

Scuola Normale Superiore

Classe di Lettere

**Tesi di Perfezionamento in Discipline Filosofiche**

# **Credere, fingere, imitare**

**Il concetto di finzione in Samuel Taylor Coleridge**

**Relatore:**

Prof. Giuseppe Cambiano

**Candidato:**

Gabriele De Luca

Anno Accademico 2011-2012

*Fingebant simul credebantque.*

Tacito, *Annales*

# Indice

<b>ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI.....</b>	<b>5</b>
<b>INTRODUZIONE .....</b>	<b>6</b>
<b>1. STORIA SACRA E MITO COME VERA NARRAZIONE .....</b>	<b>15</b>
§ 1.1 IL PROBLEMA DELLO SCETTICISMO .....	15
§ 1.2 IL PROBLEMA DELLO SCETTICISMO IN VICO .....	17
§ 1.3 SCETTICISMO E FINZIONE .....	24
§ 1.4 SCETTICISMO ED ESTETICA .....	34
<b>2. FILOSOFIA, POESIA E RELIGIONE NEL GIOVANE COLERIDGE .....</b>	<b>39</b>
§ 2.1 MATERIALISMO E SPIRITUALISMO NEL GIOVANE COLERIDGE .....	39
§ 2.2 COLERIDGE E PRIESTLEY .....	41
§ 2.3 RELIGIOUS MUSING E CONFERENZE SULLA RELIGIONE RIVELATA .....	43
§ 2.4 COLERIDGE E CUDWORTH .....	50
§ 2.5 SIMBOLISMO, VOLONTARISMO TEOLOGICO E SCETTICISMO EPISTEMOLOGICO .....	58
<b>3. BLACKWELL E LA RISCOPERTA DEL MITO IN INGHILTERRA .....</b>	<b>63</b>
§ 3.1 IL DIBATTITO SULLA QUESTIONE OMERICA IN INGHILTERRA .....	63
§ 3.2 BLACKWELL E VICO .....	67
§ 3.3 BLACKWELL E COLERIDGE.....	77
<b>4. LA RISCOPERTA DEL MITO IN GERMANIA .....</b>	<b>80</b>
§ 4.1 DALL'INGHILTERRA ALLA GERMANIA .....	80
§ 4.1.1 <i>Un quadro generale</i> .....	80
§ 4.1.2 <i>Heyne, Blackwell e Wood</i> .....	83
§ 4.2 MITO E STORIA IN HEYNE .....	92
§ 4.3 VICO ED HEYNE .....	109
<b>5. COLERIDGE TRA CRITICA BIBLICA E FISIOLOGIA .....</b>	<b>117</b>
§ 5.1 COLERIDGE PRIMA DEL VIAGGIO IN GERMANIA .....	117
§ 5.2 <i>THE RIME OF THE ANCIENT MARINER</i> COME ESEMPIO DI E RIFLESSIONE SUL <i>MYTHMAKING</i> .....	122
§ 5.3 COLERIDGE IN GERMANIA: L'INCONTRO CON BLUMENBACH.....	130
<b>6. COLERIDGE E LA FILOSOFIA TEDESCA .....</b>	<b>150</b>
§ 6.1 COLERIDGE E KANT: INTELLETTO E RAGIONE, TALENTO E GENIO.....	150
§ 6.1.1 <i>L'incontro con Kant</i> .....	150
§ 6.1.2 <i>Intelletto e Ragione</i> .....	152
§ 6.1.3 <i>Talento, genio, forma organica</i> .....	156
§ 6.2 COLERIDGE E SCHELLING .....	162
§ 6.2.1 <i>Tra Kant e Fichte</i> .....	162
§ 6.2.2 <i>Coleridge e la Naturphilosophie di Schelling</i> .....	164
§ 6.3 FANTASIA E IMMAGINAZIONE.....	168
<b>7. LA CRITICA BIBLICA DI COLERIDGE .....</b>	<b>174</b>
§ 7.1 DA <i>THE RIME OF THE ANCIENT MARINER</i> ALLO <i>STATESMAN'S MANUAL</i> .....	174
§ 7.2 COLERIDGE ED EICHHORN.....	182
§ 7.3 COLERIDGE ED HERDER .....	187

<b>8. INGANNO E ILLUSIONE, COPIA E IMITAZIONE .....</b>	<b>197</b>
§ 8.1 ILLUSIONE DRAMMATICA E CRITICA BIBLICA: IL LETTORE E IL FEDELE.....	202
§ 8.2 STORICISMO E UNIVERSALISMO .....	206
§ 8.3 L'INTERPRETAZIONE FIGURALE .....	212
<b>9. COLERIDGE E VICO .....</b>	<b>222</b>
§ 9.1 STATO DELLA QUESTIONE .....	222
§ 9.2 COLERIDGE E LA <i>SCIENZA NUOVA</i> .....	224
§ 9.2.1 <i>L'incontro con Vico</i> .....	224
§ 9.2.2 <i>Coleridge e la fortuna di Vico in Inghilterra</i> .....	229
§ 9.2.3 <i>Il tema della storia</i> .....	233
§ 9.2.4 <i>Mito e Sacre Scritture</i> .....	242
§ 9.2.5 <i>Mito e poemi omerici</i> .....	244
§ 9.3 UNIVERSALI FANTASTICI E CARATTERI POETICI .....	248
§ 9.4 DAL FINGUNT SIMUL CREDUNTQUE ALLA VOLONTARIA E TEMPORANEA SOSPENSIONE DELL'INCREDELITÀ.....	258
§ 9.5 DA SHAKESPEARE A ESCHILO: <i>UNIVERSALI FANTASTICI E TAUTEGORIE</i> .....	263
§ 9.6 SIMBOLO E ALLEGORIA.....	270
<b>CONCLUSIONI .....</b>	<b>274</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>276</b>
BIBLIOGRAFIA PRIMARIA .....	276
BIBLIOGRAFIA SECONDARIA .....	281

## Elenco delle abbreviazioni

AR =	S.T. Coleridge, <i>Aids to reflection</i> .
BL =	S.T. Coleridge, <i>Biographia Literaria</i> .
CL =	S.T. Coleridge, <i>The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge</i> .
CM =	S.T. Coleridge, <i>Marginalia</i> .
CN =	S.T. Coleridge, <i>The notebooks of Samuel Taylor Coleridge</i> .
<i>Friend</i> =	S.T. Coleridge, <i>The Friend</i> .
ID =	S.T. Coleridge, <i>L'illusione drammatica. Lezione su Shakespeare e altri scritti</i> .
<i>Lects 1795</i> =	S.T. Coleridge, <i>Lectures, 1795: On Politics and Religion</i> .
<i>Lects 1808-1819</i> =	S.T. Coleridge, <i>Lectures 1808-1819: On Literature</i> .
<i>Logic</i> =	S.T. Coleridge, <i>Logic</i> .
LS =	S.T. Coleridge, <i>Lay Sermons</i> .
OM =	S.T. Coleridge, <i>Opus Maximum</i>
OP =	S.T. Coleridge, <i>Opere in Prosa</i> .
Sn25 =	G. Vico, <i>Scienza nuova</i> (1725).
Sn44 =	G. Vico, <i>Scienza nuova</i> (1744).
PW =	S.T. Coleridge, <i>Poetical Works</i> .
SW&F =	S.T. Coleridge, <i>Shorter Works and Fragments</i> .
TT =	S.T. Coleridge, <i>Table Talk</i> .

