in quella miniatura²⁰.

Sono forse queste le stampe «piaciatemi vagamente da fanciullo» a cui Leopardi allude in una celebre pagina dello *Zibaldone*, nella quale, come del resto nella *Vita abbozzata*, la ricordanza è legata al *riflesso* delle *immagini antiche* e alla *ripercussione* delle *voci* e dei *canti* uditi nella fanciullezza:

così che la sensazione presente non deriva immediatamente dalle cose, non è un'immagine degli oggetti, ma della immagine fanciullesca; una ricordanza, una ripetizione, una ripercussione o riflesso della immagine antica. E ciò accade frequentissimamente. (Così io, nel rivedere quelle stampe piaciatemi vagamente da fanciullo, quei luoghi, spettacoli, incontri, ec. nel ripensare quei racconti, favole, letture, sogni ec. nel risentire quelle cantilene udite nella fanciullezza o nella prima gioventù ec.)²¹.

maestosa semplicità» (C. BIANCONI, *Riflessioni sopra un cammeo antico di Giove*, Bologna, 1818, p. XXIX) e insisteva sul binomio serenità-dignità (sul quale si veda F. FEDI, *Mausolei di sabbia*, cit., p. 209).

¹⁸ G. LEOPARDI, *Memorie del primo amore*, in *SFA*, p. 32.

¹⁹ *Ivi*, pp. 19-20, 27-28.

²⁰ G. LEOPARDI, *Vita abbozzata*, § 25, in *SFA*, pp. 64-65.

²¹ *Zib.* 515-516, 16 gennaio 1821.

Cerchiamo di capire, allora, quali sono i volumi illustrati e, se possibile, quali sono le «figure» ‘romanzesche’ chiamate in causa dalla *Vita abbozzata*. Andando per ordine, la stampa del *Kempis*, come ha proposto D’Intino, deve essere quella pubblicata nel 1803 da Orlandelli e conservata nella biblioteca di famiglia²². Tra le trenta e più illustrazioni che arricchiscono il testo, l’attenzione ricade soprattutto su quella che accompagna il capo XX del libro primo (dal titolo suggestivo: «Dell’amore della solitudine, e del silenzio»)²³. La vignetta raffigura un eremita o un monaco seduto in contemplazione sopra un cumulo di materiali o sassi; alle sue spalle si scorge una costruzione desolata, mentre la luna, in alto a destra, illumina la scena e mette in risalto, oltre alla figura dell’uomo, un sentiero e la vegetazione (un «orto») del paesaggio montano. In basso, come in un emblema, vi è un motto: «sederà solitario, e terrà silenzio innalzato sopra se stesso»²⁴. Ebbene, anche nella *Vita abbozzata* l’«innalzamento» è uno degli effetti dei «pensieri» suscitati dalla vista di un paesaggio al tramonto:

miei pensieri la sera turbamento allora e vista della campagna e sole tramontante e città indorata ec. e valle sottoposta con case e filari ec. ec. mio innalzamento d’animo elettrizzamento furore e cose notate ne’ pensieri in quei giorni²⁵.

È chiaro che qui si tratta di un diverso tipo di «innalzamento», simile all’*elevazione* bettinelliana, ma la coincidenza lessicale con il *Kempis* potrebbe essere non del tutto fortuita, anche perché il sostantivo ricorre soltanto altre sei volte in tutta l’opera leopardiana²⁶. Non è questo, tuttavia, il punto di contatto più significativo. L’immagine del *Kempis* infatti può aver ispirato un appunto precedente, tra l’altro piuttosto difficile da decifrare:

²² Cfr. *SFA*, nota n. 58, p. 64.

²³ Cfr. T. DA KEMPIS, *La imitazione di Cristo*, nuovamente dal più corretto originale latino in italiano tradotta, per opera di E. Enriquez, Card. di Santa Chiesa e di molte figure adornata, Venezia, Presso Orlandelli, 1803, p. 55.

²⁴ È citazione biblica da *Lam.* 3, 27-28.

²⁵ G. LEOPARDI, *Vita abbozzata*, §§ 107-108, pp. 117-118.

²⁶ Per le singole occorrenze si veda: G. LEOPARDI, *Agl’Italiani. Orazione in occasione della liberazione del Piceno*, in *PP*, vol. 2, p. 895; ID., *Catone in Africa. Prefazione*, in *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton, 2010², p. 342; ID., *Dissertazione sopra la gravità*, in *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995, p. 43; *OM, Storia del genere umano*, p. 10; ID., *Storia dell’astronomia*, in *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, cit., p. 828; *Zib.* 525. Più attestato, invece, è il verbo ‘innalzare’, di cui si ricorderà almeno l’uso in *Zib.* 87 (in cui si afferma che il sublime «innalza l’immaginazione, e ispira la meditazione profonda e la intimità e durezza del sentimento») e in *Zib.* 1860-1861 (dove la rimembranza lontana «innalza, stringe, addolora dolcemente, diletta l’anima»).

mie meditazioni dolorose nell'orto o giardino al lume della luna in vista del monastero deserto della caduta di Napoleone sopra un mucchio di sassi per gli operai che ec. aspettando la morte, desiderio d'uccidere il tiranno²⁷.

Figurelli ipotizzò una cesura dopo «deserto», e pensò dunque a un busto di Napoleone gettato da certi operai sopra un «mucchio di sassi»²⁸. Come suggerisce ancora D'Intino²⁹, si potrebbe però pensare anche a un verbo sottinteso, per cui la lettera del passo sarebbe: 'mie meditazioni dolorose [...] *stando seduto* sopra un mucchio di sassi rimasti nel giardino a seguito del lavoro degli operai'. Se così fosse, avremmo a che fare con una scena assai simile all'illustrazione del *Kempis*, per giunta situata in un capitolo che è forse una fonte anche dal punto di vista contenutistico.

Poco dopo aver fissato i frammenti della *Vita abbozzata*, infatti, Leopardi riflette nello *Zibaldone* sugli effetti positivi della «fuga dal consorzio degli uomini»³⁰, ossia sulla vita degli anacoreti che, nella «speranza quieta e non impaziente del paradiso», si avvicinano alla «somma felicità possibile dell'uomo»³¹. È proprio questa la scelta di autoreclusione lodata nel *Kempis*, nella quale Giacomo avrebbe potuto vedere il riflesso della propria condizione esistenziale, di una vita cioè assimilabile in tutto e per tutto a quella di un eremita (anche in virtù dell'ingenita «inclinazione al fratesco») ³², salvo che il «sacrificio» – per usare un'espressione dell'autore³³ – nel suo caso era imposto più che scelto. Deriva da qui l'impossibilità di trovare pace e la volontà di ribellarsi; non a caso proprio alla fine dell'appunto compare per la prima volta il motivo antitirannico, anzi il «desiderio d'uccidere il tiranno»³⁴.

²⁷ G. LEOPARDI, *Vita abbozzata*, § 19, in *SFA*, pp. 59-60.

²⁸ Cfr. F. FIGURELLI, *Gli «Appunti e ricordi» del Leopardi*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LX, 3-4, 1956, p. 475.

²⁹ Cfr. *SFA*, nota n. 47, p. 59.

³⁰ T. DA KEMPIS, *La imitazione di Cristo*, cit., p. 56.

³¹ *Zib.* 76 (è la stessa pagina che contiene la prima riflessione sulla memoria)

³² G. LEOPARDI, *Vita abbozzata*, § 28, p. 67. Ma a riguardo cfr. *Ep.*, da Recanati, a Pietro Giordani, 21 giugno 1819: «in questo paese di frati, dico proprio questo particolarmente, e in questa maledetta casa, dove pagherebbero un tesoro perchè mi facessi frate ancor io, mentre, volere o non volere, a tutti i patti mi fanno viver da frate, e in età di ventun anno, e con questo cuore ch'io mi ritrovo, fatevi certo ch'in brevissimo tempo io scoppierò, se di frate non mi converto in apostolo, e non fuggo di qua mendicando, come la cosa finirà certissimamente»; *Ep.*, da Recanati, a Saverio Broglio D'Ajano, 13 agosto 1819: «crede [*scil.* Monaldo] che s'io ho menato fin qui quella vita che non si richiederebbe da un cappuccino di 70 anni in tutto il rigore della espressione ([...]) ciò sia provenuto dalla freddezza della mia natura?».

³³ Di «sacrificio», richiesto dal padre, Leopardi parla nella famosa lettera a Monaldo scritta dopo il tentativo di fuga (cfr. *Ep.*, da Recanati, a Monaldo Leopardi, s.d., ma fine luglio 1819).

³⁴ Sul tema del tirannicidio-parricidio nella *Vita abbozzata* insiste molto, e con diverse argomentazioni, M. A. TERZOLI nel già citato *I buoi del sole*. Qui si ricorderà che un altro dei possibili

Al tema della fuga e della ribellione, d'altra parte, ci riconducono anche le «figure» di «Goldoni», l'unico autore estraneo al canone religioso-devozionale a cui appartengono tutte le altre stampe citate. Nel catalogo della biblioteca paterna risulta solo un'edizione dei *Mémoires* pubblicata dieci anni dopo la scrittura della *Vita abbozzata*³⁵, ma ciò non deve indurre a pensare che l'«intrusione» dell'autore veneziano sia frutto di una falsificazione (completamente ingiustificata per un testo di appunti privati). Per di più, in *Zib.* 41 Leopardi cita proprio Goldoni come unico esempio, insieme a Berni, di autore moderno la cui comicità sia in qualche modo assimilabile a quella degli antichi³⁶. Nel 1819, insomma, Giacomo doveva avere una conoscenza più che indiretta del teatro goldoniano, ed è assai probabile che nel nominare le stampe illustrate egli pensasse alle fortunatissime edizioni Pasquali (1761-77) e Zatta (1788-95). Le illustrazioni delle antiporte della Pasquali, poi, creavano quasi un romanzo in figura, erano cioè microstorie sulle tappe più significative della vita dell'autore, che avrebbero potuto benissimo suscitare i «pensieri romanzeschi» di cui sopra.

Non è da escludere, inoltre, che un qualche ruolo possano aver avuto anche i *Mémoires*, pubblicati in traduzione nel primo tomo dell'edizione Zatta (1788). All'inizio dell'autobiografia goldoniana è infatti possibile individuare interessanti riscontri tematici, lessicali e simbolici con il testo leopardiano: non solo e non tanto la descrizione di una fuga giovanile andata male (mossa dal desiderio di far ritorno dai genitori, e dunque di opposta direzione rispetto a quella progettata da Giacomo), ma anche la presenza del tema – centralissimo nella *Vita abbozzata* – del gioco interrotto³⁷,

nomi del protagonista, Lorenzo, non fa pensare soltanto all'*Ortis*, ma anche all'*Apologia di Lorenzo de' Medici*, la cui lettura era stata raccomandata a Leopardi dal Giordani in una lettera del 3 febbraio 1819. Va aggiunto, inoltre, che lo stesso cognome Sarno è legato a un personaggio storico – Francesco Coppola Conte di Sarno – protagonista di un tirannicidio fallito, così come narrato nella *Congiura de' Baroni del Regno di Napoli contra il Re Ferdinando I* di Camillo Porzio (opera anch'essa letta su consiglio dell'amico e letterato piacentino, ma per una ricostruzione più dettagliata cfr. P. ITALIA, *Ancora su Leopardi autobiografo*, cit.).

³⁵ Cfr. C. GOLDONI, *Memorie di Carlo Goldoni e del suo teatro scritto da lui stesso*, Venezia, presso Giuseppe Antonelli, 1829.

³⁶ Il giudizio trova conferma in una nota del *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* (cfr. *PP*, vol. 1, p. 446).

³⁷ Cfr. C. GOLDONI, *Memorie*, cit., pp. 25-26: «dopo la merenda, si propose la partita fino all'ora del pranzo. Io giocava passabilmente al *tressette*, giuoco favorito di mia madre, che me lo insegnò. Stavasi per cominciare un tresette, ed un picchetto, ma una tavola di *faraone* che avevano piantata sul cassero, tirò tutti a se [...]. Si giuocava, si rideva, si scherzava, si facevano burle: quando la campanella ne chiama a pranzo, e tutti vi corrono». È curioso che se Goldoni dice di giocare al gioco preferito della madre (da lei insegnatogli), Leopardi al contrario, sia nelle *Memorie del primo amore* sia *Vita abbozzata*, sottolinea come sia sempre Adelaide Antici ad interrompere i giochi. In altri termini, la scena *comica* descritta da Goldoni diviene *tragica* negli scritti autobiografici leopardiani, dove anzi l'interruzione è metafora della

e soprattutto la notevole sovrapposizione tra le parole che chiudono il capitolo 5 («io aveva un bastante *giudizio* per la mia età; ma ero *soggetto a scappate fatte senza riflesso*»)³⁸ e quelle con cui Leopardi descrive, con parziale inversione di segno, il proprio carattere («molto entusiasmo temperato da ugual *riflessione* e però *incapace di splendide pazzie*»)³⁹.

Abbiamo individuato, dunque, le prime due stampe contenenti le «figure» a cui si fa riferimento nel brano citato sopra. Maggiori difficoltà si incontrano però per «la piccola storia sacra» e per il «libro dei santi mio di Carlo e Paolina», visto che la biblioteca di famiglia è ampiamente fornita di testi sacri illustrati. Un'ipotesi, semmai, si può fare per la «Storia santa francese dei santi in rami», per la quale si restringe il campo di indagine. Verrebbe da pensare, soprattutto, a *Les vies des saints pour tous le jours de l'année* di Jean Croiset, stampate a Lione con preziose illustrazioni xilografiche, anche se non è stato possibile individuare riscontri precisi. Qualcosa di più certo, invece, possiamo dire sulla «miniatura» del lago con «l'occhio di Dio». Si tratta di un'immagine dal valore affettivo e simbolico, tanto che Leopardi pensò per qualche tempo di farla incidere nella prima edizione dei *Canti*. Lo sappiamo da una breve lettera a Paolina:

Cara Pilla. Mandami a posta correntissima, *dentro lettera*, quella famosa e mia cara miniatura che rappresenta un laghetto ec. coll'occhio della Provvidenza, in cartapecora, che sta nel mio comodino, forse in un cartolare. La voglio fare incidere per vignetta nel mio libro. Addio addio⁴⁰.

La stessa immagine della «cara miniatura», che sembrerebbe aver poco a che fare con i *Canti*, era però affrescata anche nel soffitto della prima sala della biblioteca paterna, teatro dell'evasione e del «divino stato» fanciullesco⁴¹. Un'unica figura, così, avrebbe rappresentato sia uno dei luoghi dell'anima per eccellenza (la biblioteca) sia il libro (i *Canti*), che di quell'anima tracciava la storia.

Prima di passare oltre, sostiamo ancora un poco sulle immagini della *Vita abbozzata*. Quelle viste finora, tutte concrete, hanno in un certo senso la funzione di *imago agens*, o

morte prematura e di un'esistenza che appare «veram. un nulla» (G. LEOPARDI, *Vita abbozzata*, § 73, in *SFA*, p. 101).

³⁸ C. GOLDONI, *Memorie*, cit., p. 32. Corsivi miei.

³⁹ G. LEOPARDI, *Vita abbozzata*, § 2, p. 46. Corsivi miei.

⁴⁰ *Ep.*, da Firenze, a Paolina Leopardi, 28 dicembre 1830.

⁴¹ *Zib.* 76. Si tenga inoltre presente che nella *Vita abbozzata* Leopardi ricorda gli effetti suscitati sull'immaginazione da alcune letture dei classici, il cui «fanciullesco» risiede non «nel modo nello stile nei costumi ec.», bensì «nella idea nell'immagine» (G. LEOPARDI, *Vita abbozzata*, § 85, in *SFA*, p. 106). Sulla biblioteca di Leopardi, cfr. almeno E. BROZZI, *La biblioteca*, in *Leopardi*, a cura di F. D'Intino e M. Natale, Roma, Carocci, 2018, pp. 243-255.

comunque sono intrinsecamente connesse sia con la memoria individuale, soprattutto infantile, sia con il processo creativo di scrittura. Tuttavia, nel testo è frequente anche l'uso metaforico di immagini mentali, che danno vita a un continuo slittamento tra figurato e vissuto. Eccone una particolarmente significativa:

Benedetto storia della sua morte ec., mio dolore in veder morire i giovini *come a veder bastonare una vite carica d'uve immature* ec. una messe ec. calpestare ec. (in proposito di Benedetto), (nello stesso proposito) allora mi parve la vita umana (in veder troncate tante speranze ec.)⁴².