## Introduzione

La celebre espressione di Tacito citata nell'esergo di questa tesi costituisce il punto di partenza ideale per introdurre il presente lavoro<sup>1</sup>. Essa esprime infatti con concisione e pregnanza uno dei suoi aspetti principali, il rapporto tra *finzione e credenza*. Implicita nel primo concetto, come dimostra la sua stessa etimologia, è l'idea di *creazione*, di *fare*, e dunque di *artificiale*, *artefatto*. Ciò che è artificiale e artefatto si differenzia da ciò che è naturale e spontaneo. Dalla coppia concettuale *naturale-artificiale* a quella *vero-falso* il passo è breve. E tuttavia, ci spiega Tacito, a volte gli uomini fingono ma allo stesso tempo credono, provocando un corto circuito grazie al quale ciò che è *finto* viene considerato vero: *fingebant simul credebantque* appunto. Come caratterizzare ciò che, pur essendo finto, viene considerato vero? La risposta a questa domanda è tutt'altro che univoca. A fianco delle menzogna, infatti, classico esempio di qualcosa di falso che può essere considerato vero, si apre il vasto continente del *verosimile*, di tutto ciò che, pur non essendo vero, al vero si avvicina. La storia del concetto di verosimile può essere letta come un susseguirsi di tentativi di avvicinare questo concetto, all'interno della polarità che vede da una parte il *vero* e dall'altra il *falso*, di volta in volta all'uno o all'altro polo. Sono noti, ad esempio, i passi della *Poetica* in cui Aristotele scrive che «si devono preferire impossibilità verosimili a possibilità implausibili»<sup>2</sup> e che «la poesia è cosa più filosofica e più seriamente impegnativa della storia: la poesia dice infatti piuttosto le cose universali, la storia quelle particolari»<sup>3</sup>. Il verosimile può essere *più vero del vero*, dal momento che, mentre del vero fanno parte l'accidentale, il casuale, l'inatteso, il verosimile è strettamente connesso con tutto ciò che è tipico,

---

<sup>1</sup> La frase in questione viene utilizzata originariamente da Tacito, che parlando di una voce, diffusasi in Asia e Acaia, in seguito alla quale un giovane che gli somigliava era stato scambiato per Druso, il figlio di Germanico, scrive che *promptis Graecorum animis ad nova et mira, quippe elapsam custodiae pergere ad paternos exercitus, Aegyptum aut Syriam invasurum, fingebant simul credebantque*. Cfr. Tacito, *Annali*, V, 10. È nota la citazione di essa, ad opera di Vico, che nella *Scienza nuova*, con lieve modifica, la utilizza per descrivere la creatività, strettamente legata all'ignoranza, dei primi uomini. Cfr. Sn44, Libro II, Sezione I, Capitolo I, § 376, pp. 571, e *infra*, p. 247. Meno nota la ripresa del motto tacitano, filtrato attraverso il Bacone di *The Advancement of Learning*, da parte di Coleridge. Cfr. CN I, 826.

<sup>2</sup> Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008, XXIV, 1460a, p. 167.

<sup>3</sup> *Ivi*, IX, 1451b, p. 63.

usuale, credibile. In due parole, con il *sensus commune*. Il senso comune, tuttavia, si confonde spesso con il pregiudizio, con l'opinione non confermata e dunque incerta, foriera di errore. È proprio questo rischio connesso al concetto di verosimile che spinge Cartesio a scrivere che «considerando come sopra una medesima materia possano esservi tante opinioni diverse che siano sostenute da persone dotte, mentre non può mai esservene più di una sola che sia vera, reputavo presso che falso tutto ciò che fosse soltanto verosimile»<sup>4</sup>.

Il tentativo cartesiano di superare lo scetticismo si basa, come è noto, sull'individuazione di un *primum verum* certo e indubitabile, in grado di fare da base all'intero edificio del sapere. Tutto ciò che ammette anche solo la possibilità di esser messo in dubbio sarà tenuto al di fuori di questo edificio, che si rivelerà sì stabile e certo, ma a quale prezzo? L'operazione cartesiana taglia fuori dal proprio campo di interesse una vasta porzione dell'esperienza umana, irriducibile ai rigidi criteri di stampo matematico che secondo il filosofo devono caratterizzare la conoscenza affinché possa dirsi certa. Si crea così una contrapposizione tra due estremi, ben espressa da Giambattista Vico quando scrive che «Oggi il mondo o fluttua ed ondeggia tra le tempeste mosse a' costumi umani dal "caso" di Epicuro, o è inchiodato e fisso alla "necessità" del Cartesio; e così, o abbandonandosi alla cieca fortuna o lasciandosi strascinare dalla sorda necessità, poco se non pur nulla si cura con gli sforzi invitti di una elezion ragionevole di regolare l'una o di schivare, ed ove non possa, almeno di temprar l'altra»<sup>5</sup>.

Il modo in cui Coleridge caratterizza il concetto di finzione costituisce il tentativo di individuare uno *stato intermedio* tra il *caso di Epicuro* e la *necessità di Cartesio*: distinguendo tra il concetto di *inganno* e quello di *illusione*, il poeta-filosofo inglese individua infatti due diverse forme di finzione, all'interno delle quali l'elemento distintivo è la consapevolezza. La fede poetica è definita da Coleridge come una *volontaria e temporanea sospensione dell'incredulità*: una forma di illusione, non di inganno, grazie alla quale una finzione viene considerata temporaneamente, e soprattutto volontariamente,

---

<sup>4</sup> R. Descartes, *Discorso sul metodo*, commentato da E. Gilson, a cura di E. Scribano, San Paolo, Milano, 2003, p. 67.

<sup>5</sup> G. Vico, *Lettera all'abate Esperti* (1726), in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano 2007, p. 322.

reale. I due aggettivi che caratterizzano la sospensione indicano che nell'illusione svolge un importante ruolo epistemologico la percezione di una differenza, che fa sì che l'adesione alla finzione sia volontaria e reversibile. All'interno di una forma di finzione caratterizzata dall'inganno la differenza deve essere invece occultata al massimo, in modo tale che la menzogna risulti indistinguibile dalla realtà. La differenza tra illusione e inganno è la stessa che passa tra lo *spacciarsi* per qualcuno che non si è e il *far finta* di essere qualcuno che non si è. Come spiega infatti il filosofo americano Searle, «se fingo di essere Nixon per aggirare i servizi segreti e per riuscire ad entrare nella Casa Bianca, sto fingendo nel primo senso. Ma se fingo di essere Nixon all'interno di un gioco di ruolo, sto fingendo nel secondo senso»<sup>6</sup>.

La coppia concettuale inganno-illusione costituisce un punto di osservazione privilegiato per analizzare il concetto di finzione all'interno della riflessione filosofica di Coleridge. Tale coppia infatti è inscindibilmente legata a una lunga serie di altre coppie che attraversano tutti gli ambiti della produzione coleridgiana: partendo dal binomio inganno-illusione, che indica due diverse forme di adesione alla finzione, si può passare a quello *copiimitazione*, che indica due diversi tipi di prodotto finzionale, o a quello *fantasia-immaginazione*, che indica le diverse facoltà cognitive coinvolte nella creazione di un prodotto artistico. Per analizzare il concetto di finzione nella riflessione coleridgiana, tuttavia, ad uno sguardo sincronico ho preferito, facendo mia la convinzione vichiana secondo la quale *natura delle cose è il loro nascimento*, una prospettiva storica.

Qual è dunque il punto di partenza della riflessione coleridgiana sul concetto di finzione? È mia convinzione che non sia possibile comprendere correttamente l'interesse per il concetto di finzione che attraversa l'intera riflessione coleridgiana senza considerare l'enorme ruolo svolto in questa riflessione dalla religione. La forte e sincera fede religiosa che traspare dalle opere del poeta-filosofo fa sì che la religione entri a far parte della sua produzione non solo sotto forma di interesse esplicito, ma ancor più come tensione di fondo, in grado di informare di sé ogni aspetto e ogni ambito

---

<sup>6</sup> J.R. Searle, *The Logical Status of Fictional Discourse*, in Id., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 58-75 (trad. it., Id., *Lo statuto logico del discorso di finzione*, in S. Chiodo (a cura di), *Che cosa è arte*, op. cit., pp. 160-173, pp. 165-166.

della produzione letteraria coleridgiana. In particolare, come si vedrà, la riflessione di Coleridge può essere collocata a pieno titolo in quel dibattito che, prendendo le mosse dalla crisi scettica del Seicento, giunge, nell'arco di un paio di secoli, a mettere radicalmente in dubbio il carattere rivelato delle Sacre Scritture. Moltissimi sono i filosofi e i teologi che, a vario titolo, hanno partecipato a questo dibattito. Nel prenderne in considerazione alcuni e non altri, alla base della mia tesi, come di ogni ricerca di carattere storico, c'è un'opera di selezione dal carattere arbitrario ma non casuale. Tra i diversi animatori del dibattito intorno allo statuto di verità della Bibbia ho scelto infatti di concentrare la mia attenzione su Giambattista Vico. Diversi sono i motivi che mi hanno spinto a fare questa scelta. Primo tra tutti il fatto che Coleridge abbia conosciuto l'opera del filosofo italiano e l'abbia letta in lingua originale nel 1825. Considerando la storia travagliata della fortuna vichiana, questo dato è già di per sé estremamente rilevante, ma acquista un'importanza ancora maggiore se si considera la quasi totale assenza di studi dedicati al rapporto tra Coleridge e Vico<sup>7</sup>. Al di là di queste considerazioni di carattere storico, a rendere interessante un confronto tra il pensatore inglese e quello italiano ci sono ragioni di carattere teorico. In primo luogo i due autori presentano una certa affinità per quanto riguarda il ruolo che la fede religiosa svolge nella loro riflessione. All'interno di una riflessione filosofica, come quella di Coleridge, nella quale esigenze di carattere teologico svolgono un ruolo fondamentale, prese di posizione basate su premesse troppo decisamente antireligiose non possono trovare alcuno spazio<sup>8</sup>. La forma di religiosità che traspare invece dalle opere di Vico costituisce per Coleridge un compromesso accettabile tra le esigenze del filosofo e quelle del fedele<sup>9</sup>.

I principali punti di contatto tra la riflessione vichiana e quella coleridgiana emergono tuttavia soprattutto a proposito del concetto di finzione. Entrambi gli autori, sebbene in modalità diverse, attribuiscono

---

<sup>7</sup> Cfr. *infra*, § 9.1 Lo stato della questione.

<sup>8</sup> Costituisce una parziale eccezione a questa affermazione l'opera di Spinoza, che ha senza dubbio esercitato una certa influenza sulla riflessione coleridgiana, anche se Coleridge non manca di sottolineare come sebbene *la sua testa sia con Spinoza il suo cuore rimanga con Paolo e Giovanni*. Cfr. *infra*, p. 135.

<sup>9</sup> Ciò non toglie che Coleridge nutra quantomeno il sospetto che la professione di ortodossia più volte ribadita da Vico all'interno delle sue opere corrisponda ad una scelta di comodo. Cfr. *infra*, nota 533.

infatti un elevato valore cognitivo a questo concetto, rispetto al quale distinguono modalità di adesione diverse, che possono configurarsi come forme di inganno e nascondimento, ma anche esperienze utili, quando non fondamentali, per la conoscenza.

Nel ricostruire la genesi e lo sviluppo del concetto di finzione nella riflessione coleridgiana ho utilizzato quindi la riflessione vichiana sia come punto di partenza che come punto di arrivo. Il primo capitolo offre una rapida ricostruzione di alcuni aspetti della crisi scettica che si è verificata in Europa tra il sedicesimo e il diciassettesimo secolo, con particolare attenzione al dibattito intorno allo statuto di verità delle Sacre Scritture. Con un'ulteriore opera di selezione ho concentrato la mia attenzione soprattutto sulla figura di Isaac La Peyrère, considerato tra gli iniziatori della critica biblica. Anche in questo caso avrei potuto senza dubbio prendere in considerazione altri autori, ma il mio fine non era offrire un quadro esaustivo del dibattito seicentesco intorno al problema dello scetticismo e del valore di verità della Bibbia, quanto piuttosto tratteggiare lo sfondo su cui si staglia la riflessione vichiana, di cui il primo capitolo ricostruisce alcuni aspetti. Questo per quanto riguarda il punto di partenza. Quanto al punto di arrivo, l'ultimo capitolo di questo lavoro è dedicato ad un confronto tra la fase più matura della riflessione coleridgiana, successiva al momento in cui il poeta-filosofo inglese ha letto le opere di Vico, e la riflessione vichiana. I sette capitoli centrali costituiscono un'indagine su quelli che possono essere considerati da una parte i possibili canali attraverso i quali la riflessione vichiana può avere indirettamente raggiunto Coleridge prima del 1825, dall'altra una serie di autori, temi e dibattiti dal *colore* tipicamente vichiano. In particolare, il secondo capitolo affronta la fase giovanile della riflessione coleridgiana, mostrando come già a partire da questo periodo sia possibile individuare quei temi e quelle tendenze che troveranno pieno sviluppo nel pensiero maturo dello studioso. In particolare, il capitolo si sofferma sull'influsso esercitato sulla riflessione coleridgiana da Ralph Cudworth, perfetto esempio di filosofo i cui interessi epistemologici emergono all'interno di un pensiero in cui problematiche di carattere religioso hanno un ruolo preponderante. Focalizzando questo influsso, il capitolo offre una panoramica dell'ingresso nella riflessione coleridgiana di tematiche, quali