Anche questo brano nasce da una reminiscenza infantile: Benedetto, cugino di Monaldo scomparso prematuramente, era stato infatti un primissimo compagno di giochi del poeta. È superfluo ricordare quanto centrale sia nella poetica leopardiana il motivo delle speranze *troncate* prima del tempo; piuttosto, importa riflettere sulla scelta della similitudine della «vite carica d'uve immature». L'immagine, che risente forse anche della memoria biblica del *Libro di Giobbe*⁴³, è per D'Intino una probabile «reinterpretazione tragica»⁴⁴ di un passo di Sannazaro, inserito nella sezione *Descrizioni e immagini* della *Crestomazia*, in cui l'umanista descrive il vaso di legno d'acero decorato da disegni di mano del Mantegna e da un fregio in rilievo di una «vite carica di mature uve»⁴⁵. Se così è, un po' come abbiamo visto nel caso del disegno di Monaldo, Leopardi nel rievocare un episodio d'infanzia si serve di nuovo di una fonte testuale e

⁴² G. LEOPARDI, *Vita abbozzata*, § 73, pp. 99-100. Corsivi miei.

⁴³ *Giob.*, 15, 32-33: «antequam dies eius impleantur, abscidentur,/ et ramus eius non virescet./ Laedetur quasi vinea in primo flore botrus eius,/ et quasi oliva proiciens florem suum» ('la sua fronda sarà tagliata prima del tempo, e i suoi rami non rinverdiranno più. Sarà spogliato come vigna nella sua uva ancor acerba e getterà via come ulivo i suoi fiori').

⁴⁴ Cfr. *SFA*, nota n. 170, p. 99 (in cui si segnala anche «il passo immediatamente precedente, in cui Sannazaro parla di un fanciullo “caduto” “in terra”»).

⁴⁵ Cfr. G. LEOPARDI, *Crestomazia italiana. La prosa*, introduzione e note di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968, p. 76. La metafora del troncamento (e della conseguente *caduta*), che ricompare poco più avanti (cfr. *Vita abbozzata*, § 90, in *SFA*, p. 107: «così mi duole veder morire un giovine come segare una messe verde verde o sbattere giù da un albero i pomi bianchi e acerbi») si addice non soltanto alla morte prematura, bensì anche all'«oblivione», che è la «morte totale» (*ivi*, § 60, pp. 91-92). D'altro canto, a partire dal mito di Atropos fino alla contemporaneità morte e oblio sono e saranno simboleggiate dal medesimo gesto. Due soli esempi: W. SHAKESPEARE, *Sonetti*, LXIII, introd. di N. D'Agostino, pref. di R. Rutelli, trad. di M. A. Marelli, Milano, Garzanti, 2000, p. 126: «For such a time do I now fortify/ against confounding age's cruel knife,/ that he shall never cut from memory/ my sweet love's beauty, though my lover's life:/ his beauty shall in these black lines be seen,/ and they shall live, and he in them still green» (vv. 9-14); E. MONTALE, *Le occasioni, Non recidere, forbice, quel volto*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1999, p. 156: «Non recidere, forbice, quel volto,/ solo nella memoria che sfolla,/ nel far del grande suo viso in ascolto/ la mia nebbia di sempre./ Un freddo cala...Duro il colpo svetta./ E l'acacia ferita da sé scrolla/ il guscio di cicala/ nella prima belletta di Novembre».

allo stesso tempo iconografica. È questa un'ulteriore testimonianza di come il *flusso* di ricordi della *Vita abbozzata* sia costruito, per dir così, su un'intelaiatura visiva, sorretta da immagini concrete (ritratti, disegni, illustrazioni, cammei, miniature) e simboliche. Eppure, nonostante ciò, il tentativo di scrittura fallisce, o meglio rimane frammentario e incompiuto. La *Vita abbozzata* si interrompe bruscamente (con una virgola e non con un punto fermo) quando il quadro è ancora incompleto: il «grande affresco della memoria» è «andato in pezzi»⁴⁶. Resta il fatto, però, che anche il *Supplemento alla vita del Poggio*, frammento autobiografico scritto con tutta probabilità nel 1820, si apre con altre «figure» e con altre *voci* della fanciullezza:

Da fanciullo avendo veduto alcune figure di S. Luigi a cavallo per Roma, che la gente diceva, *ecco il Santo*, disse, ancor io, cresciuto che sarò, voglio farmi Santo, e la gente vedendomi passare, dirà *ecco il Santo*. Vedete l'entusiasmo di gloria che l'accendeva [...]. Ma egli era fanciullo, ed avea ragione d'ingannarsi così grossamente, dando principio alla santità coll'ambizione⁴⁷.

Non è un caso allora se l'ambizione e il desiderio di gloria svaniscono nell'ultimo, breve tentativo di «scrivere la *sua* vita» compiuto da Leopardi, la *Storia di un'anima* (1825):

Incomincio a scrivere la mia Vita innanzi di sapere se io farò mai cosa alcuna per la quale debbano gli uomini desiderare di aver notizia dell'essere, dei costumi e dei casi miei. Anzi, al contrario di quello che io aveva creduto sempre per lo passato, tengo oramai per fermo di non avere a lasciar di me in sulla terra alcun vestigio durevole⁴⁸.

⁴⁶ F. D'INTINO, *Introduzione*, in *SFA*, p. lxxiii.

⁴⁷ G. LEOPARDI, *Supplemento alla vita del Poggio*, in *SFA*, p. 123.

⁴⁸ ID., *Storia di un'anima scritta da Giulio Rivalta pubblicata dal Conte Giacomo Leopardi*, in *SFA*, p. 130.

4. 'Memoria' e 'rimembranza' nello *Zibaldone* del '21

Nelle pagine precedenti abbiamo indagato il tema della memoria in Leopardi focalizzando l'attenzione soprattutto sul versante pratico, si è cercato cioè di illustrare le diverse tecniche di cui il poeta si è servito nel 1819 (l'anno della *Vita abbozzata*) e nel 1822-1823 (il periodo di permanenza a Roma, a cui risale tutto il primo 'esercizio di memoria'). Proprio tra questi due estremi cronologici si colloca però il più denso momento di riflessione teorica sul tema, che, in modo quasi ossessivo, ritorna con una straordinaria concentrazione nello *Zibaldone* dell'estate e dell'autunno 1821. A partire già dall'anno seguente le annotazioni sulla memoria si fanno più rare, ma – ciò che più conta – la sproporzione oltre che quantitativa è anche qualitativa. In altre parole, Leopardi costruisce interamente la sua teoria della memoria nel 1821, mentre negli anni seguenti si limita a qualche corollario o a piccole aggiunte, considerando evidentemente chiusa la sua ricerca filosofica sull'argomento (oppure, altra possibilità, inizia a considerare mutati i termini dell'indagine). Le annotazioni del 1823, ad esempio quella a pagina 3737¹, di fatto aggiungono ben poco a quanto già acquisito in precedenza, oppure sono appendici, come in *Zib.* 3345, di pensieri di argomento più vasto (nel caso specifico, le differenze di intelletto e di spirito date dalla diversa assuefazione degli uomini)². Ma procediamo per ordine, e partiamo da una definizione della memoria risalente al luglio 1821:

io credo che la memoria non sia altro che un'abitudine contratta o da contrarsi da organi ec. Il bambino che non può aver contratto abitudine, non ha memoria, come non ha quasi intelletto, nè ragione ec. E notate. Non solo non ha memoria, perchè poche volte ha potuto ricevere questa o quella impressione, ed assuefarsi a richiamarla con la mente. Ma manca formalmente della facoltà della memoria, giacchè nessuno si ricorda delle cose

¹ *Zib.* 3737, 20 ottobre 1823: «Altrove ho detto che non si dà reminiscenza senza attenzione, e che dove non fu attenzione veruna, di quello è impossibile che resti ricordanza. L'attenzione può essere maggiore o minore e secondo la memoria (naturale o acquisita) della persona, e secondo la maggiore o minore durevolezza e vivacità della ricordanza che ne segue [...]. Forse l'attenzione non fu volontaria, fors'ella fu anche contro la sua volontà, ma ella non fu perciò meno attenzione».

² Cfr. *Zib.* 3344-3345, 3 settembre 1823: «Alla p. 3206 [...] 7. La memoria, indipendentemente dall'esercizio, il quale anzi per se, tanto l'accresce quanto è maggiore, più assiduo, più lungo, decresce evidentemente (almeno p. l'ordinario) secondo l'età [...]». Sul concetto di 'assuefazione', fondamentale per la scienza dell'uomo leopardiano, si rimanda a G. TINI, *Dalla prima alla seconda natura. Leopardi tra abbondanza di vita e assuefazione*, Poggibonsi, Lalli, 1994; F. BRIOSCHI, «Forza dell'assuefazione», in *Lo «Zibaldone». Cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*, Atti del X Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati – Portorecanati, 14-19 settembre 1998, Firenze, Olschki, 2001, vol. 2, pp. 737-750; A. MALAGAMBA, *Assuefazione/ Assuefabilità*, in *Lessico Leopardiano 2014*, cit., pp. 29-36.

dell'infanzia, quantunque le impressioni d'allora sieno più vive che mai, e quantunque nell'infanzia possa essere ritornata al bambino quella tale impressione, più volte ancora di quello che bisogna all'uomo fatto perchè un'impressione o concezione qualunque gli resti nella memoria. Questa idea, merita di essere largamente sviluppata e distinta³.

Pochi giorni dopo Leopardi mette in atto il proposito di sviluppare e distinguere «largamente» questa «idea». Torna così sulla memoria del fanciullo, aggiungendo però un altro tassello fondamentale: l'*esercizio*. Se l'«apprendere quanto alla memoria, non è che assuefarsi», allora «esercitando la memoria si acquista la facilità di questa assuefazione»:

i fanciulli mancando ancora di esercizio, poco sanno imparare a memoria, ma cominciando da poche righe, arriveranno ben presto ad imparare libri intieri, perchè i loro organi sono meglio disposti all'assuefazione che quelli d'ogni altra età, e per isviluppare questa facoltà non hanno bisogno che di esercitarla, cioè di assuefarla essa stessa. Tutto in somma nell'uomo è assuefazione⁴.

La memoria, in sintesi, «non è altro che una facoltà che l'intelletto ha di assuefarsi alle concezioni»⁵, ovvero è l'«assuefazione ad assuefarsi» grazie all'esercizio e alla ripetizione, come si ribadisce in un pensiero dell'agosto (dove ricompare l'esempio del «bambino»):

la facoltà di assuefarsi, in che consiste la memoria, e l'assuefazione ad assuefarsi in che consiste quasi interamente la detta facoltà, fanno che la memoria possa anche assuefarsi [...] a ritenere un'impressione ricevuta una sola volta [...]. I bambini che non hanno ancora quest'assuefazione, o insufficiente, non ritengono impressione che non abbiano ricevuta più volte, e alla quale non si sia individualmente assuefatti. E le stesse più buone memorie non riterranno a lungo un'impressione non più ripetuta, s'essi medesimi di tratto in tratto non se la ripetono, mediante l'immaginazione che la richiama, vale a dire mediante successive reminiscenze, che formano l'assuefazione particolare a quella tale impressione [...]. Ma queste pure si perdono ordinariamente se non si ripetono, e se l'assuefazione istantaneamente contratta, non si coltiva, mediante il rinnovamento non dell'impressione stessa, ma del suo effetto ec.⁶

³ *Zib.* 1255, 1 luglio 1821. Del resto, lo stesso ingegno è il risultato dell'assuefazione: «Non c'è sommo ingegno che nel suo primissimo periodo non si trovi appresso a poco a livello cogl'infimi ingegni, posti in quello stesso periodo. Dal che si vede che il grande ingegno non si forma se non mediante l'uso dell'esercizio e delle assuefazioni, il qual uso gli facilita poi l'abito di assuefarsi, che è quanto dire, gli produce talento» (*Zib.* 1451-1452, 4 Agosto 1821).

⁴ *Zib.* 1371, 22 luglio 1821.

⁵ *Zib.* 1453, 4 agosto 1821.

⁶ *Zib.* 1523-1524, 19 agosto 1821.

L'insistenza sugli organi, sulle impressioni, sull'assuefazione e sulla ripetizione come risposta alla *perdita* – tema che si riaffaccia ai primi di settembre⁷ – rivela la matrice sensistico-empiristica, in particolar modo lockiana, di queste prime osservazioni sulla memoria (non a caso, si è visto sopra, il poeta faceva convergere il proprio «sistema» su quello «di Locke»)⁸. È improbabile che Leopardi abbia letto per intero il *Saggio* del filosofo di Wrington, ma conobbe la versione compendiata di John Wynne tradotta da Francesco Soave⁹, che per giunta conteneva diverse pagine di commento, con interessanti aperture verso Condillac¹⁰, sull'assuefazione e sull'abitudine. Nello *Zibaldone*, d'altronde, non manca qualche possibile eco dalle *Appendici* di Soave. La più evidente riguarda proprio un passo tratto dalle *Riflessioni intorno alla memoria*:

io conosco di aver veduto lo stesso oggetto altre volte, perchè ne trovo in me duplicata, per così dire, l'immagine, perchè unita la veggo due serie diverse d'idee, l'una delle rappresentazioni, che mi son fatte degli oggetti [...] l'altra delle idee, che mi si risvegliano degli oggetti [...]. Questa *doppia immagine*, che io ho dell'oggetto, o per parlare più precisamente questa idea, che io in me sento di lui oltre alla sua rappresentazione attuale, questa forza che egli ha di eccitarmi oltre all'immagine di se

⁷ Cfr. *Zib.* 1628, 4 settembre 1821: «Forza dell'assuefazione *generale*. Le impressioni de' sensi sono sempre vivissime ne' fanciulli. L'uomo ci si avvezza, ed elle perdono in forza e durata»; *Zib.* 1717, 16 settembre 1821: «la memoria la più indebolita dimentica l'istante passato, e ricorda le cose della fanciullezza. Ciò vuol dire che la memoria perde la facoltà di assuefarsi (in cui ella consiste), e conserva le rimembranze passate, perchè vi è assuefatta da lungo tempo; perde la facoltà dell'assuefazione, ma non le assuefazioni contratte, se elle sono ben radicate ec. ec. ec.».

⁸ Cfr. *supra*, p. 196. Su Leopardi e Locke, si veda almeno G. RANDO, *Leopardi: la pedagogia, Locke e la formazione del genio*, in *Lo «Zibaldone». Cento anni dopo*, cit., vol. 2, pp. 625-650 e B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento filosofico*, Roma, Carocci, 2003.

⁹ Cfr. J. LOCKE – F. SOAVE, *Saggio filosofico sull'umano intelletto, compendiato dal Dott. Winne e tradotto da Francesco Soave*, Venezia, Baglioni 1794. Nella biblioteca di famiglia, oltre alla traduzione di Soave, era presente anche l'edizione francese *Essai philosophique concernant l'Entendement humain traduit de l'anglais par Pierre Coste*, Amsterdam, 1723.

¹⁰ Pur non avendo letto direttamente il *Trattato sulle sensazioni*, Leopardi doveva essere a conoscenza delle più significative teorie del filosofo francese, come quella, ampiamente diffusa e connessa al problema della memoria, della *liaison des idées* (a parlarne è lo stesso Soave, per cui cfr. J. LOCKE – F. SOAVE, *Saggio filosofico*, cit., pp. 121-123). Su alcuni tratti in comune, ma anche sulle differenze, tra Leopardi e Condillac, cfr. A. ALOISI, *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Pisa, ETS, 2014, pp. 111-122. Il rapporto Condillac-Leopardi è invece al centro (forse con qualche forzatura) di F. CACCIAPUOTI, *Dentro lo Zibaldone*, cit. (in particolare pp. 13-15, 89-96). Qualche altra considerazione in M. DE LAS NIEVES MUÑOZ MUÑOZ, *Leopardi e la modernità*, in «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», 8, 2012, p. 12.

stesso anche l'idea di altri oggetti, che insieme con lui mi sono stati presenti una volta, ma noi sono attualmente [...]: sono i fondamenti della mia reminiscenza¹¹.

È questo un brano che ricorda il famoso pensiero sulla 'doppia vista' (spostato però sul piano dell'*immaginazione*)¹²:

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in un certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà una torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente), che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione¹³.

Nel Locke di Soave, inoltre, Leopardi poteva ritrovare la distinzione tra memoria attiva e passiva¹⁴, oltre che diversi luoghi in cui si ribadiva la centralità dell'*attenzione*. È questa per il poeta, lo abbiamo in parte già visto, un'altra componente essenziale della memoria, «che non istà mai senza l'attenzione». Il fatto che non ricordiamo il «romore che fa il pendolo dell'orologio» oppure un «discorso» che abbiamo udito e compreso senza badarvi «quasi nulla» conferma anzi che l'attenzione «raddoppia o triplica la sensazione»:

in modo che quella sensazione alla quale non abbiamo atteso, l'abbiamo provata una sola volta, e perciò non vi ci siamo potuti assuefare, cioè porla nella memoria; ma quella a cui abbiamo atteso, l'abbiamo provata e *ripetuta* rapidamente e senz'avvedercene, nel nostro pensiero come due, tre, quattro volte, secondo che l'attenzione è stata maggiore o minore, (l'attenzione, dico, o l'impressione che sia) e quindi vi ci siamo assuefatti più o meno, vi abbiamo più o meno accostumato l'animo, cioè ce la siamo posti nella memoria (volendo o non volendo, cercatamente o no) più o meno fortemente e durevolmente¹⁵.

¹¹ J. LOCKE – F. SOAVE, *Saggio filosofico, Appendice. Riflessioni intorno alla memoria*, cit., p. 117. Corsivi miei.

¹² A riguardo, cfr. B. MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke*, cit., p. 209.

¹³ *Zib.* 4418, 30 novembre 1828.

¹⁴ Cfr. J. LOCKE – F. SOAVE, *Saggio filosofico*, capo x, cit., p. 113: «la memoria sovente è attiva, perchè sovente ella s'adopra gagliardamente a dissotterrare, dirò così, certe idee che parevan sepolte; ma spesso ancora è meramente passiva, perchè l'idee che non s'avevano più presenti, o si risvegliano da se medesime, o sono strappate a forza dalle nascoste loro sedi per la violenza di qualche passione». L'individuazione da parte di Leopardi di un'attenzione volontaria e involontaria (su cui cfr. *infra*, p. 246) potrebbe aver risentito di tale distinzione, che però non è soltanto lockiana.

¹⁵ *Zib.* 2110-2112, 17 novembre 1821.

Ricordare, però, non significa solo assuefarsi, attendere e ripetere, ma anche *imitare*: «la memoria», scrive infatti il poeta nel luglio 1821, «non è quasi altro che virtù imitativa, giacchè ciascuna reminiscenza è quasi un'imitazione che la memoria, cioè gli organi suoi propri, fanno delle sensazioni passate, (ripetendole, rifacendole, e quasi contraffacendole)»¹⁶. Di memoria come *contraffazione* di immagini «pallide» aveva parlato Bettinelli; qui Leopardi sembra attenuare il verbo con l'avverbio «quasi», ma il concetto è ribadito all'inizio del pensiero successivo, scritto nello stesso giorno (con un rimando al già citato *Zib.* 183-184):

la proprietà della memoria non è propriamente il richiamare, il che è impossibile, trattandosi di cose poste fuori di lei e della sua forza, ma di contraffare, rappresentare, imitare, il che non dipende dalle cose, ma dall'assuefazione alle cose e impressioni loro, cioè alle sensazioni [...]. E le ricordanze non sono richiami, ma imitazioni, o ripetizioni delle sensazioni, mediante l'assuefazione. Similmente (e notate) si può discorrere delle idee. Questa osservazione rischiarà assai la natura della memoria, che molti impossibili hanno fatto consistere in una forza di dipingere, o ricevere le impressioni *stabili* di ciascuna sensazione o immagine ec. laddove l'impressione non è stabile, nè può. E v. in tal proposito quello che altrove ho detto delle immagini visibili delle cose, che senza volontà nè studio della memoria, ci si presentano la sera, chiudendo gli occhi ec.¹⁷

Inizia a emergere qui una latente contrapposizione tra 'memoria' come 'assuefazione' (basata sulla ripetizione) e 'rimembranza' o 'ricordanza' come 'immaginazione', che è invece un *rifacimento* e una rappresentazione *contraffatta* del tempo passato, ossia il ritorno di un'impressione *instabile*: «una ripercussione o riflesso dell'immagine antica»¹⁸. In altri termini, se la 'memoria' come facoltà ha una funzione conservatrice e riproduttrice, la 'rimembranza', che potremmo definire una singolare forma di immaginazione retrospettiva, ha una funzione creativa e 'produttiva': non soltanto riproduce l'oggetto ma lo ricrea, contraffacendolo. La prima, così, scaturisce dall'attenzione *volontaria*, dalla *ripetizione* e dall'*uniformità*; al contrario, la seconda è legata piuttosto all'attenzione *involontaria*, alla *singolarità* e all'*irripetibilità*. Non a caso, le 'rimembranze' più durature, le cosiddette 'immagini antiche' (appartenenti alla

¹⁶ *Zib.* 1383, 24 luglio 1823.

¹⁷ *Zib.* 1383-1384, 24 luglio 1823.

¹⁸ *Zib.* 515, 16 gennaio 1821 (distingue tra i due concetti anche A. ALOISI, *Desiderio e assuefazione*, cit., pp. 116-123). Può essere utile richiamare qui *Sn44*, cv. 819: «E prende tali tre differenze; ch'è memoria, mentre rimembra le cose; fantasia, mentre l'*altera e contrafà*; ingegno, mentre le contorna e pone in acconcezza ed assestamento. Per le quali cagioni i poeti teologi chiamarono la Memoria "madre delle muse"». Corsivi miei.

fanciullezza), più che essere ricordi depositati stabilmente nella memoria, coltivati con la ripetizione e rievocati all'occorrenza, sono un flusso di immagini, che hanno quasi dell'onirico¹⁹, nate dallo *straordinario* (il quale, s'intuisce, è inconciliabile con l'assuefazione e la ripetizione attenta):

Quindi in gran parte deriva la durevolezza delle ricordanze di ciò che appartiene alla fanciullezza, dove tutte le impressioni siccome *straordinarie*, sono vivissime, e quindi l'attenzione [involontaria, *ndr.*] è grande benchè il fanciullo non ne abbia l'abito²⁰.

E ancora, due giorni prima:

il fanciullino non riconosce le persone che ha veduto una sola o poche volte, s'è non hanno qualche *straordinario* distintivo che colpisca la fantasia del fanciullo [...]. Eppure l'uomo il più distratto, il meno avvezzo ad attendere, il più smemorato ec. riconosce a prima vista la persona veduta anche una sola volta, distingue a prima vista le persone nuove da quelle che conosce ec. ec. ec. (I detti effetti si debbono distinguere in proporzione della diversa assuefabilità degli organi de' fanciulli, della diversa loro forza immaginativa, che rende più o meno vive le sensazioni ec. ec.) Applicate questa osservazione a provare che la facoltà di attendere, e quindi quella di ricordarsi, nascono precisamente dall'assuefazione generale²¹.

Ebbene, gran parte degli aspetti visti fin qui si concentrano in una breve nota dell'agosto 1821, che si apre con una precisazione:

Malamente si distingue la memoria dell'intelletto, quasi avesse una regione a parte nel nostro cervello. La memoria non è altro che una facoltà che l'intelletto ha di assuefarsi alle concezioni [...]. Ed è tanto necessaria all'intelletto, ch'egli senza di essa, non è capace di verun'azione [...]. Bensì questa facoltà, che quantunque inerentissima all'intelletto, e spesso appena distinguibile dalla facoltà di concepire e di ragionare, è però diversa, può sommamente illanguidirsi ec. senza che quella di concepire ec. s'illanguidisca nè si perda ec.²²

Ancora una volta la riflessione sulla memoria implica una serie di considerazioni, che ormai conosciamo, sull'abitudine, sull'assuefazione e sul deterioramento («questa

¹⁹ Su questo aspetto, cfr. A. PRETE, *Finitudine e infinito. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 28: «La ricordanza leopardiana ha più analogie col sogno, con le sue ombre che resistono nel risveglio, piuttosto che con un teatro della memoria: essa dispone, nella verità della finzione, un tempo perché l'immagine possa permanere, e l'illusione possa scambiarsi col vero».

²⁰ *Zib.* 1735, 19 settembre 1821. Corsivi miei.

²¹ *Zib.* 1718, 17 settembre 1821. Corsivi miei.

²² *Zib.* 1453-1454, 4 agosto 1821.

facoltà può sommamente illanguidirsi»). Nella parte finale del pensiero Leopardi introduce però il tema del ricordo involontario. Alcuni fattori esterni, indipendenti dalla volontà e spesso legati ai sensi, possono infatti far emergere in superficie «rimembranze» nascoste nella «mente»:

del resto la facoltà di assuefazione in che consiste la memoria è indipendente in molte parti dalla volontà, come altre assuefazioni materiali e fuor della mente ec. Il che si vede sì per mille altre cose, sì perché spessissimo una sensazione provata presentemente, ce ne richiama alla memoria un'altra provata per l'addietro, senza che la volontà contribuisca, o abbia pure il tempo di contribuire a richiamarla. Così un canto ci richiama p.e. quello che noi facevamo altra volta udendo quello stesso canto ec. Così l'Alfieri nel principio della sua Vita, osserva una *rimembranza* che fa al proposito ec²³.

Il riferimento ad Alfieri, autore che abbiamo già incontrato sopra, è chiarificatore. Leopardi si riferisce a un passo del secondo capitolo della *Vita*, in cui l'Astigiano riporta l'unico ricordo (involontario) che ha della sua «stupida vegetazione infantile»:

Ripigliando dunque a parlare della mia primissima età, dico che di quella stupida vegetazione infantile non mi è rimasta altra memoria se non quella d'uno zio paterno, il quale avendo io tre in quattr'anni mi faceva por ritto su un antico cassettone, e quivi molto accarezzandomi mi dava degli ottimi confetti. Io non mi ricordava più quasi punto di lui, né altro me n'era rimasto fuorch'egli portava certi scarponi riquadrati in punta. Molti anni dopo, la prima volta che mi vengo agli occhi certi stivali a tromba, che portano pure la scarpa quadrata a quel modo stesso dello zio morto già da gran tempo, né mai più veduto da me da che io aveva uso di ragione, la subitanea vista di quella forma di scarpe del tutto ormai disusata, mi richiamava ad un tratto tutte quelle sensazioni primitive ch'io avea provate già nel ricevere le carezze e i confetti dello zio, di cui i moti ed i modi, ed il sapore persino dei confetti mi si riaffacciavano vivissimamente ed in un subito nella fantasia²⁴.

Leopardi potrebbe essersi ricordato di questo passo, e del curioso accostamento tra *gusto e memoria*, anche in *Zib.* 157-158, dove ricollega il piacere del suono (ad esempio di quel «canto» che in *Zib.* 1455 precede il rimando ad Alfieri)²⁵ al piacere del «gusto e dell'odorato»:

²³ *Zib.* 1454-55. Corsivi miei.

²⁴ V. ALFIERI, *Vita*, in ID., *Vita, Rime, Satire*, vol. 1, pp. 50-51.

²⁵ A riguardo, si rimanda anche a *ivi*, p. 84: «e fu questa la prima volta che un tale effetto cagionato in me dalla musica, mi si fece osservare, e mi restò lungamente impresso nella memoria». Si noti la coincidenza con il già citato paragrafo 38 della *Vita abbozzata*: «canti e arie quanto influiscano mirabilm. e dolcem. sulla mia memoria» (per il quale cfr. *supra*, p. 230).

Il piacere che ci dà il suono non va sotto la categoria del bello, ma è come quello del gusto e dell'odorato ec. La natura ha dato i suoi piaceri a tutti i sensi. Ma la particolarità del suono è di produrre per se stesso un effetto più spirituale dei cibi dei colori degli oggetti tastabili ec. E tuttavia osservate che gli odori, in grado bensì molto più piccolo, ma pure hanno una simile proprietà, risvegliando l'immaginaz. ec. Laonde quello stesso spirituale del suono è un effetto fisico di quella sensazione de' nostri organi, e infatti non ha bisogno dell'attenzione dell'anima, perchè il suono immediatamente la tira a se, e la commozione vien tutta da lui, quando anche l'anima appena ci avverta²⁶.

L'anima è quindi attratta dai suoni, dagli odori e dai sapori, che attivano, senza mediazione alcuna, le dinamiche della memoria involontaria²⁷. Ciò tuttavia non contraddice l'assunto leopardiano che «non v'è memoria senza attenzione», poiché quest'ultima può essere di «due specie»:

Non v'è memoria senza attenzione [...] ma vi sono due specie di attenzioni. Una volontaria, ed una involontaria; o piuttosto una spirituale, un'altra materiale. Della prima non si diventa capaci se non coll'assuefazione (e quindi facoltà) di attendere. E perciò gli uomini riflessivi e generalmente gl'ingegni o grandi, o *applicati*, hanno ordinariamente buona memoria [...]. Della seconda specie sono quelle attenzioni che derivano da forza e vivacità delle sensazioni, le quali colla loro impressione costringono l'anima ad un'attenzione in un certo modo materiale. Perciò gli spiriti suscettibili, e immaginosi, ancorchè non abbiano grande ingegno [...] sono d'ottima memoria, perchè tutto fa in loro maggiore impressione che negli altri²⁸.

Si noterà che le «due specie di attenzioni» chiamano in causa categorie e concetti assai diversi, se non proprio antitetici: l'*assuefazione*, la *facoltà di attendere* e la *riflessione* da un lato, le *sensazioni*, le *impressioni* e l'*immaginazione* dall'altro. Risiede qui la differenza tra 'memoria' e 'rimembranza': se l'una, come sappiamo, risponde esattamente alla prima serie, l'altra trova invece corrispondenza nella seconda. In altre parole, la 'memoria' è il risultato dell'operazione di una facoltà dell'intelletto, la rimembranza è una particolare disposizione dell'animo che nutre il sentimento poetico e, nella sua lontananza, «va esente dall'assuefazione»:

²⁶ *Zib.* 157-158, 7 luglio 1820.

²⁷ Blasucci a riguardo ha parlato di un'«acutissima anticipazione del concetto proustiano di memoria involontaria», che però si potrebbe retrodatare ad Alfieri (cfr. L. BLASUCCI, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 110).

²⁸ *Zib.* 1733-1734, 19 settembre 1821.

la rimembranza quanto più è lontana, e meno abituale, tanto più innalza, stringe, addolora dolcemente, diletta l'anima, e fa più viva, energica, profonda, sensibile, e fruttuosa impressione, perch'essendo più lontana, è più sottoposta all'illusione; e non essendo abituale nè essa individualmente, nè nel suo genere, *va esente dall'influenza dell'assuefazione* che indebolisce ogni sensazione²⁹.

In questo pensiero la «rimembranza» sembra essere davvero altro rispetto alla «memoria-assuefazione»³⁰. Certo, si potrebbe obiettare che Leopardi, ad esempio a differenza di Coleridge³¹, non distingue mai in maniera netta tra i due termini. Eppure, una distinzione, più indiretta ma comunque significativa, vi è anche nel poeta recanatese. Torniamo al già ricordato *Indice del mio Zibaldone*, realizzato nel 1827. Scorrendolo, noteremo che lì compaiono due voci diverse per «memoria» e «rimembranza», le quali, ed è ciò che più conta, non presentano neanche una nota in comune. Per giunta, ben 23 delle 33 pagine indicizzate sotto «memoria» compaiono anche sotto «Assuefazione. Assuefabilità e conformabilità dell'uomo», voce che invece non accoglie nessun pensiero rubricato sotto «rimembranze»: segno che i due lemmi, almeno nel 1827, indicavano per Leopardi due concetti differenti.

²⁹ *Zib.* 1860-1861, 7 ottobre 1821. Corsivi miei.

³⁰ Un altro punto di rottura, messo ben in evidenza da Aloisi, è il rapporto con l'attenzione (imprescindibile per la 'memoria'). L'attenzione involontaria, che genera la 'rimembranza', «ci consente invece di ricordare solo ciò di cui abbiamo fatto esperienza in stato di *distrazione*. La “distrazione” è infatti per Leopardi un fenomeno diverso dalla “disattenzione”: essa non indica una mancanza, bensì un *eccesso* di attenzione [...]. Distrazione, in altre parole, vuol dire per Leopardi *dispersione dell'attenzione* in una molteplicità di oggetti che, con la forza materiale della loro impressione, trascinano spontaneamente l'attenzione ora da una parte ora dall'altra, impedendole di concentrarsi su un oggetto determinato» (A. ALOISI, *Desiderio e assuefazione*, cit., p. 111, ma a riguardo cfr. *Zib.* 3950-3951). Di conseguenza, la 'rimembranza' origina da uno stato di *confusione*, nasce cioè da una *folla* di immagini che confonde il pensiero e genera piacere: «quello che ci desta una folla di rimembranze dove il pensiero si confonda, è sempre piacevole. Ciò fanno le immagini dei poeti, le parole dette poetiche» (*Zib.*, 1777-1778, 23 settembre 1821).

³¹ Faccio riferimento alla distinzione tra 'mechanical, passive memory' e 'fancy-imagination', per cui cfr. almeno S. T. COLERIDGE, *Biographia literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, edited by J. Engell and W. J. Bate, Princeton, Princeton University Press, 1983, vol. 1, pp. 304-305.