quella del simbolo e quella dello statuto di verità dei testi sacri, che saranno centrali per l'elaborazione del concetto di finzione e lo fa prendendo in esame principalmente alcuni componimenti poetici e i testi di alcune conferenze risalenti agli anni intorno al 1795.

Il terzo capitolo è incentrato sulla figura di Thomas Blackwell, uno dei protagonisti del dibattito inglese intorno alla questione omerica e dunque, più in generale, intorno al problema dell'interpretazione del mito. Diversi indizi hanno spinto alcuni studiosi a ipotizzare che Blackwell conoscesse l'opera di Vico. Sebbene non esistano evidenze testuali in grado di confermare inconfutabilmente questa tesi, è indubbio che le teorie di Blackwell proponano tematiche e interpretazioni dal deciso carattere vichiano. Non è certo che Coleridge abbia conosciuto l'opera dello studioso inglese, ma è estremamente rilevante il fatto che quest'opera, insieme a quella di Robert Wood, abbia svolto un importante ruolo nell'ambito degli studi sul mito portati avanti a Gottinga, dove Coleridge si recherà per un soggiorno di studio nel 1799. Proprio alla scuola mitologica di Gottinga, e in particolare al suo principale animatore Christian Gottlob Heyne, è dedicato il quarto capitolo, che nell'affrontare la figura del grande studioso tedesco, analizza in primo luogo il nuovo metodo di interpretazione storica dei miti antichi elaborato da Heyne, e in secondo il possibile influsso della riflessione vichiana sull'elaborazione di questo metodo. Anche in questo caso non esistono fonti dirette in grado di dimostrare oltre ogni dubbio che Heyne conoscesse l'opera vichiana, ma gli indizi che inducono a sospettarlo sono ancora maggiori che nel caso di Blackwell. Per questo non ho tentato di individuare prove inconfutabili che dimostrino l'influenza di Vico sulla riflessione di Heyne, quanto piuttosto di mostrare come questa riflessione, influenzata direttamente da Vico o no, presenti numerosi punti di contatto con l'approccio alla mitologia che emerge dalla *Scienza nuova*. Il carattere vichiano di molti aspetti della riflessione di Heyne sul mito è un dato di estremo interesse, dal momento che, come già accennato, nel 1799 Coleridge incontrerà Heyne durante il suo soggiorno di studio a Gottinga. Al soggiorno tedesco del poeta-filosofo inglese è dedicato il capitolo successivo, che prende in esame anche le fasi immediatamente precedenti questo soggiorno, durante le quali Coleridge viene in contatto, attraverso l'ambiente unitariano

inglese, con l'opera degli studiosi tedeschi che si apprestava ad incontrare di persona.

A prima vista può risultare sorprendente che una volta giunto a Gottinga Coleridge sia più interessato alle lezioni di fisiologia di Johann Friedrich Blumenbach che a quelle degli studiosi, come Johann Gottfried Eichhorn, che insieme a Heyne hanno portato avanti lo studio del mito e delle Sacre Scritture. Credo che l'analisi dell'influsso che le ricerche del fisiologo tedesco hanno avuto sulla riflessione coleridgiana costituisca uno dei punti di maggior originalità del presente lavoro. Tale influsso si è sviluppato in più modi: da una parte Blumenbach ha sollecitato l'attenzione di Coleridge verso un fenomeno naturale, quello del *Brocken Spectre*, riflettendo sul quale il poeta-filosofo inglese ha iniziato a riflettere su quell'idea di sospensione dell'incredulità che sarà centrale nel concetto di finzione; in secondo luogo la riflessione di Blumenbach, influenzata dagli studi di Heyne, ha offerto a Coleridge, direttamente o per il tramite di altri autori, una serie di strumenti concettuali, quali il concetto di *Bildungstrieb*, che si riveleranno di grande importanza rispetto all'elaborazione di un concetto fondamentale della riflessione coleridgiana come quello di *immaginazione*. Blumenbach costituisce infine il probabile tramite attraverso il quale l'attenzione di Coleridge si è rivolta verso Kant e Schelling, due autori il cui influsso sulla sua opera, non solo a proposito del concetto di finzione, è enorme. Il sesto capitolo è dedicato proprio al rapporto di Coleridge con i due filosofi tedeschi. Analizzando tale rapporto ho cercato di far emergere i caratteri principali di tre coppie concettuali, i binomi *talento-genio*, *intelletto-ragione* e *fantasia-immaginazione*, estremamente rilevanti per comprendere il concetto di finzione in tutta la sua complessità. Mi sono rivolto poi, nel settimo capitolo, all'analisi dell'influenza esercitata sulla riflessione coleridgiana da Johann Gottfried Herder ed Eichhorn, due autori con cui il poeta-filosofo inglese è entrato in contatto prima di rivolgere la propria attenzione a Kant e Schelling, ma che solo in una fase successiva della sua riflessione, a partire dal 1810 per quanto riguarda il primo e dal 1818-19 per quanto riguarda il secondo, hanno assunto un ruolo di primo piano. Il confronto con l'opera di questi due studiosi corrisponde alla matura elaborazione da parte di Coleridge di un approccio rispetto al problema dello statuto di verità delle

Sacre Scritture che costituisce il contraltare di quello che riguarda la finzione letteraria, pur non trovando con esso una sintesi perfetta.

Il confronto tra la riflessione coleridgiana e quella herderiana risulta particolarmente interessante, dal momento che permette di mettere a fuoco per contrasto un elemento centrale sia nell'approccio coleridgiano alle Sacre Scritture sia nella sua teoria dell'illusione drammatica. Si tratta dell'interpretazione figurale, argomento centrale dell'ottavo capitolo. Di contro al deciso storicismo herderiano, la riflessione di Coleridge mostra una coesistenza di storicismo e universalismo, tenuti insieme da un approccio interpretativo che gli consente di affermare il carattere duplice tanto del testo biblico quanto di qualsiasi opera d'arte possa essere considerata un esempio di imitazione e non di copia: così come fatti e personaggi biblici hanno un significato immediato, legato al contesto in cui la Bibbia è stata prodotta, e uno universale, allo stesso modo Shakespeare sarà lodato da Coleridge per la sua fedeltà alla natura, ma anche per la sua capacità di parlare un linguaggio universale. I suoi personaggi, come quelli della Bibbia, sono *portraits* e allo stesso tempo *ideals, ritratti e modelli*. Conclude il mio lavoro un ultimo capitolo dedicato, come già accennato, ad un confronto tra la riflessione di Coleridge e quella di Vico. In questo capitolo ho preso le mosse da un'analisi di tutti i passi conosciuti in cui lo studioso inglese fa riferimento a Vico, per passare poi ad un confronto di più ampio respiro, basato su alcune affinità teoriche piuttosto che su evidenze testuali.