5. Il flusso delle Ricordanze e una reliquia nel «deposito»

Non serve certo ricordare quanto fosse cara all'ispirazione leopardiana la poetica della 'rimembranza', soprattutto per i cosiddetti canti pisano-recanatesi. «Il presente, qual ch'egli sia», si legge infatti in un noto pensiero del '28, «non può esser poetico; e il poetico, in uno o in altro modo, si trova sempre a consistere nel lontano, nell'indefinito, nel vago»¹. Il tempo presente, anzi, non solo nullifica e inaridisce il «piacer vano delle illusioni» (che pure è «il più solido piacere di questa vita»)², ma è anche un *nulla* di per sé. «*Le présent n'est jamais notre but [...]*, dice Pascal»³, a cui fa eco Leopardi nell'osservare che:

quel vecchio che non ha presente nè futuro, non è privo perciò di vita. Se non è stato mai uomo, non ha bisogno se non di quel nonnulla che gli somministra la sua situazione, e tutto gli basta per vivere. Se è stato uomo, ha un passato, e vive in quello. La mancanza del presente, non è la cosa più grave per gli uomini, anzi atteso la nullità di tutto quello che si vede nella realtà e da vicino, si può dire che il presente sia nullo per tutti, e che ogni uomo manchi del presente⁴.

A riscattare tale mancanza e a trasfigurare la realtà, che *da vicino* si rivela un nulla, sono le «rimembranze», tanto «dolci» quanto «separate dalla nostra vita presente, e di genere contrario a quello delle nostre sensazioni abituali»; essendo «lontane», esse ispirano una «poesia malinconica, come è naturale, trattandosi di ciò che si è perduto»⁵. Il tempo della rimembranza, perciò, è sospeso («separato dalla nostra vita presente»), effimero e malinconico, eppure allo stesso tempo necessario alla «vita», come la poesia che ne scaturisce.

Ci soffermeremo qui solo sul canto per eccellenza «di ciò che si è perduto», ma che *torna e passa* in flusso di immagini, ovvero *Le ricordanze*, che sono, per usare un'espressione wordsworthiana, un «overflow of powerful feelings»⁶. Tuttavia, come ha

¹ Zib. 4426, 14 dicembre 1828.

² Zib. 51.

³ Zib. 649, 12 febbraio 1821 ('il presente non è mai il nostro fine'). Leopardi cita il pensiero di Pascal (n. 172, ed. Brunschvicg) da M. DE LAMBERT, *Oeuvres complètes de Madame la Marquise de Lambert, suivies de ses lettres à plusieurs personnages célèbres*, Paris, Collin, 1808, p. 149 (come dimostrato in M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Lecture di Leopardi fra le righe dello «Zibaldone». Aggiunte all'annotazione di Giuseppe Pacella*, «Strumenti critici», XXVIII, 1, 2013, pp. 46-48).

⁴ Zib. 277, 16 ottobre 1820.

⁵ Zib. 1861, 7 ottobre 1821. Corsivi miei.

⁶ W. WORDSWORTH, *Preface to Lyrical Ballads*, in W. WORDSWORTH – S. T. COLERIDGE, *Lyrical Ballads*, edited by M. Mason, London, Longman, 2013, p. 62.

scritto Camilletti, a generare il flusso sono i «*loci* fisici della casa» (il giardino, le finestre, la ‘buia stanza’, le antiche sale, la loggia, le ‘dipinte mura’, la fontana), «che si fanno altrettanti *loci memoriae*» capaci di risvegliare i ricordi, «‘immagini nel cuore’ di un ‘palazzo della memoria’ che solo frammentariamente e sporadicamente coincide col palazzo reale»⁷:

Vaghe stelle dell’Orsa, io non credea
tornare ancor per uso a contemplarvi
sul paterno giardino scintillanti,
e ragionar con voi dalla finestre
di questo albergo ove abitai fanciullo
e delle gioie mie vidi la fine.
Quante immagini un tempo, e quante fole
creommi nel pensier l’aspetto vostro
e delle luci a voi compagne! [...]⁸

È questo un *incipit* all’insegna dello *stupore* («io non credea»), di una sensazione cioè non certo riconducibile alla ‘memoria-assuefazione’ (che è, ha notato Ferrucci, «mancanza di sorpresa»)⁹. Ebbene, tale stupore proviene dal momentaneo ritorno a quella immaginazione senza «confini» tipica della «puerizia», che Giacomo descriveva nel primissimo *Zibaldone*:

mentre l’uomo (preso in grande) si allontana da quella puerizia, in cui tutto è singolare e meraviglioso, in cui l’immaginazione par che non abbia confini, da quella puerizia che così era propria del mondo a tempo degli antichi, come è propria di ciascun uomo a suo tempo [nella fanciullezza, *ndr.*], perde la capacità di esser sedotto, diventa artificioso e malizioso, non sa più palpitare per una cosa che conosce vana, cade tra le branche della ragione, e se anche palpita [...] questa benedetta mente gli va a ricercare tutti i segreti di questo palpito, e svanisce ogn’ispirazione, svanisce ogni poesia¹⁰.

Questo passo, databile al 1818, contiene *in nuce* la dialettica che percorre tutte *Le ricordanze*: da un lato vi è il ritorno, che suscita stupore, alla «capacità di esser

⁷ F. A. CAMILLETTI, *Il passo di Nerina. Memoria, storia e formule di pathos nelle Ricordanze*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXIX, 2, 2010, pp. 42, 48. Si veda anche ID., *Leopardi’s Nymphs*, cit., p. 112. È lo stesso poeta, del resto, a dichiararlo: «qui non è cosa/ ch’io vegga o senta, onde un’immagin dentro/ non torni, e un dolce rimembrar non sorga» (*C, Le ricordanze*, vv. 55-57).

⁸ *C, Le ricordanze*, vv. 1-9.

⁹ F. FERRUCCI, *Memoria come immaginazione in Leopardi*, in «Lettere Italiane», XXXIX, 4, 1987, p. 507.

¹⁰ *Zib.* 17.

sedotto», di vedere cioè «il mondo nel suo incanto mitico»¹¹ (in cui «tutto è singolare e meraviglioso»), dall'altro però vi è l'analisi che ricerca e svela i «secreti» (nel canto del 1829 subentra già al v. 6: «e delle gioie mie vidi la fine»). D'altra parte, Leopardi aveva ritratto il primo momento di questa dialettica già nel *Risorgimento*, che annuncia, con egual stupore, il ritorno alla «poesia» e ai «palpiti»:

Credei ch'al tutto fossero
in me, sul fior degli anni,
mancati i dolci affanni
della mia prima età:
i dolci affanni, i teneri
moti del cor profondo.
[...]

Meco ritorna a vivere
la pioggia, il bosco, il monte;
parla al mio cuore il fonte,
meco favella il mar.

Chi mi ridona il piangere
dopo cotanto *oblio*?
E come al guardo mio
cangiato il mondo appar?¹²

Per giunta, nel *Risorgimento* il venir meno della poesia è associato all'incapacità di cogliere la luce di quegli astri che tornano a splendere nell'*incipit* delle *Ricordanze*: «la tacita/ notte più sola e bruna/ spenta per me la luna,/ spente le stelle in ciel»¹³. Anche nel canto di Nerina, dunque, il la è dato dal diverso sguardo sul «mondo», che riscatta, con la luce non della ragione ma della memoria-immaginazione, il lungo «oblio» della poesia e della sensibilità (una condizione che per Leopardi corrisponde alla morte in vita)¹⁴. Torniamo a seguire, allora, il flusso di «immagini» e «luci» che anima *Le ricordanze*:

Quante immagini un tempo, e quante fole,
creommi nel pensier l'aspetto vostro

¹¹ A. FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 61.

¹² *C*, *Il risorgimento*, vv. 1-6, 97-104. Corsivi miei.

¹³ *Ivi*, vv. 21-24.

¹⁴ Cfr. ad esempio *Zib.* 4149, 3 novembre 1825 (durante il silenzio poetico): «Io sono, si perdoni la metafora, un sepolcro ambulante, che porto dentro di me un uomo morto, un cuore già sensibiliss. che più non sente».

e delle luci a voi compagne! allora
che, tacito, seduto in verde zolla,
delle sere io solea passar gran parte
mirando il cielo, ed ascoltando il canto
della rana rimota alla campagna!
E la lucciola errava appo le siepi
e in su l'aiuole, sussurrando al vento
i viali odorati, ed i cipressi
là nella selva; e sotto al patrio tetto
sonvan voci alterne, e le tranquille
opre de' servi. E che pensieri immensi,
che dolci sogni mi spirò la vista
di quel lontano mar, quei monti azzurri,
che di qua scopro, e che varcare un giorno
io mi pensava, arcani mondi, arcana
felicità fingendo al viver mio!¹⁵

Ai *loci* subentrano ora i sensi, che, come si è visto nello *Zibaldone*, attivano la memoria involontaria: l'udito («ed ascoltando il canto/ della rana»; «sonavan voci alterne, e le tranquille/ opre de' servi»), la vista («mirando il cielo»; «la vista di quel lontano mar»); l'olfatto («i viali odorati», tra l'altro in sinestesia: «sussurrando al vento/ i viali odorati, e i cipressi»). Inoltre, sintagmi come «dolci suoni», in contrapposizione alla «rimembranza acerba» su cui si chiude il canto¹⁶, rientrano metaforicamente nell'area semantica del gusto, mentre lo star «seduto in verde zolla» evoca un sensazione tattile (si tratta di un motivo del Rousseau delle *Rêveries*, ma anche antico: già Platone lo associava, guarda caso, all'età dell'oro, ovvero alla fanciullezza dell'umanità)¹⁷.

Ricordo e abbandono fisico ai sensi concorrono perciò a rievocare da lontano le immagini antiche delle fanciullezza e il piacere dell'illusione. Eppure, a questa memoria-immaginazione che restituisce e trasfigura un passato che per la sua lontananza si mostra come mitico, segue sempre l'azione nullificante del tempo presente e reale (è il secondo 'movimento' della poesia):

¹⁵ C, *Le ricordanze*, vv. 6-23.

¹⁶ *Ivi*, v. 171.

¹⁷ Cfr. J. J. ROUSSEAU, *Les rêveries du promeneur solitaire, Cinquième promenade*, in ID., *Œuvres complètes*, a cura di B. Galenin e M. Raymond, Paris, Gallimard, 1964, pp. 1046-1047 e PLATONE, *La Repubblica*, a cura di G. Lozza, Milano, Mondadori, 2004, p. 139: «sdraiati su giacigli di fronde intrecciate con smilace e mirti» (II, 372b). Sul tema, si veda R. BODEI, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 122-126.

ignaro del mio fato, e quante volte
questa mia vita dolorosa e nuda
volentier con la morte avrei cangiato¹⁸.

Con un'immagine efficace, Muñiz definisce la teoria della ricordanza un «serpente che si morde la coda»: l'idea stessa della fanciullezza come serbatoio di tutti i ricordi dell'adulto porta infatti «dietro a sé il germe della propria smitizzazione»¹⁹. In altri termini, la rievocazione prevede anche un processo di analisi che finisce per svelarne il carattere meccanico, artificiale ed effimero. È esattamente quello che il poeta descrive nella terza lassa:

Viene il vento recando il suon dell'ora
dalla torre del borgo. Era conforto
questo suon, mi rimembra, alla mie notti,
quando fanciullo, nella buia stanza,
per assidui terrori io vigilava,
sospirando il mattin. Qui non è cosa
ch'io vegga o senta, onde un'immagin dentro
non torni, e un dolce rimembrar non sorga.
Dolce per se; ma con dolor sottentra
il pensier del presente, un van desio
del passato, ancor tristo, e il dire: io fui²⁰.

L'inganno è svelato, ma a farlo, si badi bene, è il poeta stesso. Non stupisce, allora, che le *Ricordanze* – come *A Silvia* del resto – si chiudano con l'immagine della *caduta* (sul cui valore simbolico si è in parte già detto) e con il ritorno del «raggio» iniziale (quello delle «vaghe stelle dell'orsa», ora divenuto «mesto»):

O Nerina! e di te forse non odo
questi luoghi parlar? caduta forse
dal mio pensier sei tu? Dove sei gita,
che qui sola di te la ricordanza
trovo, dolcezza mia? Più non ti vede
questa terra natal: quella finestra,
ond'eri usata favellarmi, ed onde
mesto riluce delle stelle il raggio,

¹⁸ C, *Le ricordanze*, vv. 25-28.

¹⁹ M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Topografia dell'assenza. (Per una teoria della ricordanza leopardiana)*, in *Le città di Giacomo Leopardi*, Atti del VII Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati, 16-19 novembre 1987, Firenze, Olschki, 1991, p. 321.

²⁰ C, *Le ricordanze*, vv. 55-60.

è deserta²¹.

Alla caduta di Nerina, anticipata da quella del poeta stesso²², corrisponde così il *rapido passare* delle immagini e delle voci:

Ove sei, che più non odo
la tua voce sonar, siccome un giorno,
quando soleva ogni lontano accento
del labbro tuo, ch'a me giungesse, il volto
scolorarmi? Altro tempo. I giorni tuoi
furo, mio dolce amor. Passasti. Ad altri
il passar per la terra oggi è sortito,
e l'abitar questi odorati colli.
Ma rapida passasti; e come un sogno
fu la tua vita²³.

La poetica delle *Ricordanze*, pertanto, esclude la fissazione del passato se non nell'istante, che per sua definizione è fuggitivo. Paradossalmente, però, nel caso di Silvia e Nerina è proprio tale 'apparire sparente'²⁴ a garantire la permanenza nel lampo della poesia. Del resto, se ogni riflessione sulla memoria, come abbiamo visto già in *Zib.* 76, si declina inevitabilmente sull'orizzonte della perdita, il compito del poeta è di fissare e salvaguardare la fugacità delle immagini «di ciò che si è perduto» (poiché «il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas»)²⁵. Affinché questo possa accadere, la poesia deve elevare ciò che resta della dissipazione a uno stato di sacralità, di *reliquia*, come suggerisce Cori: «*reliquia* itself being *what is left*, a fragment or part that can be remembered and venerated, but which belonged to a previous 'whole' that has perished»²⁶.

²¹ *Ivi*, vv. 136-144.

²² Cfr. *ivi*, vv. 109-113: «Poscia, per cieco/ malor, condotto della vita in forse,/ piansi la bella giovinezza, e il fiore/ de' miei poveri dì, che sì per tempo/ cadeva» (da confrontare con *C, A Silvia*, vv. 40-43: «tu pria che l'erbe inaridisse il verno,/ da chiuso morbo combattutta e vinta,/ perivi, o tenerella. E non vedevi/ il fior degli anni tuoi»).

²³ *C, Le ricordanze*, vv. 144-153.

²⁴ Recupero qui una formula desantisianiana, per cui cfr. F. DE SANCTIS, *La Nerina di Giacomo Leopardi*, in *Opere di Francesco De Sanctis. Leopardi*, a cura di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1960, pp. 517-532.

²⁵ *Zib.* 4500, 7 maggio 1829. La citazione è tratta da J. J. ROUSSEAU, *Les Pensées*, Amsterdam, 1786, vol. 2, p. 207.

²⁶ Cfr. P. CORI, *Augenblick: A Reading of Leopardi's «Le ricordanze»*, in «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», 9, 2013, p. 36.

La 'rimembranza' custodisce, appunto come reliquie, le immagini del passato, nell'unico modo possibile per Leopardi, cioè raffigurandole poeticamente in un istante mobile o in un rapido riaffiorare; la poesia è insomma «una sorta di spazio sacro, capace di annullare l'idea di morte e di caducità»²⁷. Ma ecco allora che lo spazio sacro, il «deposito» o il *thesaurus memoriae* diviene nient'altro che il libro dei *Canti*:

Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, è provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, *messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito*; è di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che in leggere le poesie d'altri [...] oltre la rimembranza, il riflettere sopra quello ch'io fui, e paragonarmi meco medesimo; e in fine il piacere che si prova in gustare e apprezzare i propri lavori, e contemplare da se compiacendosene, le bellezze e i pregi di un figliuolo proprio, non con altra soddisfazione, che di aver fatta una cosa bella al mondo; sia essa o non sia conosciuta per tale da altrui²⁸.

²⁷ F. D'INTINO, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, in «Filologia e critica», XIX, 2, 1994, p. 254.

²⁸ *Zib.* 4302, 15 febbraio 1828. Corsivi miei. Anche la metafora del reliquiario, come segnala ancora D'Intino, trova una singolare corrispondenza in Wordsworth (cfr. F. D'INTINO, *Il poeta e la tecnica. Le immagini della cera e del reliquiario in Leopardi e Wordsworth*, in *Romanticismo europeo e traduzione. Atti del seminario internazionale Ischia 10-11 aprile 1992*, a cura di L. M. Crisafulli Jones, A. Goldoni, R. Runcini, Napoli, Valentino Editore, 1995, pp. 269-282).