Il lavoro che segue è prima di tutto una ricerca su un concetto, quello di finzione, che costituisce probabilmente l'elemento di maggior interesse e novità nella riflessione filosofica di Coleridge, un autore che in Italia continua ad essere noto quasi esclusivamente per la sua attività di poeta. Per analizzare questo concetto ho scelto di mettere a confronto la riflessione di Coleridge con quella di Vico, convinto che tale confronto possa non solo chiarire il rapporto, ad oggi ancora poco esplorato, tra due importanti filosofi, ma anche gettare nuova luce su aspetti del pensiero coleridgiano e vichiano ben noti, quali il concetto di illusione drammatica per quanto riguarda il primo e quello di logica poetica per quanto riguarda il secondo. Ho scelto inoltre di far incontrare Vico e Coleridge su un terreno ben preciso, quello del dibattito sul mito, la finzione e le Sacre Scritture successivo alla

messa in discussione dello statuto di verità della Bibbia, non rinunciando a descrivere, almeno nelle sue grandi linee, questo terreno. Ho insomma analizzato il concetto di finzione in Coleridge cercando di metterne in evidenza i presupposti, le implicazioni, i legami, sia rispetto agli altri ambiti della riflessione filosofica dello studioso inglese che, più in generale, rispetto al dibattito che intorno a questo tema si è sviluppato tra il Seicento e l'Ottocento. Questa scelta ha comportato l'assunzione di diversi rischi. In primo luogo, ogni confronto tra autori distanti nel tempo e nello spazio rischia di risultare arbitrario, quando non forzato. Questo è ancor più vero per quanto riguarda Vico, pensatore che è stato destinato, suo malgrado, al ruolo di precursore degli autori e delle correnti di pensiero più disparate. Ho cercato di evitare di tratteggiare un Vico precursore di Coleridge rinunciando a chiamare in causa un'influenza del primo sul secondo e limitandomi a sottolineare, laddove mi è sembrato che sussistesse, un'affinità legata soprattutto a esigenze teoriche e problematiche filosofiche comuni. Nel seguire i fili che da Vico portano a Coleridge, nell'affrontare cioè determinati autori e non altri, ho seguito due diversi criteri, scegliendo di concentrarmi su quegli autori che li soddisfano entrambi: da una parte ho tenuto di conto dei personaggi più importanti per la formazione del concetto di finzione nella riflessione di Coleridge; dall'altra ho tenuto di conto di quali autori possano costituire le maglie di quella catena che da Vico conduce fino a Coleridge. L'incrocio tra questi due criteri raramente è stato privo di attriti: come vedremo nel corso del testo che segue, Blackwell soddisfa molto bene il secondo criterio, meno bene il primo. Per Blumenbach vale il contrario. Herder, e soprattutto Heyne, costituiscono due autori che soddisfano molto bene entrambi i criteri.

In generale, un lavoro come questo, all'interno del quale trovano spazio un ampio numero di grandi nomi della filosofia occidentale e di questioni cruciali della storia del pensiero, si espone al rischio di risultare dispersivo e superficiale. È un rischio che ho ritenuto necessario correre, nel tentativo di rendere giustizia alla complessità e alla ricchezza di una riflessione, quella di Coleridge a proposito del concetto di finzione, che ancora credo che abbia qualcosa da dirci.

## 1. Storia sacra e mito come vera narrazione

### § 1.1 Il problema dello scetticismo

La tensione provocata dall'urgenza del problema epistemologico dello scetticismo, coniugato con la fede religiosa che costituisce uno dei caratteri distintivi dell'intera produzione intellettuale di Coleridge, è probabilmente una delle forze che agiscono con più decisione e costanza all'interno della riflessione del poeta-filosofo a proposito del tema della finzione e non solo.

In *The Age of Reason*, un'opera pubblicata a Londra nel 1795, Thomas Paine scrive:

Sottrai alla Genesi la convinzione che Mosè ne sia l'autore, convinzione su cui si poggia interamente la strana idea che si tratti della parola di Dio, e della Genesi non rimane altro che un anonimo libro di storie, miti e tradizioni o assurdità inventate, se non bugie belle e buone.<sup>10</sup>

L'opera di Paine, all'interno della quale viene messo in dubbio il carattere rivelato delle Sacre Scritture, equiparate a mere opere di finzione, si colloca nella fase avanzata di un dibattito i cui natali possono esser fatti risalire a più di duecento anni prima, quando Lutero per la prima volta aveva radicalmente messo in dubbio la *regula fidei* da sempre affermata dalla Chiesa Cattolica. È a questo evento che si fa generalmente risalire l'innescò della crisi scettica che ha attraversato l'Europa tra il 1500 e il 1600, lasciando il proprio indelebile segno nella storia del pensiero occidentale<sup>11</sup>. Con il suo operato infatti Lutero apre un vaso di Pandora, scrive Popkin, «destinato a

---

<sup>10</sup> T. Paine, *The Age of Reason*, in Id., *The Writings of Thomas Paine*, edited by M.D. Conway, Ams Press, New York 1967, 4 Voll, IV vol., pp. 1-195, p. 102. Cfr. R.H. Popkin, *Isaac La Peyrère (1596-1676). His Life, Work and Influence*, E.J. Brill, Leiden-New York 1987, p. 73.

<sup>11</sup> Cfr. R.H. Popkin, *Storia dello scetticismo*, Mondadori, Milano 2000; R.H. Popkin, *The Development of Religious Scepticism and the Influence of Isaac La Peyrère's Pre-Adamism and bible criticism*, in R.R. Bolgar (edited By), *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*, Cambridge University Press, New York, 1976, pp. 271-280; R.H. Popkin, "Bible Criticism and Social Science", in *Boston Studies in the Philosophy of Science*, 13, 1974, pp. 339, 360; R.H. Popkin, *The Pre-Adamite Theory in the Renaissance*, in E.P. Mahoney (edited By), *Philosophy and humanism: Renaissance essays in honor of Paul Oskar Kristeller*, E.J. Brill, Leiden 1976, pp. 50-69; R.H. Popkin, *Scepticism, Theology and the Scientific Revolution in the Seventeenth Century*, in *Problems in the Philosophy of Science. Proceeding of the International Colloquium in the Philosophy of Science*, London, 1965, volume 3, edited by I. Lakatos, A. Musgrave, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1968, pp. 1-39; R.H. Popkin, *Isaac La Peyrère (1596-1676). His Life, Work and Influence*, op. cit.; S. Velotti, *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari 2003.

far sentire a lungo la sua azione, non solo in campo teologico, ma in tutta la sfera della cultura»<sup>12</sup>.

Il prendere piede della Riforma protestante, insieme alla riscoperta delle opere di Sesto Empirico, Diogene Laerzio e Cicerone<sup>13</sup>, ma soprattutto alla meraviglia causata dal susseguirsi delle scoperte geografiche e dalla crescente disponibilità di resoconti di viaggio<sup>14</sup> determinano la diffusione di diverse forme di scetticismo: si va dal pirronismo storico<sup>15</sup> di Bayle, La Mothe le Vayer e molti altri, a un generale atteggiamento scettico in ambito epistemologico, fino allo scetticismo religioso corrispondente ad una lenta ma progressiva perdita di autorità da parte di quello che fino ad allora era stato il testo che garantiva il criterio sul quale era possibile fondare la certezza della conoscenza umana. Una tappa decisiva di questo percorso, la messa in dubbio della paternità mosaica del *Pentateuco*, e dunque del suo carattere rivelato, apre definitivamente la strada alla critica biblica, che da La Peyrère in poi si impegnerà in un esame scientifico del testo. Sarebbe un errore tuttavia pensare che le esigenze che muovono gli studiosi che si trovano a operare in questo campo siano unanimemente riconducibili a intenti anticlericali. Al contrario, molto spesso diverse forme di critica biblica hanno lo scopo di riformare questa autorità, riaffermandola *alla luce delle nuove scoperte*. Secondo Popkin si tratta in un certo senso del caso di La Peyrère stesso, che pur elaborando e diffondendo teorie, come quella dei *preadamiti* e del *poligenetismo*, fortemente condannate dalla Chiesa – che infatti lo costringerà, dopo un periodo di detenzione, ad abiurare e a convertirsi dal calvinismo al cattolicesimo – sembra mosso principalmente

---

<sup>12</sup> R.H. Popkin, *Storia dello scetticismo*, op. cit., p. 12.

<sup>13</sup> Cfr. C.B. Schmitt, *The Development of the Historiography of Scepticism: From the Renaissance to Brucker*, in Aa. Vv., *Scepticism from the Renaissance to the Enlightenment*, edited by R.H. Popkin and C.B. Schmitt, Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 35, in Kommission bei O. Harrassowitz, Wiesbaden 1987, pp. 185-200, p. 186; C.B. Schmitt, "The Recovery and Assimilation of Ancient Scepticism in the Renaissance", in *Rivista critica di storia della filosofia*, 2, 1972, pp. 363-384.

<sup>14</sup> Cfr. «Questa fessura, questo spezzarsi in due della comprensione contestuale in un'elusiva e ambigua esperienza del meraviglioso, è una caratteristica ricorrente nelle prime descrizioni del Nuovo Mondo. È tale caratteristica che lega più decisamente questo discorso, nonostante gran parte di esso sia stilisticamente privo di pretese e concettualmente confuso, sia al discorso filosofico che a quello estetico. Infatti la meraviglia svolge un ruolo decisivo nella filosofia e nell'arte del periodo, teorizzata dalla prima come una causa principale, dalla seconda come un effetto principale.» Cfr. S. Greenblatt, *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al nuovo mondo*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 45.

<sup>15</sup> Cfr. C. Borghero, *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*, Franco Angeli Editore, Milano 1983.

dal fine di separare nettamente la storia sacra da quella profana, riconducendo definitivamente le due narrazioni all'interno delle loro diverse sfere di applicazione. Quest'operazione, nelle sue intenzioni, sarebbe dovuta andare inoltre a tutto vantaggio della storia sacra, dal momento che avrebbe dovuto prevenire eventuali attacchi fondati sulle incoerenze che inevitabilmente derivano dall'accostamento delle vicende del popolo ebraico narrate dalla Bibbia a quelle di altri popoli<sup>16</sup>.

### § 1.2 Il problema dello scetticismo in Vico

Il caso di Vico è estremamente interessante rispetto ai problemi e alle ambiguità legate al nuovo tipo di approccio allo studio delle Sacre Scritture.

Vico professa continuamente, nelle sue opere, una completa e indiscriminata adesione alla Chiesa cattolica. Questa adesione è dimostrata dal fatto che la sua indagine filologica non si applica alle Sacre Scritture, nonché dal fatto che, come scrive Cristofolini in un illuminante articolo dedicato a questo argomento, «la non appartenenza di Vico allo spirito del protestantesimo si evince dal carattere della sua opera e della sua scrittura»<sup>17</sup>. Nonostante ciò il problema del modello di religiosità che emerge dalle opere

---

<sup>16</sup> «Il punto, nella teoria di La Peyrère, diversamente che in tutte le precedenti forme di preadamismo, è separare la storia degli Ebrei dalla storia secolare. La storia degli Ebrei, per La Peyrère, è guidata dalla provvidenza; la storia secolare un inutile stato di natura. Dopo un periodo indefinito di sordida e brutale storia preadamitica, Dio crea Adamo, il primo Ebreo, per dare inizio alla salvezza dell'umanità. [...] Tenuta seriamente in considerazione l'evidenza interna alla Bibbia, diventa estremamente difficile considerare le Scritture come il racconto delle origini e del destino dell'umanità. Oltre a derivare il preadamismo dai testi biblici, La Peyrère ha anche dato inizio allo studio della Bibbia come documento storico, mettendo in dubbio il fatto che Mosè abbia scritto il testo che possediamo, e dunque il fatto che il testo che possediamo sia autentico. Ha proposto una forma di conciliazione della storia pagana con la Bibbia, e un modo per accettare i dati degli esploratori come indipendenti dalla storia biblica. Le correnti che si stavano sviluppando all'interno delle elucubrazioni del Sedicesimo secolo giungono ad una climax nell'opera di La Peyrère. Tutte le nuove informazioni potevano acquistare significato a patto che si fosse pronti a isolare la storia ebraica da quella secolare. La Peyrère provò a far ciò, cosicché la storia ebraica potesse rimanere al centro della scena, mentre la storia secolare si limitasse a raccontare il bighellonare delle diverse popolazioni preadamitiche.» R.H. Popkin, *The Pre-Adamite Theory in the Renaissance*, op. cit., p. 67.