CONCLUSIONI

All'inizio di questo studio si è fatto riferimento a una serie di fattori che, tra Settecento e primo Ottocento, hanno contribuito al declino dell'*ars memoriae*. Allo stesso tempo, però, accanto agli elementi di discontinuità è emersa anche una certa persistenza, sotto forme diverse, di quell'antica disciplina, che sembra aver lasciato tracce – come sospettava Yates¹ – ben oltre Leibniz (più di una se ne conserva fino a Leopardi). Ma andiamo per ordine e partiamo dai punti di rottura, a cui si è accennato sin dalla *Premessa*. Il primo è legato alla crisi della retorica e alla conseguente 'scritturalizzazione' della memoria, fenomeno a cui si oppone soprattutto Vico, mediante una 'grandiosa operazione di restauro', con la quale egli intende restituire l'oratoria alla sua dimensione originaria, vale a dire sociale, insistendo sul primato della *topica* e sulla triade memoria-fantasia-ingegno. Diverso, invece, è il caso di Muratori che, sulla scia di Cartesio, riconosce la preminenza della *logica* e dell'ingegno, consegna interamente la memoria alla scrittura e alla lettura solitaria (o meglio all'*ars excerpenti*) e, soprattutto, ritiene che la mnemotecnica sia soltanto uno strumento al servizio di una retorica ingannevole (quella dei *funamboli* della parola su cui avevano scritto Bacone e Cartesio). Il tema, meno centrale in Conti e Genovesi, ritorna soprattutto in Bettinelli, tuttavia con qualche contraddizione: da un lato, infatti, il gesuita mantovano sottolinea che gli oratori antichi – Demostene e soprattutto Cicerone – erano soliti scrivere le loro orazioni solo dopo averle recitate (per giunta improvvisando), al contrario dei moderni che le affidano invece alle «tacite carte» e alla placida contemplazione. Dall'altro lato, però, anche Bettinelli raccomanda, come Muratori, la pratica degli estratti e il continuo esercizio nella scrittura solitaria; egli, per di più, insiste ugualmente sull'improvvisazione e sullo «studio», indispensabile per l'uomo moderno, ossia per l'uomo «dell'arte e dell'educazione», che fa appunto ogni cosa «per lungo studio» (e, dunque, non ha più bisogno dell'apparato «de' comun luoghi» di cui si servivano prontamente i «pubblici oratori» greci e latini, con i quali ora si confronterà «colla penna alla mano»)². Del resto, tale processo di 'scritturalizzazione' si rivela ormai concluso agli occhi di Leopardi, il quale però continua a guardare con

¹ Cfr. *supra*, *Premessa*, p. 5.

² *SE*, pp. 128-129, 131.

nostalgia alla ‘galassia’ della letteratura «antiscritturale»³ e ad annotare le sue *postume* resistenze.

Un altro fenomeno che ha segnato una svolta è la scissione del rapporto di corrispondenza armonica tra *parole, segni e cose* (su cui faceva affidamento ogni mnemotecnica). È di nuovo Vico a cercare di colmare la frattura e ad eleggere un *Metodo* fondato sulla *ricollocazione* dei simboli: «i grandi frantumi dell’antichità, inutili finor alla scienza perché erano giaciuti squallidi, tronchi e slogati, arrecano de’ grandi lumi, tersi, composti ed *allogati ne’ luoghi loro*»⁴. Muratori, al contrario, appartiene pienamente alla cultura che Foucault ha definito della ‘differenza’: per il modenese i *segni* non rispecchiano più l’essenza autentica o, nei termini dell’autore, il «massiccio delle cose»⁵. Per questo motivo nelle *Riflessioni sopra il buon gusto* l’uso dell’*ars memoriae*, che procede «per via di simboli», è confinato soltanto nell’universo fallace dei ‘nomi’ e delle ‘parole’. Più oscillante e complessa è la posizione di Conti, che di fatto ripropone la coincidenza, con la consapevolezza però della sua artificiosità, tra parole, simboli e cose (e per questo, almeno fino ai *Dialoghi filosofici*, crede possibile un’*ars characteristic* e, più in generale, ristabilisce il valore filosofico delle «idee simboliche») ⁶. Con Genovesi la questione si fa ancora più problematica, anche se nel frattempo è cambiata l’angolatura (rivolta all’orizzonte ‘pratico’): negli eccessi moderni della metafisica (alimentati dalle «Penelopi della filosofia») e nel vano proliferare della parola fantastica e ingannevole (così cara ai «Don Chiscotti» delle lettere)⁷, le cose non solo non comunicano più con le parole, ma da esse sono *corrotte*. Per l’abate salernitano, tuttavia, si può e si deve recuperare il nesso tra ‘teoria’ e ‘prassi’: da «metafisico» egli si farà «mercantante»⁸ e proietterà lo sguardo verso un futuro dinamico, in cui non sembra esserci più tanto spazio per il tempo lento e *improduttivo* del ricordo. Eppure, i *simboli* e le *immagini* torneranno ad animare tanta poesia moderna (ci si è soffermati sulle *Ricordanze*, ma si potrebbe rinviare anche alle *Correspondances* baudelairiane, alle loro «paroles» e alle loro «forêts de symboles», che, «ayant l’expansion des choses infinies», «chantent les transports de l’esprit et des sens») ⁹.

Un altro fattore di mutamento su cui si è insistito è l’esplosione del moderno mercato editoriale, le cui dinamiche vorticosi sembrano favorire più l’oblio che il ricordo.

³ *Zib.* 4345, 21-22 agosto, 1828.

⁴ *Sn44*, cv. 357. Corsivi miei.

⁵ *BG*, I, 8, p. 234.

⁶ Cfr. *supra*, p. 122.

⁷ Cfr. *AL*, *Discorso sopra il vero fine*, pp. 234, 236.

⁸ *AL*, *Lettere familiari*, p. 78.

⁹ C. BAUDELAIRE, *Le fleurs du mal*, *Correspondances*, vv. 2-3, 12, 13, in ID., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, 2012, p. 33. Corsivi miei.

«Omnia libris scatent»¹⁰, scriveva già Vico nel *De ratione*: ‘dappertutto traboccano libri’, in un’abbondanza che contiene in sé la minaccia dell’effimero, poiché risponde al flusso della moda, che, come osserverà Leopardi, è sorella della morte e «nemica capitale della memoria»¹¹. Non altrettanto lungimirante e lucida è l’analisi di Muratori, che ritiene di poter contrastare il fenomeno con l’arte del trascogliere e, semmai, lamenta soltanto come la maggiore facilità di produzione abbia acuito il «prurito della gloria», generando così un vuoto proliferare di libri disordinati, caotici e inutili (essi non fanno progredire in alcun modo le scienze, e pertanto sono destinati ad ammuffire nelle «botteghe dei Librai») ¹². D’altronde, stando alla testimonianza di Toaldo, è proprio la volontà di non rendere ancora più saturo il mercato dei libri stampati a frenare in alcuni casi la penna di Antonio Conti, giacché «quasi tutto è detto» e «il pubblico non ha gran bisogno di nuovi libri»¹³. Ebbene, tale «inondazione», come la definisce Bettinelli¹⁴, ha provocato però anche un *eccesso d’informazione*, che ha contribuito al ‘collasso’ e all’implosione di quell’Enciclopedia e di quel sapere universale che l’*ars memoriae*, con le sue *claves*, prometteva di dominare. Così, se Vico ricerca ancora un «qualche argomento e nuovo e grande nell’animo, che in un principio unisse egli tutto il sapere umano e divino»¹⁵ (e lo trova nella retorica), e se la stessa fiducia verso un sapere totalizzante (affidato però a strumenti assai diversi) anima la ricerca muratoriana, Conti è invece costretto ad arrestarsi al *frammento* o, come scrive ancora Toaldo, a un sapere «quasi universale»¹⁶. Nonostante i vari tentativi di portare a termine una colossale opera enciclopedica, l’abate padovano di fatto finirà per riconoscere il carattere utopico di una simile pretesa, mettendo così mano, di nuovo senza portarlo a termine, al suo ‘autodafé’: i *Dialoghi filosofici*, che sono una parodia dei *sistemi impossibili* che avevano contribuito a nutrire tale illusione. Sotto i colpi della ‘derisione’ crolla dunque il vecchio edificio del sapere.

Abbiamo visto nell’ultimo capitolo che la dialettica tra l’aspirazione all’enciclopedia e la consapevolezza della fragilità di ogni moderna pretesa universalistica è centrale anche in Leopardi, ma qui non ci ripeteremo. Vale la pena ribadire, invece, la presenza costante in tutti gli autori di un altro tema strettamente correlato, quello del *tropo*: l’*eccesso* della civiltà e della ragione che non illumina, ma incendia (Vico, Leopardi); degli ornamenti retorici, della filosofia, della memoria e della fantasia (Muratori);

¹⁰ *DNT*, in *Op.*, p. 101.

¹¹ *OM*, *Dialogo della Moda e della Morte*, p. 54.

¹² *BG*, I, 8, p. 238.

¹³ *PeP* II, *Notizie*, p. 72.

¹⁴ *SE*, p. 113.

¹⁵ G. VICO, *Vita*, in *Op.*, p. 36.

¹⁶ *PeP* II, *Notizie*, p. 86.

dell'analisi da 'notomisti' (Bettinelli, Leopardi); delle cognizioni e della 'speculazione' che distrae (Conti); dei flussi del cervello e della varietà delle cose che 'affatica' e 'rintuzza' la memoria; della fantasia e della stessa ragione (Genovesi); della poesia più che poetica e del pensiero più che filosofico (Bettinelli); dell'ingegno, dell'immaginazione, della memoria, che si consumano prematuramente; e ancora dei disegni che si accumulano in testa e sfuggono alla memoria come alla mano (Leopardi).

È emerso, inoltre, un sostanziale riesame del concetto di 'imitazione', tradizionalmente associato alla riflessioni sulla memoria (oltre che alla *querelle des anciens et des modernes*). Già a partire da Vico, infatti, si afferma sempre di più un'estetica dell'originalità: «per avere ottimi autori», si legge ad esempio nel *De ratione*, «dovremmo distruggere tutti gli ottimi modelli»¹⁷. Nelle opere muratoriane il tema è declinato in relazione sia alla retorica (la cui «Arte» non sarebbe altro che un'«imitazione dell'Eloquenza Naturale») ¹⁸ sia alla poetica. Contro l'imitazione pedissequa, tipica di certa poesia petrarcheggiante che «tanto corso» ha ancora nel XVIII secolo, si schiera anche Conti, il quale però, più di Muratori, sposta il fulcro della questione: occorre imitare non tanto le opere altrui, quanto il vero e la natura, o meglio le *vere percezioni*: «imitare altro non è, se non rappresentar in guisa le cose che facciano su gli organi de' sensi e su l'animi impressioni analoghe a quelle che faceano in loro stesse»¹⁹ (d'altro canto, cosa sono i personaggi donchisotteschi dei *Dialoghi filosofici* se non ridicoli e anacronistici imitatori?). Ancora più deciso è il giudizio di Bettinelli, che però non approda a un rifiuto *totale* dell'imitazione: serve, sostiene il gesuita, prima ridefinire i modelli (tornando soprattutto agli antichi, perché più vicini alla natura) e poi competere con loro sul piano non della memoria pedantesca, ma dell'originalità, ossia dell'«estro che crea senza regole e imitazioni di vie battute»²⁰ (in estrema sintesi: l'imitazione può essere un mezzo dell'arte, ma non sarà mai il suo fine). Troppo lungo sarebbe stato trattare il tema in Leopardi – su cui d'altra parte molto è stato scritto – pertanto ci si è limitati a mostrare come i concetti di *imitazione* e *contraffazione* siano al centro della teoria leopardiana della memoria.

Prima di passare oltre, è il caso di ricordare un ultimo fattore di mutamento: il passaggio, su cui ha scritto Assmann, dalla memoria come *ars* alla memoria come *vis* (da ricercare non nella retorica, ma nell'antropologia). Se la studiosa tedesca rintraccia il fenomeno già in Vico, qui si è proposto invece di spostarlo poco oltre (più di un riflesso si può scorgere in Muratori e, soprattutto, in Genovesi, che non a caso definisce la sua «scienza» non «*Psicheologia*, cioè senza dell'anima», ma «*Antropologia*, scienza

¹⁷ *DNT*, in *Op.*, p. 199.

¹⁸ *ELP*, *Ai Lettori*, p. 2.

¹⁹ *PeP* II, *Trattato dell'imitazione*, p. 124.

²⁰ *Ent.*, p. 47.

dell'uomo»)²¹. Diverse, inoltre, sono le caratteristiche di questa nuova *vis*, tanto indebolita quanto ancora necessaria. Assimilata da Vico alla fantasia creatrice, essa diviene per Muratori una facoltà caotica, farraginosa, passiva e priva di movimento; Conti, al contrario, la considera attiva e comparativa, mentre Genovesi sembra preferire ad essa i piaceri dell'*oblio* (un tema, per inciso, attraversato anche da Leopardi: basti pensare al coro di morti del *Ruysch*, che qui però si è lasciato da parte). Ancora, se per Bettinelli la vera *vis* non è la memoria al servizio dell'ingegno, ma il *genio*, per Leopardi il discorso è più sfumato (si rimanda alla distinzione tra le «due attenzioni»²² e le due memorie: la 'memoria-assuefazione' e la 'rimembranza').

Ebbene, viene ora da chiederci, cosa resta in tutto ciò della plurisecolare tradizione dell'*ars memoriae*? Restano, per prendere in prestito un'immagine vichiana, alcuni 'frantumi', ben evidenti ad esempio nella ripresa di fondamentali metafore, che sono strumenti *conoscitivi*, oltre che retorici. Si tratta però di una ripresa che prevede spesso correzioni, se non veri e propri capovolgimenti. È il caso dell'immagine del *magazzino* o del *deposito*, di cui si servono Muratori, Genovesi e Leopardi. Se nell'erudito modenese la metafora è associata ancora alla memoria (cambia semmai il contenuto: non le «ragioni sode» ma le «chiacchiere, e ciarle»)²³, è con Genovesi che si verifica lo spostamento più curioso: il magazzino da luogo della memoria (o meglio, come scrive il professore salernitano, del «cerebro» e delle sue «membrane»)²⁴ diviene il luogo in cui si conservano i «nienti»²⁵, ossia i piaceri-fini maturati, i quali hanno a che fare più con la *risoluzione* dell'oblio che con l'*inquietudine* della memoria. Per Leopardi, si è visto poco sopra, il «deposito» è invece il libro dei *Canti*: reliquiario dei «sentimenti passati», luogo della «durata», della *contemplazione*, del «piacere»²⁶.

Non meno ricorrente, poi, è l'immagine del *teatro*: esso, però, nei *Dialoghi filosofici* di Conti – si pensi al tempio di Vesta di Nefelo – è ormai il teatro della *memoria impossibile* (tale, del resto, è anche la piramide leibniziana di Filolero, descritta pure come un'improbabile enciclopedia cosmica e una *mappa mundi* fantastica). Eppure, il *topos* giunge sino a Bettinelli, che ne serve per descrivere l'immaginazione; il suo *theatrum phantasiae*, per giunta, sembra conservare più di un tratto del più celebre teatro della memoria, quello di Camillo, pur essendo ormai legato all'involontarietà (l'ostinazione del fantasma), all'offuscamento (fertile) dei sensi, e alla molteplicità e simultaneità delle idee (e dunque a un *disordine* produttivo). Il gesuita mantovano,

²¹ *SM*, p. 402.

²² *Zib.* 1733-1734, 19 settembre 1821.

²³ *BG*, I, 10, p. 27.

²⁴ *SM*, p. 467.

²⁵ *LeC*, I, 2, p. 322.

²⁶ *Zib.* 4302, 15 febbraio 1828.

insomma, riprende i più significativi *topoi* della mnemotecnica (i *loci* e il teatro) per poi rovesciarli; l'*inventio*, allora, diventa frutto del *caso* (come la caccia, altra importante metafora) e l'esito ultimo della poesia e dell'eloquenza – i prodotti della fantasia creatrice e dell'entusiasmo – è uno stato di *alienazione e dimenticanza di sé*.

Un'altra immagine appartenente a una precisa tradizione mnemonica e retorica, che ha per protagonisti soprattutto Camillo e Castelvetro²⁷, è quella dell'anatomista. Non è privo di significato, perciò, che ancora per Conti la capacità di *notomizzare e scomporre* sia il tratto che distingue la fantasia degli uomini da quella dei 'bruti' (il linguaggio anatomico e lo sguardo sulla macchina del corpo umano, d'altra parte, sono aspetti decisivi fino a Genovesi). All'opposto, contro gli «anatomici dello spirito e del cuore umano», che hanno finito per corrompere la poesia e l'eloquenza, si scaglia Bettinelli, a cui farà eco Leopardi (ma si tenga presente che già Vico aveva messo in guardia dagli eccessi della *critica* moderna, la scienza anatomica che *divide e separa*)²⁸.