<sup>17</sup> P. Cristofolini, "Vico pagano e barbaro", in *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, XXVIII-XXIX (1998-1999), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1999, pp. 71-90, p. 87. È estremamente interessante rilevare che Vico, in una lettera a De Vitry del 1726, sottolinea a chiare lettere la necessità di intraprendere uno studio linguistico della Bibbia da una prospettiva cattolica per superare il vantaggio che in questo ambito deteneva la critica di matrice protestante: «Un ragionevol riposo della Chiesa cattolica sopra l'antichità e perpetuità che più che le altre vanta la version vulgata della Bibbia, ha fatto che la gloria delle lingue orientali passasse a' protestanti.» Cfr. G. Vico, *Opere*, op. cit., p. 327.

dello scrittore partenopeo è materia di un acceso dibattito che, inauguratosi poco dopo la pubblicazione della prima versione della *Scienza Nuova* nel 1725, continua ancora oggi.

È noto il caso del recensore degli *Acta Eruditorum Lipsiensia* che, in una recensione anonima apparsa sulla rivista tedesca nel 1727, stronca l'opera vichiana descrivendo il suo autore come un paladino della Chiesa Cattolica. Alla prova di ortodossia offerta dalla recensione tedesca, prima ancora della dissertazione di Finetti significativamente pubblicata, nel '900, da Croce<sup>18</sup>, e prima anche dei decisi interventi sul testo della *Scienza Nuova* del 1730 da parte del censore ecclesiastico Torno<sup>19</sup>, si contrappose una causa di *censura librorum* rivolta alla prima edizione della *Scienza Nuova*<sup>20</sup>. La causa, istituita dai padri Tamburrini e Rossi, pur non avendo avuto conseguenze di rilievo, è interessante perché permette di rilevare quali fossero gli aspetti della prima versione del testo vichiano che risultavano più scomodi alla Chiesa Cattolica, e dunque quali sono i punti più ambigui rispetto al problema dell'autorità biblica. Il principale, riguarda proprio il modo in cui il volume vichiano affronta il tema dell'origine dell'umanità. A questo proposito, scrive Tamburrini:

E' il momento di investigare se sia conforme alla Sacra Scrittura a causa di due problemi che a lui sembrano contraddittori. Il primo è che gli uomini cominciarono a disperdersi per la Terra molto prima della confusione babelica, da cui facilmente si deduce che non tutti i discententi di Noè vivevano nella Terra di Saanaar ai tempi in cui veniva costruita la Torre di Babele – il che è appunto narrato in *Genesi*, XI –. L'altro è che gli uomini si crearono le proprie lingue o perché avevano dimenticato quelle paterne o perché non ne ebbero mai l'uso. Questa asserzione si distacca però dal Sacro Codice nel luogo ricordato che dice che la Terra era di una sola lingua prima della costruzione della torre e che la confusione delle lingue è stata una pena imposta da Dio ai suoi edificatori.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> G.F. Finetti, *Difesa dell'autorità della Sacra Scrittura contro Giambattista Vico: dissertazione del 1768: unitovi il Sesto supplemento alla Bibliografia vichiana*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari 1936.

<sup>19</sup> Cfr. P. Cristofolini, *La Scienza Nuova di Vico. Introduzione alla lettura*, La Nuova Italia, Roma 1995, pp. 48-51.

<sup>20</sup> I documenti relativi a questa causa sono apparsi sostanzialmente in contemporanea in G. De Miranda, "«Nihil decisum fuit». Il Santufficio e la Scienza Nuova di Vico: un'irrealizzata edizione patavina tra l'imprimatur del 1725 e quello del 1730", in *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, XXVIII-XXIX (1998-1999), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1999, pp. 5-69 e G. Costa, "Vico e l'Inquisizione", in *Nouvelles de la Republique des Lettres*, 1999, II, pp. 93-124;

<sup>21</sup> G. De Miranda, "«Nihil decisum fuit». Il Santufficio e la Scienza Nuova di Vico: un'irrealizzata edizione patavina tra l'imprimatur del 1725 e quello del 1730", *op. cit.*, p. 54.

La confusione Babelica riguarderebbe, all'interno del testo vichiano, i soli semiti, mentre i popoli discendenti di Cam e Jafet si troverebbero già dispersi. Questa opzione, mostra Cristofolini<sup>22</sup>, è coerente con la tesi secondo la quale l'inizio del processo di civilizzazione dei popoli, legato al fulmine, si avrebbe non solo in luoghi, ma anche in tempi diversi, a seconda delle caratteristiche geografiche delle zone in cui si erano venuti a trovare gli uomini. Vico formulerebbe in questo modo un'ipotesi poligenetica non rispetto all'origine degli uomini, ma comunque a quella delle nazioni. Questo punto non sfuggì a Rossi che, con tono decisamente più aggressivo del collega Tamburrini, scrive:

Ma tuttavia l'autore sarebbe stato di follia ancora maggiore nelle pagine 78, 79 e 80, quando dice che la molteplicità delle religioni fino ad allora aveva tratto impulso dal fatto che, passato un certo tempo dal diluvio di Noè, grandi tuoni e fulmini avrebbero cominciato ad evidenziarsi. Ciò infatti le Genti (secondo l'Autore) lo attribuirono ad un certo Sublime Potere, che chiamarono Potere fulminatore, ovvero Giove. E poiché non in singole regioni e non nello stesso tempo il Cielo tuonò, moltissimi ed innumerevoli Giovi incominciarono a essere universalmente temuti, e quindi anche venerati. E poiché nel Cielo d'Egitto, che egli ritiene molto vicino all'equatore, poterono ingenerarsi i primi fulmini, perciò il Giove Egizio, vale a dire Ammone, facilmente precede per la sua antichità tutti gli altri.<sup>23</sup>

Da qui a ventilare nei confronti di Vico il sospetto di vicinanza ai «sogni sui Preadamitici»<sup>24</sup> di La Peyrère il passo è breve.

Il tema del rapporto tra Vico e La Peyrère ha interessato diversi studiosi, a partire dal già citato Popkin che, all'interno della vasta mole dei suoi studi dedicati all'erudito di Bruxelles, ha dedicato a questo tema diverse pagine, spesso influenzate da un fitto dialogo con Momigliano<sup>25</sup>. Entrambi gli

---

<sup>22</sup> P. Cristofolini, "Vico pagano e barbaro", *op. cit.*, p. 85.