Alla tradizione neoplatonica-rinascimentale, inoltre, appartengono due immagini riprese solo da Conti, probabilmente per il tramite di Bruno: il paragone tra la fantasia e l'eco e l'accostamento con il mondo umbratile. L'abate, d'altro canto, rappresenta una figura di cerniera: egli stesso colloca il proprio *Trattato sull'anima* all'interno della tradizione sensistico-empiristica, eppure non rinuncia ad alcuni retaggi rinascimentali e poi leibniziani (si è già detto della coincidenza tra parole e cose e del valore attivo della memoria, ma non mancano accenni allo *spiritus subtilis* e, soprattutto, alla *characteristica*, una tecnica che Conti dice di aver praticato, salvo poi il tardo ripensamento dei *Dialoghi*).

Resta da chiarire, infine, quanto l'*ars reminiscendi*, con i suoi simboli, *loci* e *images agentes*, abbia continuato ad operare sul piano, che più le è proprio, delle tecniche di memorizzazione. Da questo punto di vista sembra prevalere la discontinuità: lo stesso Vico, che pure nella *Spiegazione della dipintura* sostiene che l'immagine del frontespizio debba servire a ridurre l'opera «più facilmente a memoria»²⁹, all'interno della *Scienza nuova* in realtà fa uso di strumenti mnemonici nient'affatto visivi. Per non parlare di Muratori, che alla critica dell'*ars memoriae* dedica diverse pagine, insistendo – certo non per primo – sull'inutile ed immensa *fatica* che essa richiede per conservare un numero straordinario di immagini. Se la si vuole praticare, occorre dunque fornirsi di un'arte per l'arte o di *un'altra memoria*. Ma allora è preferibile costruirsi una *memoria esterna* da «raccomandare alla carta»³⁰ (e non a caso nella sua *ars predicandi* Muratori

²⁷ A riguardo cfr. L. BOLZONI, *Introduzione*, in G. CAMILLO, *L'idea del theatro*, pp. 61-65 e *passim* (con relativa bibliografia).

²⁸ Su questo aspetto, cfr. *supra*, nota n. 10, p. 73.

²⁹ *Sn44*, cv. 1.

³⁰ *BG*, I, 8, p. 236.

non fa alcun riferimento alla funzione delle immagini). Una certa diffidenza nei confronti della memoria artificiale emerge anche dal commento scettico di Conti sulla *performance* del professore di Hannover³¹, racconto di per sé significativo, se non altro perché testimonia come ancora nel 1716 non fosse così raro imbattersi in qualcuno che si serviva delle antiche tecniche risalenti a Simonide. Per Genovesi, invece, la memoria artificiale resta un «misterio»³², al quale egli affianca l'*ars oblivionis* (a partire dall'episodio di Temistocle). C'è da dire, però, che le *regulae* proposte negli *Elemontorum*, basate sui *simboli*, sull'*ordine* e sulla *topica*, di fatto ripropongono gli ingredienti della retorica antica e della mnemotecnica tradizionale (la cui natura e le cui stesse fonti, proprio in quell'arco cronologico, non appaiono più accessibili a Betti, autore di una curiosa *Arte della dimenticanza*). Abbiamo già detto che anche Bettinelli ritiene necessario mettere da parte l'apparato «de' comun luoghi», ma vi è di più. Il gesuita, oltre a sostenere il primato della *natura* sull'*arte*, afferma che dell'*ars memoriae* non si servirono i più grandi oratori, Demostene e Cicerone, ma soltanto i sofisti *corrotti* (si è mostrato però come egli sovrapponga tradizioni diverse, proiettando ad esempio Cicerone nell'universo della memoria scritturalizzata). Quello di Leopardi, in conclusione, è senz'altro il caso più ricco. Infatti, abbiamo visto come il poeta si sia servito delle tecniche dell'*ars excerpenti*, che dovevano essergli familiari sin dall'infanzia, di una mnemonica personale, incentrata soprattutto sui legami associativi tra le parole (gli *Esercizi di memoria* e i vari materiali preparatorî), ma anche del potere evocativo, simbolico e sintetico delle immagini, al quale egli affida la propria memoria nel momento in cui si accinge a scrivere la sua *Vita. Vita*, però, che rimane solo *abbozzata e frammentaria*: è questo, in un certo senso, il più emblematico e l'ultimo dei 'frantumi' dell'*ars memoriae*.

³¹ Cfr. *SF*, *Dell'anima umana*, p. 43.

³² *SM*, p. 468.

BIBLIOGRAFIA

TESTI

VITTORIO ALFIERI, *Vita, Rime e Satire*, a cura di L. Fassò, Torino, UTET, 1949, 2 voll.

ARISTOTELE, *L'anima*, a cura di G. Movia, Milano, Bompiani, 2001.

FRANCESCO BACONE, *Opere filosofiche*, a cura di E. De Mas, Bari, Laterza, 1965, 2 voll.

CHARLES BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introduzione di G. Macchia, Milano, Mondadori, 2012.

GIUSEPPE GIOACHINO BELLI, *Belli italiano*, a cura di R. Vighi, Roma, Colombo, 1975, 3 voll.

LUIGI BETTI, *Dell'associazione delle parole dipendente dal lor meccanismo. Osservazioni*, in *Scelta di Opuscoli interessanti. Nuova edizione. Tomo II. Contenente i 12 volumi dell'anno 1776*, Milano, presso Giuseppe Galeazzi, 1782, pp. 229-232.

ID., *Della maniera di ben condurre l'immaginazione nelle belle arti. Discorso recitato in una Adunanza d'Arcadia da Retisco Sinopeo P. A.*, Roma, presso Arcangelo Casaletti, 1774.

ID., *L'arte della dimenticanza*, in *Scelta di opuscoli interessanti tradotti da varie lingue, nuova edizione. Tomo III. Contenente in dodici volumi dell'anno 1777*, Milano, presso Giuseppe Galeazzi, 1784, pp. 107-109.

ID., *Riflessioni del signor Ab. Luigi Betti intorno al Sistema della Natura nelle umane Sensazioni*, in *Scelta di opuscoli interessanti tradotti da varie lingue, coll'aggiunta di opuscoli nuovi Italiani, volume XXIV*, Milano, presso Giuseppe Marelli, 1776, pp. 3-13.

SAVERIO BETTINELLI, *Lettere inglesi*, in *Illuministi italiani, tomo II, Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, a cura di E. Bonora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 685-789.

ID., *Lettere virgiliane*, in *ivi*, pp. 630-683.

ID., *Opere dell'abate Saverio Bettinelli, tomo secondo che contiene l'Entusiasmo*, Venezia, presso Zatta, 1780.

ID., *Saggio sull'eloquenza*, in *Opere dell'Abate Saverio Bettinelli*, tomo ottavo ed ultimo, che contiene *Saggio sull'Eloquenza*, Venezia, presso Zatta, 1782.

ID., *Sopra lo studio delle belle lettere e sul gusto moderno di quelle*, in *Illuministi italiani*, tomo II, *Opere di Francesco Algarotti e di Saverio Bettinelli*, cit., pp. 1013-1056.

ISIDORO BIANCHI, *Marmi cremonesi, ossia Ragguaglio delle Antiche Inscrizioni che si conservano nella Villa delle Torri de' Picenardi*, opera del Sig. Abate D. Isidoro Bianchi, Milano, nell'Imperiale Monistero di S. Ambrogio Maggiore, s.d. [1791].

CARLO BIANCONI, *Riflessioni sopra un cammeo antico di Giove*, Bologna, presso Girolamo Bianconi, 1818.

GIORDANO BRUNO, *Il Candelaio*, in ID., *Opere italiane di Giordano Bruno*, testi critici di G. Aquilecchia, coordinamento generale di N. Ordine, Torino, UTET, 2002, vol. 1, pp. 259-424.

ID., *Opere mnemotecniche. Tomo secondo*, edizione diretta da M. Ciliberto, a cura di M. Matteoli, R. Sturlese, N. Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2009.

ID., *Parole, concetti, immagini*, Pisa, Edizioni della Normale, 2014.

DOMENICO ANGELO CALOGERÀ, *Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici*, tomo I, Venezia, presso Cristoforo Zane, 1728.

GIULIO CAMILLO, *L'idea del theatro. Con «L'idea dell'eloquenza», il «De transmutatione» e altri scritti*, a cura di L. Bolzoni, Milano, Adelphi, 2015.

TOMMASO CAMPAILLA, *Opuscoli filosofici, all'Illustriss. Signor Marchese D. Francesco Gastone patrizio catanese, Barone dell'Ingegno, ec. Regio Consigliere, e Presidente del Regio Patrimonio di questo Regno, ec.*, Palermo, nella Stamperia di A. Gramignani, 1737.

FRANCESCO CANCELLIERI, *Dissertazione intorno agli uomini dotati di gran memoria e a quelli divenuti smemorati*, Roma, presso F. Bourlie, 1815.

GIAN RINALDO CARLI, *Della memoria artificiale e dei professori di essa. Dissertazione letta nella sessione straordinaria del giorno 22 marzo del 1793 dell'Accademia di Mantova*, in ID., *Delle opere del Signor Commendatore Don Gianrinaldo Conte Carli, Emerito Presidente del Supremo Consiglio di Pubblica Economia, e del Magistrato Camerale di Milano; e Consigliere Intimo Attuale di Stato di S. M. I. R. A.*, tomo XIX, Milano, nell'Imperial Monistero di s. Ambrogio Maggiore, 1794.

GIACOMO CASANOVA, *Storia della mia vita*, a cura di P. Chiara e F. Ronconi, Milano, Mondadori, 1983.

AMADEO DI CASTROVILLARE, *Metodico su 'l predicare a braccio con l'arte memorativa per accrescere la memoria, e particolarmente per imparar prediche, la Cronologia e le lingue forestiere*, Roma, per Pietro Ferri, 1721.

DOMENICO CAVALCA, *Disciplina degli spirituali col trattato delle trenta stoltizie*, a cura di G. Bottari, Milano, presso Giovanni Silvestri, 1838.

MELCHIORRE CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia del gusto all'Arcadia di Roma, in Dal Muratori al Cesarotti. Tomo IV. Critici e storici della poesia e della arti nel secondo Settecento*, a cura di E. Bigi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia literaria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, edited by J. Engell and W. J. Bate, Princeton, Princeton University Press, 1983.

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE – WILLIAM WORDSWORTH, *Lyrical Ballads*, edited by M. Mason, London, Longman, 2013.

ANTONIO CONTI, *Dialoghi filosofici*, edizione critica a cura di R. Bassi e R. Rabboni, Venezia, Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti, 2018.

ID., *Il Globo di Venere*, a cura di M. Farnetti, Roma, Salerno, 1992.

ID., *Illustrazione del Parmenide di Platone. Con una dissertazione preliminare. Del signor Abate Antonio Conti Patrizio Veneto*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1743.

ID., *Prose e poesie del Sig. Abate Conti, patrizio veneto. Tomo primo*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1739.

ID., *Prose e poesie del Sig. Abate Antonio Conti, patrizio veneto. Tomo secondo, e postumo*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1756.

ID., *Riflessioni su l'aurora boreale*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1739.

ID., *Scritti filosofici*, a cura di N. Badaloni, Napoli, Rossi, 1972.

MIGUEL DE CERVANTES, *Don Chisciotte della Mancia*, a cura di F. Rico, trad. di A. Valastro Canale, testo a fronte a cura di F. Rico, Milano, Bompiani, 2012.

RENÉ DESCARTES, *Opere 1636-1649*, a cura di G. Belgioioso, Milano, Bompiani, 2009.

ID., *Tutte le lettere. 1619-1650*, a cura di G. Belgioioso, Milano, Bompiani, 2015.

PAOLO MATTIA DORIA, *Discorsi critici filosofici intorno alla filosofia degl'Antichi e de i Moderni; ed in particolare intorno alla filosofia di Renato des-Cartes*, Venezia (Napoli), 1724.

JEAN-BAPTISTE DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla lettura*, a cura di M. Mazzocut-Mis e P. Vincenzi, trad. it. di M. Bellini e P. Vincenzi, pref. di E. Franzini, cura delle fonti antiche di M. Gioseffi, Palermo, Aesthetica, 2005.

GIROLAMO FRACASTORO, *Turrius sive de intellectione*, in *Fracastorii Opera omnia*, Venetiis, 1555.

GALILEO GALILEI, *Le operazioni del compasso geometrico e militare. Di Galileo Galilei, Nobil Fiorentino, Lettore delle matematiche nello Studio di Padova, dedicato al Serenissimo D. Cosimo Medici Principe di Toscana*, Padova, per Pietro Mannelli, 1606.

ANTONIO GENOVESI, *Autobiografia e Lettere*, a cura di G. Savarese, Milano, Feltrinelli, 1962.

ID., *Delle Scienze Metafisiche per li giovanetti*, Napoli, presso la Stamperia Simoniana, 1770.

ID., *Elementorum Artis Logico Criticae libri V, editio novissima ad postremam neapolitanam*, Bassano, 1779.

ID., *Istituzioni di metafisica per li principianti*, Venezia, presso Tommaso Bettinelli, 1775.

ID., *Lettere familiari dell'Abate Antonio Genovesi, Tomo Primo*, Napoli, presso Domenico Terres, 1774.

ID., *Lettere filosofiche [...] ad un amico provinciale. Per servire di rischiaramento ai suoi Elementi Metafisici. Terza edizione*, Bassano, 1783.

ID., *Lezioni di economia civile*, introd. di L. Bruni e S. Zamagni, testo e nota critica a cura di F. Dal Degan, Milano, Vita e Pensiero, 2013.

CARLO GOLDONI, *Memorie di Carlo Goldoni e del suo teatro scritto da lui stesso*, Venezia, presso Giuseppe Antonelli, 1829.

GASPARE GOZZI, *Sulla riforma degli Studi. Scritture due. Inedite*, Udine, Tipografia Vendrame, 1835.

BATTISTA GUARINI, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971².

TOMMASO DA KEMPIS, *La imitazione di Cristo di Tommaso da Kempis*, nuovamente dal più corretto originale latino in italiano tradotta, per opera di E. Enriquez, Card. di Santa Chiesa e di molte figure adornata, Venezia, presso Orlandelli, 1803.

MADAME DE LAMBERT, *Oeuvres complètes de Madame la Marquise de Lambert, suivies de ses lettres à plusieurs personnages célèbres*, Paris, Collin, 1808.

JULIEN OFFRAY DE LA METTRIE, *L'homme machine*, in *Œuvres Philosophiques*, nouvelle édition corrigée et augmentée, Berlin, s.n.t., 1774.

ID., *Opere filosofiche*, a cura di S. Moravia, Bari, Laterza, 1992.

GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, edizione critica di E. Peruzzi con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1981.

ID., *Crestomazia italiana. La prosa*, introduzione e note di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968.

ID., *Dissertazioni filosofiche*, a cura di T. Crivelli, Padova, Antenore, 1995.

ID., *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, 2 voll.

ID., *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milano, Mondadori, 2003, 2 voll.

ID., *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'Intino, Roma, Salerno, 1995.

ID., *Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, a cura di L. Felici e E. Trevi, Roma, Newton, 2010².

ID., *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1997, 2 voll.

ID., *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll.

ID., *Zibaldone di pensieri*, ed. fotografica dell'autografo con indici, a cura di E. Peruzzi, vol. x, a cura di S. Acanfora, M. Andria, F. Cacciapuoti, S. Gallifuoco, Paola Zito, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994.

MONALDO LEOPARDI, *Autobiografia, con appendice di A. Avòli*, Roma, Befani, 1883.

JOHN LOCKE, *Essai philosophique concernant l'entendement humain, ou l'on montre quelle est l'entendue de nos connoissances certaines, et la maniere dont nous y parvenons*, par M. Locke, traduit de l'Anglois par M. Coste, Amsterdam, Chez Henri Schelte, 1723.

ID., *Saggio sull'intendimento umano*, a cura di M. e N. Abbagnano, Torino, UTET, 2013.

JOHN LOCKE – FRANCESCO SOAVE, *Saggio filosofico sull'umano intelletto, compendiato dal Dott. Winne e tradotto da Francesco Soave*, Venezia, Baglioni, 1794.

PASQUALE MAGLI, *Dissertazioni filosofiche [...] in cui si oppongono più difficoltà a parecchi principalissimi pensieri di metafisica de' filosofi leibniziani e specialmente del Signor D. Antonio Genovesi*, Napoli, presso Tommaso Alfano, 1759.

NICOLAS MALEBRANCHE, *La ricerca della verità*, a cura di M. Garin, introduzione di E. Garin, con una nota di E. Scribano, Roma-Bari, Laterza, 2007.

GIAMBATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1998.

ID., *Dicerie sacre e La strage de gl'Innocenti*, a cura di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1960.

ID., *La Galleria*, a cura di M. Pieri e A. Ruffino, Trento, La Finestra, 2005.

SAMUEL MASSON, *Histoire critique de la république des lettres, tant ancienne que moderne*, Utrecht, 1712-1714.

PIETRO METASTASIO, *Tutte le opere. Lettere*, vol. 3, a cura di B. Brunelli, Milano, Mondadori, 1951.

MICHEL DE MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di F. Garavini e A. Tournon, Milano, Bompiani, 2012.

EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1999.

LUDOVICO ANTONIO MURATORI, *Carteggio con Pietro E. Gherardi*, Edizione nazionale del carteggio di L. A. Muratori, vol. 20, a cura di G. Pugliese, Firenze, Olschki, 1982.

ID., *Carteggi con Ubaldini.... Vannoni*, Edizione Nazionale del Carteggio di L. A. Muratori, vol. 44, a cura di M. L. Nichetti Spanio, Firenze, Olschki 1978.

ID., *Dei pregi dell'eloquenza popolare*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1750.

ID., *Della forza della fantasia umana*, a cura di C. Pogliano, Firenze, Giunti, 1996.

ID., *Delle forze dell'intendimento umano, o sia Il pirronismo confutato, opposto al libro del preteso monsignore Huet intorno alla debolezza dell'umano intendimento*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1745.

ID., *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A. Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971, 2 voll.

ID., *Epistolario*, edito e curato da M. Càmpori, Modena, Società Tipografica Modenese, 1901-1922.

ID., *Intorno al metodo seguito ne' suoi studi. Lettera all'illustrissimo signore Giovanni Artico conte di Porcia*, in *Dal Muratori al Cesarotti, Opere di Lodovico*

Antonio Muratori, tomo I, a cura di G. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, pp. 6-38.

ID., *Opere di Lodovico Antonio Muratori*, in *Dal Muratori al Cesarotti*, tomo I, cit.

ID., *Riflessioni sopra il buon gusto nelle Scienze e nelle Arti. Divise in due parti*, Venezia, presso Niccolò Pezzana, 1723.

ID., *Scritti autobiografici*, a cura di T. Sorbelli, Vignola, Fabbri, 1950.

GIOVANNI MARIA ORTES, *Calcolo sopra il valore dell'opinioni, e sopra i dolori e i piaceri della vita umana*, Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1757.

GIULIO PERTICARI, *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori. Libri due, in Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, volume primo, Milano, presso l'Imp. Regia Stamperia, 1817, pp. 3-198.

FRANCESCO PETRARCA, *Le Rime di Francesco Petrarca, Riscontrate co i Testi a penna della Libreria Estense, e co i fragmenti dell'Originale d'esso Poeta. S'aggiungono le Considerazioni rivedute e ampliate d'Alessandro Tassoni, Le Annotazioni di Girolamo Muzio, E le Osservazioni di Lodovico Antonio Muratori*, Modena, per Bartolomeo Soliani Stamp. Ducale, 1711.

GIANMARIA PIGATTI, *Istoria d'un Sonnambulo scritta da Gianmaria Pigatti Dottore di Filosofia e Medicina a sua Eccellenza il Sig. Conte Antonio Abate Conti, Patrizio Veneto*, Venezia, per Giuseppe Bettinelli, 1744.

PLATONE, *La Repubblica*, a cura di G. Lozza, Milano, Mondadori, 2004¹⁵.

CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Torino, Einaudi, 2012.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les Pensées*, Amsterdam, 1786.

ID., *Œuvres complètes*, a cura di B. Galenin e M. Raymond, Paris, Gallimard, 1964.

SENOFONTE, *Tutti gli scritti socratici, Apologia di Socrate – Memorabili – Economico – Simposio*, a cura di L. de Martinis, saggio introduttivo di G. Reale, Milano, Bompiani, 2013.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Sonetti*, introd. di N. D'Agostino, pref. di R. Rutelli, trad. di M. A. Marelli, Milano, Garzanti, 2000.

JOHANN GEORG SULZER, *Osservazioni Intorno all'Influenza reciproca della Ragione sul Linguaggio e del Linguaggio sulla Ragione del Signor Sulzer*, in *Scelta di Opuscoli interessanti tradotti da varie lingue*, vol. 4, Milano, Stamperia di Giuseppe Marelli, 1775, pp. 42-102.

JONATHAN SWIFT, *La battaglia dei libri*, introd. di G. Steiner, trad. e note di L. Pirè, Napoli, Liguori, 2005⁹.

ID., *La favola della botte. Scritta per l'universale progresso dell'umanità*, Piacenza, Nuova Berti Editrice, 2012.

T. TASSO, *Lettere*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1852-1855, 5 voll.

EMANUELE TESAURO, *Il giudizio. Discorso academico*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Riccardi, Milano-Napoli, 1960, pp. 9-18.

GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, tomo IV, Milano, per Nicolò Bettoni e Comp., 1833.

GIANBATTISTA VICO, *De antiquissima italorum sapientia*, con traduzione a fronte, a cura di M. Sanna, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.

ID., *Epistole. Con aggiunte le epistole dei suoi corrispondenti*, ed. critica a cura di M. Sanna, Napoli, Morano, 1992.

ID., *Institutiones Oratoriae*, testo critico, versione e commento di G. Crifò, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989.

ID., *Le orazioni inaugurali I-VI*, a cura di G. G. Visconti, Bologna, Il Mulino, 1982.

ID., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 2008.

JACOB VON STAEHLIN, *Descrizione del nuovo Arcipelago Settentrionale scoperto da' Russi ne' mari di Kamtschatka e Anadir*, in *Scelta di opuscoli interessanti tradotti da varie lingue*, tomo V, Milano, presso Giuseppe Marelli, 1775, pp. 31-35.

WILLIAM WARDEN, *Letters Written on Board His Majesty's Ship the Northumberland, and at Saint Helena*, London, Ackermann, 1816.

ABBÉ YVON, s.v. *Art mnémonique*, in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences et des métiers, par une société de gens de lettres*, Tome premier, Paris, 1771, pp. 718-719.

STUDI

FERDINANDO ABBRI, *Conti, le metafisiche e la nuova scienza*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, a cura di G. Baldassarri, S. Contarini, F. Fedi, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 14-24.

SILVANA ACANFORA, *Indice e indicizzazione*, in G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. fotografica, cit., pp. 69-90.

EAD., *La memoria di Leopardi*, in *I libri di Leopardi*, Napoli, Elio de Rosa Editore, 2000, pp. 160-184.

GIORGIO AGAMBEN, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2011.

ALESSANDRA ALOISI, *Desiderio e assuefazione. Studio sul pensiero di Leopardi*, Pisa, ETS, 2014.

LEONARDO AMOROSO, *Introduzione alla Scienza nuova di Vico*, Pisa, ETS, 2011.

MARCELLO ANDRIA, *Fonti e modelli dell'indice*, in G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. fotografica, cit., pp. 97-104.

DANIEL ARASSE, *Ars memoriae et symboles visuels: la critique de l'imagination et la fin de la Renaissance*, in *Symboles de la Renaissance. Premier volume*, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 1976, pp. 57-76

ALEIDA ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002 (ed. originale, München, C. H. Beck Verlag, 1999).

NICOLA BADALONI, *Antonio Conti, un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire*, Milano, Feltrinelli, 1968.

GIOVANNI BAFFETTI, *Muratori tra «ingegno» e «evidenza»*, in *Immaginazione e conoscenza nel Settecento italiano e francese*, a cura di S. Verhulst, Milano, Franco Angeli, 2002, pp. 137-149.

GUIDO BALDASSARRI, SILVIA CONTARINI, FRANCESCA FEDI (cur.), *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, Padova, Il Poligrafo, 2009.

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 e periferie del libro*, a cura di M. Santoro e M. G. Tavoni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2005, vol. 2, pp. 467-484.

ID., *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Milano, Guerini e Associati, 1995.

ID., *Le risorse retoriche di un predicatore gesuita: Giulio Mazarini*, in *I gesuiti e la ratio studiorum*, a cura di M. Hinz, R. Righi, D. Zardin, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 139-158.

ID., *Le scoperte antropologiche della Scienza nuova*, in «Appunti leopardiani», X, 2, 2015, pp. 8-19.

ID., *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990.

ID., *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, Il Mulino, 2004.

ANDREA BATTISTINI – EZIO RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, III/2, *Le forme del testo*, Torino, Einaudi, 1984, 5-340.

NOVELLA BELLUCCI, *Giacomo Leopardi e i contemporanei. Testimonianze dall'Italia e dall'Europa in vita e in morte del poeta*, Firenze, Ponte Alle Grazie, 1996.

EAD., *Il zio Carlo*, in *Leopardi a Roma*, a cura di N. Bellucci e L. Trenti, Milano, Electa, pp. 21-25.

JOHN BENDER – DAVID E. WELLBERY (cur.), *The Ends of the Rhetoric. History, Theory, Practice*, Stanford, Stanford University Press, 1990.

ENZA BIAGINI, *Letteratura e motivazione. Saggi di teoria della letteratura*, Roma, Bulzoni, 1998.

WALTER BINNI, *Fra Illuminismo e Romanticismo: Saverio Bettinelli*, in ID., *Scritti settecenteschi 1938-1954*, Firenze, Il Ponte, 2016 (prima ed., 1945).

ROBERTO BIZZOCCHI, *La «Biblioteca Italiana» e la cultura della Restaurazione (1816-1825)*, Milano, Franco Angeli, 1979.

LUIGI BLASUCCI, *I titoli dei «Canti» e altri studi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 2011.

REMO BODEI, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 1991.

ID., *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Torino, Einaudi, 1987.

LINA BOLZONI, *Il lettore creativo: percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012.

EAD., *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002.

EAD., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

EAD., *Oratoria e prediche*, in *Letteratura italiana*, III/2, *Le forme del testo. La prosa*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 1041-1074.

LINA BOLZONI e PIETRO CORSI (cur.), *La cultura della memoria*, Bologna, Il Mulino, 1992.

ETTORE BONORA, *Pietro Verri e l'«Entusiasmo» del Bettinelli*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXX, 1953, pp. 204-225.

FRANCO BRIOSCHI, «*Forza dell'assuefazione*», in *Lo «Zibaldone». Cento anni dopo. Composizione, edizioni, temi*, Atti del X Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati – Portorecanati, 14-19 settembre 1998, Firenze, Olschki, 2001, pp. 737-750.

GIAN PAOLO BRIZZI, *La formazione della classe dirigente nel Sei-Settecento: i seminaria nobilium nell'Italia centro-settentrionale*, Bologna, Il Mulino, 1976.

ID., *La ratio studiorum. Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Roma, Bulzoni, 1981.

ELISABETTA BROZZI, *La biblioteca*, in *Leopardi*, a cura di F. D'Intino e M. Natale, Roma, Carocci, 2018, pp. 243-255.

FABIANA CACCIAPUOTI, *Dentro lo Zibaldone. Il tempo circolare della scrittura di Leopardi*, Roma, Donzelli, 2010.

FABIO A. CAMILLETTI, *Il passo di Nerina. Memoria, storia e formule di pathos nelle Ricordanze*, in «*Italianistica. Rivista di letteratura italiana*», XXXIX, 2, 2010, pp. 41-66.

ID., *Leopardi's Nymphs. Grace, Melancholy, and the Uncanny*, Oxford, Legenda, 2013.

SERGIO CAMPAILLA, *A proposito di Vico nella Querelle des anciens et des modernes*, in «*Bollettino del Centro di Studi Vichiani*», 3, 1973, pp. 181-192.

GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *I linguaggi del sapere*, a cura di C. Bologna, prefazione di A. Asor Rosa, Roma-Bari, Laterza, 1990.

STEFANO CARRAI, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.

MARY J. CARRUTHERS, *The book of memory. A study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

EAD., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

ERNST CASSIRER, *The Philosophy of the Enlightenment*, Princeton, Princeton University Press, 1951.

GIAN MARIO CAZZANIGA, *Conti e la massoneria*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des Lettres*, cit., pp. 27-44.

ID., *Giardini settecenteschi e massoneria: il giardino di memoria*, in *Storia d'Italia. Annali*, 21, *La Massoneria*, a cura di G. M. Cazzaniga, Torino, Einaudi, 2006, pp. 120-140.

MARGHERITA CENTENARI, *Memoria*, in *Lessico leopardiano 2014*, a cura di N. Bellucci, F. D'Intino e S. Gensini, Roma, Sapienza Università Editrice, 2014, pp. 79-84.

GIOVANNI CERRI, *G. Vico e l'interpretazione oralistica di Omero*, in *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno Internazionale (Urbino 21-25 luglio 1980), a cura di B. Gentili e G. Paioni, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985, pp. 233-252.

ALBERTO CEVOLINI, *De arte excerpenti. Imparare a dimenticare nella modernità*, Firenze, Olschki, 2006.

MICHELE CILIBERTO, *Umbra profunda. Studi su Giordano Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1999.

CHIARA CONTINISIO, *Il governo delle passioni. Prudenza, giustizia e carità nel pensiero politico di Lodovico Antonio Muratori*, Firenze, Olschki, 1999.

PAOLA CORI, *Augenblick: A Reading of Leopardi's «Le ricordanze»*, in «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», 9, 2013, pp. 27-54.

LUCIA CORRAIN, *Per una semiotica degli attributi. Gli strumenti di misurazione nell'Iconologia di Ripa*, in *Cesare Ripa e gli spazi dell'allegoria*, a cura di S. Maffei, Napoli, La stanza delle scritture, 2010, pp. 111-131.

GIUSEPPE COSPITO, «*Il gran Vico*». *Presenza, immagini e suggestioni vichiane nei testi della cultura italiana pre-risorgimentale*, Genova, Name, 2002.

FRANCESCA MARIA CRASTA, *Forme e funzioni della mente: il caso della memoria fra Muratori e Conti*, in *Saggi di filosofia e storia della filosofia. Scritti dedicati a Maria Teresa Marcialis*, a cura di A. Loche e M. Lussu, Milano, Franco Angeli, 2012, pp. 53-71.

PAOLO CRISTOFOLINI, s.v. *Campailla, Tommaso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 17, 1974, pp. 324-238.

ID., *Da Dante a Omero, da Gravina a Vico*, in *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, a cura di A. Battistini e P. Guaragnella, Lecce, Pensa, 2007, pp. 375-382.

BENEDETTO CROCE, *La filosofia di Giambattista Vico*, a cura di F. Audisio, Napoli, Bibliopolis, 1997.

ID., *Note sulla letteratura italiana del Settecento*, VIII *Gl'improvvisatori*, in «Quaderni della "Critica" diretti da B. Croce», 6, 1946, pp. 38-56.

ID., *Problemi di estetica*, Bari, Laterza, 1919.

FERNANDA CROTTI, *Saverio Bettinelli, un letterato in bilico tra antichi e moderni*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento. Rivista internazionale di Italianistica», 1, 2006, pp. 123-147.

ROLANDO DAMIANI, *Leopardi e Madame de Staël*, in «Lettere italiane», XLV, 4, 1993, pp. 538-561.

GILLES DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Torino, Einaudi, 1990.

CESARE DE MICHELIS, *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze, Olschki, 1979.

FRANCESCO DE SANCTIS, *La Nerina di Giacomo Leopardi*, in *Opere di Francesco De Sanctis. Leopardi*, a cura di C. Muscetta, Torino, Einaudi, 1960, pp. 517-532.

LAURA DIAFANI, *Il vizio di parlar di sé. Progetti narrativi e autobiografici di Leopardi*, in EAD., *Ragionar di sé. Scritture dell'io e romanzo in Italia (1816-1840)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 87-145.

FRANCO D'INTINO, *I misteri di Silvia. Motivo persefoneo e mistica eleusina in Leopardi*, in «Filologia e critica», XIX, 2, 1994, pp. 211-271.

ID., *Il poeta e la tecnica. Le immagini della cera e del reliquiario in Leopardi e Wordsworth*, in *Romanticismo europeo e traduzione. Atti del seminario internazionale Ischia 10-11 aprile 1992*, a cura di L. M. Crisafulli Jones, A. Goldoni, R. Runcini, Napoli, Valentino Editore, 1995, pp. 269-282.

ID., *L'autobiografia moderna. Storia forme problemi*, Roma, Bulzoni, 1998.

ID., *La caduta e il ritorno. Cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*, Macerata, Quodlibet, 2019.

ID., *Leopardi e Senofonte*, in G. LEOPARDI, *Volgarizzamenti in prosa (1822-1827)*, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 59-70.

ID., *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale*, Venezia, Marsilio, 2009.

ID., *'Moralisti greci' I: Leopardi e Isocrate*, in G. LEOPARDI, *Volgarizzamenti in prosa. 1822-1827*, cit., pp. 107-139.

CARLO DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

ALESSANDRA DI RICCO, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Milano, Franco Angeli, 1990.

DOUWE DRAAISMA, *Metaphors of Memory. A History of Ideas about the Mind*, translated by P. Vincent, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (ed. originale, Groningen, Historische Uitgeverij, 1995).

ELIZABETH EISENSTEIN, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, Il Mulino, 1985 (ed. originale, New York, Cambridge University Press, 1979).

ROBERTO ESPOSITO, *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*, Torino, Einaudi, 2010.

PAOLO FABIANI, *Dall'arte dell'immaginazione alla scienza della mente. Alcune considerazioni sul concetto di memoria in Malebranche e Vico*, in «Laboratorio dell'ISPF», XIV, 2017, pp. 2-16 (http://www.ispf-lab.cnr.it/2017_FPB.pdf).

DARIA FARAFONOVA, *Il «gran magazzino de' nienti». Storia economica di una metafora barocca*, in «Lettere italiane», LXVII, 1, 2015, pp. 140-159.

F. FEDI, *Mausolei di sabbia. Sulla cultura figurativa di Leopardi*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997.

LUCIO FELICI, *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.

ID., *L'Olimpo abbandonato. Leopardi fra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Venezia, Marsilio, 2005.

ALBERTO FERRARIN, *Immaginazione e memoria in Hobbes e Cartesio*, in *Tracce nella mente. Teorie della memoria da Platone ai moderni*, a cura di M. M. Sassi, Pisa, Edizioni della Normale, 2007, pp. 159-189.

SABRINA FERRI, *Ruins past: modernity in Italy (1744-1836)*, Oxford, Voltaire Foundation, 2015.

VINCENZO FERRONE, *Scienza, natura, religione. Mondo newtoniano e cultura italiana nel primo Settecento*, Napoli, Jovene, 1982.

FRANCO FERRUCCI, *Memoria come immaginazione in Leopardi*, in «Lettere Italiane», XXXIX, 4, 1987, pp. 502-514.

FERNANDO FIGURELLI, *Gli «Appunti e ricordi» del Leopardi*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», LX, 3-4, 1956, pp. 487-498.

ALBERTO FOLIN, *Leopardi e l'imperfetto nulla*, Venezia, Marsilio, 2001.

MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 2016 (ed. originale, Paris, Gallimard, 1966).

MARGHERITA FRANKEL, *La dipintura e la struttura della «Scienza nuova» di Vico come specchio del mondo*, in *Leggere Vico*, a cura di E. Rivero, Milano, Spirali, 1982, pp. 155-161.

MARC FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Milano, Adelphi, 2002 (ed. originale, Geneve, Librairie Droz, 1980).

ID., *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni*, trad. di G. Cillario, M. Scotti, Milano, Adelphi, 2005.

GIANMARCO GASPARI, *Per un Muratori mal noto: origini e vicende della «Forza della fantasia umana»*, in *Corte, buon governo, pubblica felicità. Politica e conoscenza civile nel Muratori*, Atti della III giornata di studi muratoriani, Vignola, 14 ottobre 1995, Firenze, Olschki, 1996, pp. 221-268.

ID., *Sogni di filosofi. Antonio Conti tra Keplero e Muratori*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, cit., pp. 365-383.

CHRISTIAN GENETELLI, *Incursioni leopardiane: nei dintorni della conversione letteraria*, Padova, Antenore, 2003.

STEFANO GENSINI, *Linguaggio e natura umana: Vico, Herder e la sfida di Cartesio*, in AA. VV., *Il corpo e le sue facoltà. G. Vico*, a cura di G. Cacciatore, V. Gessa Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna e A. Sconamiglio, in «Laboratorio dell'ISPF» (www.ispf.cnr.it/ispf-lab), 1, 2005, ISSN 1824-917, pp. 56-78.

ID., *Linguistica leopardiana*, Bologna, Il Mulino, 1984.

GIOVANNI GENTILE, *Studi vichiani*, Firenze, Sansoni, 1927.

BRUNO GENTILI, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 6, 1980, pp. 17-54.

PIERRE GIRARD, *L'umanesimo conflittuale di Giambattista Vico*, in «Annali d'Italianistica», 26, 2008.

PAUL F. GRENDLER, *Jesuit Schools in Europe. A Historiographical Essay*, in «Journal of Jesuit Studies», 1, 2014, pp. 7-25.

ID., *The Culture of the Jesuit Teacher 1548-1773*, in «Journal of Jesuit Studies», 3, 2016, pp. 17-41.

ERIC A. HAVELOCK, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma-Bari, Laterza, 1973 (ed. originale, Cambridge-London, Harvard University Press, 1963).

PAOLA ITALIA, *Ancora sul Leopardi autobiografo. Appunti sulla «Vita abbozzata di Silvio Sarno»*, in «L'Ellisse», 3, 2008, pp. 111-128.

LUCIA LAZZERINI, «Per latinus grossos...». *Studio sui sermoni mescolati*, in «Studi di filologia italiana», 29, 1971, pp. 219-339.

YUN LEE TOO, *The Rhetoric of Identity in Isocrates. Text, Power, Pedagogy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

JOSEPH M. LEVINE, *Vico and the Quarrel between the ancients and the moderns*, «Journal of the history of ideas», 52, 1991, pp. 55-80.

JOHN LINDON, *La 'denonzia' di Antonio Conti per ateismo*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, cit., pp. 45-70.

MASSIMO LOLLINI, *Le muse, le maschere e il sublime. G. Vico e la poesia nell'età della «ragione spiegata»*, Napoli, Guida, 1990.

DAVIDE LUGLIO, *Il magistero delle api e l'alternativa tra antichi e moderni: l'esempio dell'eloquenza*, in *Razionalità e modernità in Vico*, a cura di M. Vanzulli, Milano, Mimesis, 2012, pp. 65-77.

ANDREA MALAGAMBA, *Assuefazione/ Assuefabilità*, in *Lessico Leopardiano 2014*, cit., pp. 29-36.

MARIA TERESA MARCIALIS, *Saverio Bettinelli. Un contributo all'estetica dell'esperienza*, Palermo, Aesthetica Preprint, 1988.

LUCIA MARINELLI, *Ars memoriae e ars excerpendi: le alternative del ricordare*, in *I libri di Leopardi*, cit., pp. 131-158.

CATERINA MARRONE, *Implicazioni anticartesiane della teoria del linguaggio in Vico*, in *Dal cartesianesimo all'Illuminismo radicale*, a cura di C. Borghero e C. Buccolini, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 127-160.

BORTOLO MARTINELLI, *Leopardi tra Leibniz e Locke. Alla ricerca di un orientamento filosofico*, Roma, Carocci, 2003.

MARCO MATTEOLI, *Giordano Bruno e l'ombra della conoscenza*, in «Dianoia», 19, 2014, pp. 91-115.

GUIDO MAZZOTTA, *La nuova mappa del mondo. La filosofia poetica di Giambattista Vico*, Torino, Einaudi, 1999.

MICHAEL MOONEY, *Vico in the tradition of rhetoric*, New Jersey, Princeton University Press, 1985.

MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Leopardi e la modernità*, in «Rivista Internazionale di Studi Leopardiani», 8, 2012, pp. 4-16.

EAD., *Lecture di Leopardi fra le righe dello «Zibaldone». Aggiunte all'annotazione di Giuseppe Pacella*, «Strumenti critici», XXVIII, 1, 2013, pp. 27-53.

EAD., *Topografia dell'assenza. (Per una teoria della ricordanza leopardiana)*, in *Le città di Giacomo Leopardi*, Atti del VII Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati, 16-19 novembre 1987, Firenze, Olschki, 1991, 303-330.

GIULIO NATALI, *Il Settecento*, in *Storia Letteraria d'Italia*, Milano, Francesco Vallardi, 1929.

WALTER J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. originale, London, Routledge, 1982).

ANTONINO PAGLIARO, *Omero e la poesia popolare in G. Vico*, in ID., *Altri saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1961, pp. 445-474.

MARIO PAPINI, «*Ignota latebat*». *L'impresa negletta della Scienza nuova*, in «Bollettino del centro di Studi Vichiani», 14, 1984, pp. 179-214.

ID., *Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella «Scienza nuova» di G. Vico*, Bologna, Cappelli, 1984.

CRISTINA PASSETTI, *La 'rivoluzione epistemologica' di Antonio Genovesi*, in *Le metamorfosi dei linguaggi nel Settecento*, a cura di C. Borghero e R. Loretelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. 23-33.

MARIA LUISA PERNA, s.v. *Genovesi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, 2000.

GREGORIO PIAIA, *L'autocommento nei sonetti filosofici di A. Conti*, in *L'autocommento: atti del XVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1990)*, a cura di G. Peron, premessa di G. Folena, Padova, Esedra, pp. 81-91.

MARTINA PIPERNO, *La poesia inattuale. Materiali per Leopardi e Vico*, in *Il velo scolpito. Dialoghi tra filosofia e letteratura*, a cura di D. Manca, postfazione di A. Prete, Pisa, ETS, 2013, pp. 41-53.

EAD., *Rebuilding post-Revolutionary Italy. Leopardi and Vico's 'New Science'*, Oxford, Voltaire Foundation, 2018.

SALVATORE PISANI, *Probleme im Medium der Anschauung: Giambattista Vicos 'Wahrer Homer' im Frontispiz der "Scienza Nuova"*, in «Artibus et Historiae», XXIV, 47, 2003, pp. 219-230.

GILBERTO PIZZAMIGLIO, *All'origine dell'«Histoire» casanoviana*, in «In quella parte del libro de la mia memoria». *Verità e finzioni dell'«io» autobiografico*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2003, pp. 199-215.

VINCENZO PLACELLA, *Leopardi e Vico*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati 13-16 settembre 1976, Firenze, Olschki, 1978, pp. 731-757.

MANFREDI PORENA, *Scritti leopardiani*, Bologna, Zanichelli, 1959.

ANTONIO PRETE, *Finitudine e infinito. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli, 1998.

ID., *Vico, Leopardi: sapienza poetica e pensiero poetante*, in «Appunti leopardiani», X, 2, 2015, pp. 20-45.

GUIDO PUGLIESE, *Saggi di letteratura italiana. Da Dante a Manzoni*, a cura di Johnny L. Bertolio, Firenze, Franco Cesati, 2018.

AMEDEO QUONDAM, *Il metronomo classicista*, in *I gesuiti e la ratio studiorum*, cit., pp. 379-507.

RENZO RABBONI, *La pluralità dei mondi nei Dialoghi filosofici di Antonio Conti*, in «Seicento e Settecento», IV, 2009, pp. 169-187.

ID., *Speculare sodo, ragionar sostanzioso. Studi sull'abate Conti*, Firenze, Olschki, 2008.

EZIO RAIMONDI, *I lumi dell'erudizione. Saggi sul Settecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1989.

MICHELE RAK, *La fine dei grammatici. Teoria e critica della letteratura nella storia delle idee del tardo seicento italiano*, Roma, Bulzoni, 1974.

EUGENIO RANDI, *Il sovrano e l'orologiaio. Due immagini di Dio nel dibattito sulla «potentia absoluta» fra XIII e XIV secolo*, Firenze, La Nuova Italia, 1986.

GIUSEPPE RANDO, *Leopardi: la pedagogia, Locke e la formazione del genio*, in *Lo «Zibaldone». Cento anni dopo*, cit., vol. 2, pp. 625-650.

LUCIANA REPICI, *Uomini capovolti. Le piante nel pensiero dei greci*, Bari, Laterza, 2000.

MARIO ANDREA RIGONI, *Illuminismo e negazione. Su Leopardi e La Mettrie*, in ID., *Il pensiero di Leopardi*, Torino, Aragno, 2015, pp. 73-88 (prima ed., 1978).

RINALDO RINALDI, *La strada verso il sogno di Antonio Conti*, in *Antonio Conti: uno scienziato nella République des lettres*, cit., pp. 385-399.

PAOLO ROSSI, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, Il Mulino, 2000 (prima ed., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960).

BRUNO ROY e PAUL ZUMTHOR (cur.), *Jeux de mémoire. Aspects de la mnémotechnie médiévale*, Montréal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal, 1985.

EMILIO RUSSO, *Ridere del mondo. La lezione di Leopardi*, Bologna, Il Mulino, 2017.

MANUELA SANNA, *Il sapere dell'immaginazione e le sue forme di conoscenza, in Gianbattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, cit., pp. 283-295.

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

JOHN D. SCHAEFFER, *Sensus Communis. Vico, Rhetoric, and the Limits of Relativism*, Durham and London, Duke U. P., 1990.

STEFANIA SINI, *Figure vichiane. Retorica e topica della «Scienza nuova»*, Milano, LED, 2005.

MARIA LUISA SOPPELSA, *Genesi del metodo galileiano e tramonto dell'aristotelismo nella scuola di Padova*, Padova, Antenore, 1974.

FRANCESCO TATEO, *Alla Primavera o delle Favole antiche*, in *Lecture leopardiane*, a cura di M. Dell'Aquila, Roma, Fondazione Piazzolla, 1993.

MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *I buoi del sole e l'ira di Enea. Ipotesi su una mancata autobiografia di Giacomo Leopardi*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 3, 2000, pp. 127-170 (poi in EAD., *L'autobiografia impossibile di Giacomo Leopardi*, in G. LEOPARDI, *Autobiografie imperfette e diario d'amore*, a cura di M. A. Terzoli, Firenze, Cesati, 2004, pp. 103-142).

SEBASTIANO TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Bari, Laterza, 1997.

GUGLIELMO TINI, *Dalla prima alla seconda natura. Leopardi tra abbondanza di vita e assuefazione*, Poggibonsi, Lalli, 1994.

NICOLETTA TIRINNANZI, *Umbra naturae. L'immaginazione da Ficino a Bruno*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.

VERONICA TOSO, *Un abate "libero pensatore" nella Venezia del Settecento. Antonio Conti e i suoi Sermoni presso la Congregazione della Fava*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, a.a. 2017/2018, supervisore I. Crotti.

FRANCO TRABATTONI, *Leopardi e Platone. Storia di un incontro mancato*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti della Tredicesima Giornata di Studi Sestre Levante, 11 marzo 2016*, a cura di S. Audano e G. Cipriani, Foggia, Il Castello, 2017, pp. 105-140.

GIUSEPPE UNGARETTI, *Influenza di Vico sulle teorie estetiche d'oggi*, in ID., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 1974, pp. 344-362.

STEFANO VELOTTI, *Sapienti e bestioni. Saggio sull'ignoranza, il sapere e la poesia in Giambattista Vico*, Parma, Pratiche Editrice, 1995.

FRANCO VENTURI, *Settecento riformatore. Da Muratori a Beccaria*, Torino, Einaudi, 1969.

FABRIZIO VERDE, *La polemica in Italia sul Saggio di filosofia morale di Maupertuis*, Firenze, Polistampa, 2013.

DONALD PH. VERENE, *La memoria filosofica*, in «Intersezioni», II, 2, 1982, pp. 257-273.

ID. *On the Impresa and the Dipinture*, in T. ILLIN BAYER – D. PH. VERENE, *Keys to the New Science: Translations, Commentaries, and Essays*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2009, pp. 143-146.

ID., *Vico's New Science as Theater of Memory*, in ID., *Speculative Philosophy*, Lanham M.D., Lexington Books, 2009, pp. 74-77.

ID., *Vico's Science of Imagination*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1981 (trad. it. *Vico. La scienza della fantasia*, a cura di F. Voltaggio, Roma, Armando Armando, 1984).

CORRADO VIOLA, *Tradizioni letterarie a confronto. Italia e Francia nella polemica Orsi-Bouhours*, Verona, Edizioni Fiorini, 2001.

VINCENZO VITIELLO, *L'immagine infranta. Linguaggio e mondo da Vico a Pollock*, Milano, Bompiani, 2014.

THOMAS WÄGENBAUR, *Memory and Recollection: The Cognitive and Literary Model*, in *The Poetics of Memory*, ed. by T. Wägenbauer, Tübingen, Stauffenburg Colloquim, 1998, pp. 3-22.

HARALD WEINRICH, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il Mulino, 2010 (ed. originale, München, Beck, 1997).

ID., *Metafora e menzogna: la serenità dell'arte*, Bologna, Il Mulino, 1976.

DAVID E. WELLBERY, *The transformation of rhetoric*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, edited by M. Brown, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 185-202.

FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 2013 (ed. originale, London, Routledge, 1966).

PAOLA ZAMBELLI, *La formazione filosofica di Antonio Genovesi*, Napoli, Morano, 1972.

EAD., *Tra Vico, la scolastica e l'illuminismo: Pasquale Magli*, in «Bollettino del centro di Studi Vichiani», 1, 1971, pp. 20-52.

PAOLA ZITO, *L'ars reminiscendi di un moderno. Alcune riflessioni sul caso Leopardi*, «Esperienze letterarie», XLIII, 1-2, 2018, pp. 131-141.

PAUL ZUMTHOR, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, Bologna, Il Mulino, 1990 (ed. originale, Paris, Seuil, 1987).