<sup>23</sup> In G. De Miranda, *op. cit.*, p. 40. Dove si dice che «moltissimi ed innumerevoli Giovi incominciarono a essere universalmente temuti, e quindi anche venerati», si accoglie il suggerimento di Costa che individua nella versione del testo di De Miranda, che traduce «moltissimi ed innumerevoli Giovi incominciarono a essere universalmente temuti, e quindi anche i cieli», un errore di trascrizione rispetto al testo originale (De Miranda trascrive *coeli* laddove nel testo si trova *coli*). Cfr. G. Costa, "Postilla vichiana", in *Nouvelles de la République des Lettres*, 2000, I, pp. 162-168.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 44

<sup>25</sup> R.H. Popkin, "Bible Criticism and Social Science", *op. cit.*; R.H. Popkin, *Isaac La Peyrère (1596-1676)*, *op. cit.*; pp. 91-92; R.H. Popkin, "Isaac de la Peyrère and Vico", in *New Vico Studies*, VII (1989), pp. 79-81; A. Momigliano, "La nuova storia romana di G.B. Vico", in *Rivista storica italiana*, 77 (1965), fasc. 4, Napoli, pp. 773-790; A. Momigliano, *The greater danger – science or biblical criticism?*, in *Problems in the Philosophy of Science. Proceeding of the International Colloquium in the Philosophy of Science*, *op. cit.*; A. Momigliano, «Bestioni» ed «eroi» romani nella Scienza nuova di Vico, in A. Momigliano, *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi,

studiosi concordano nel rilevare che senza dubbio le tesi di La Peyrère hanno esercitato una forte influenza su Vico, tanto che Momigliano scrive che «La famosa teoria vichiana delle età eroiche è primariamente una risposta a La Peyrère e Spinoza»<sup>26</sup>. Anche Popkin sostiene che la vichiana divisione tra storia sacra e storia profana costituisca un tentativo di contrastare l'avvilimento, di fatto operato da La Peyrère, del valore storico del racconto delle Sacre Scritture. È Vico stesso, infine, nelle prime pagine sia della *Scienza Nuova* del 1730, che di quella del 1744, a nominare esplicitamente il principale esponente della teoria preadamitica, scrivendo: «Onde Isacco Pereyro, autore della Storia preadamitica, forse perciò abbandonò la fede cattolica, e quindi scrisse che l'diluvio si sparse sopra la terra dei soli Ebrei»<sup>27</sup>.

La distanza teorica tra l'approccio dei due studiosi al medesimo problema è netta: mentre la separazione tra storia sacra e storia profana ha in La Peyrère il risultato di mettere in dubbio l'affidabilità del testo biblico, che deve essere purificato da errori e incongruenze per poter continuare ad essere accettato, in Vico, al contrario, è del tutto funzionale all'affermazione del primato della storia sacra su quella profana e all'affermazione della *verità* del dettato biblico. Già nella *Scienza Nuova* del 1725 il filosofo ribadisce che la storia del popolo ebraico è la più antica, e soprattutto, è *vera*, mentre le religioni dei popoli gentili sono *false*:

Iddio fondò la *vera religione* agli ebrei sopra il culto della sua provvidenza infinita ed eterna, per quello stesso che, in pena di avere i suoi primi autori desiderato di saper l'avvenire, condannò tutta la umana generazione a fatiche, dolori e morte. Quindi le *false religioni* tutte sursero sopra l'idolatria, o sia culto di deitadi *fantasticate sulla falsa credulità* d'esser corpi forniti di forze superiori alla natura, che soccorrano gli uomini ne' loro estremi malori; e l'idolatria nata ad un parto con la divinazione, o sia *vana scienza* dell'avvenire, a certi avvisi sensibili, creduti esser mandati agli uomini dagli dèi. Si fatta *vana scienza*, dalla quale dovette incominciare la sapienza volgare di tutte le nazioni gentili,

---

Torino, 1984; F. Botturi, "Caduta e storia: note sul "peccato originale" in G.B. Vico", in *Memorandum* (2003), 5, 18-35, in particolare p. 20. Sulla circolazione in Italia dell'opera di La Peyrère cfr. D. Pastine, "Le Origini del poligenismo e Isaac La Peyrère", in *Miscellanea Seicento*, Istituto della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova, Firenze 1971, pp. 7-234; sull'amicizia di Vico con alcuni epicurei seguaci della teoria dei Preadamiti, oltre al già citato Momigliano, cfr. G. Ricuperati, "Alla origine del Triregno: La filosofia Adamito-Noetica di Costantino", in *Rivista storica Italiana*, 77 (1965), pp. 602-38; Più in generale, sulla consapevolezza da parte di Vico della crisi scettica e del problema del criterio della conoscenza umana cfr. E. Garin, *Vico e l'eredità del pensiero del Rinascimento*, in A. Battistini, E. Garin, D.P. Verene, E. Grassi, *Vico Oggi*, Armando Editore, Roma, 1979, pp. 69-93.

<sup>26</sup> A. Momigliano, *The greater danger – science or biblical criticism?*, op. cit., p. 33.

<sup>27</sup> Sn 44, Libro I, Sezione Prima, p. 460.

nasconde però due gran principi di vero: uno, che vi sia provvidenza divina che governi le cose umane; l'altro, che negli uomini sia libertà d'arbitrio, per lo quale, se vogliono e vi si adoperano, possono schivare ciò che, senza provvederlo, altramenti loro apparterebbe.<sup>28</sup>

Nella *Scienza Nuova* del 1744 il tentativo di separare nettamente storia sacra e storia profana, ribadendo l'antichità e la veridicità della prima a confronto con la falsità della seconda, si fa ancor più netto. Già la prima delle *Annotazioni* che seguono la *Tavola Cronologica* ribadisce infatti:

S'innalza la prima colonna agli ebrei, i quali, per gravissime autorità di Flavio Giuseppe ebreo e di Lattanzio Firmiano ch'appresso s'arrecheranno, vissero sconosciuti a tutte le nazioni gentili. E pur essi contavano giusta la ragione de' tempi corsi del mondo, oggi dagli più severi critici ritenuta per vera, secondo il calcolo di Filone giudeo; la qual se varia da quel d'Eusebio, il divario non è che di mille e cinquecento anni, ch'è brevissimo spazio di tempo a petto di quanto l'alterarono i caldei, gli sciti, gli egizi e, fin dal dì d'oggi, i chinesi. Che dev'esser un invito argomento che gli ebrei furono il primo popolo del nostro mondo ed hanno serbato con verità le loro memorie nella storia sacra fin dal principio del mondo.<sup>29</sup>

Perché dunque, nonostante questa decisa negazione di quelle che sono le principali tesi non solo di La Peyrère, ma di tutti coloro che mettevano in dubbio l'autorità delle Sacre Scritture, Vico ha ricevuto le attenzioni del Sant'Uffizio, e il tema del carattere della sua religiosità continua ad appassionare e dividere gli studiosi?

Prima di tentare di rispondere a questa domanda, si impone una cautela. È bene precisare che la formulazione di questo interrogativo non è mossa dall'intento di suggerire che l'adesione da parte di Vico all'ortodossia cattolica sia del tutto formale e nasconda in realtà un celato appoggio a tesi eretiche, e neppure da quello di prendere una posizione netta a proposito del dibattito, a cui si è fatto cenno, sul carattere della religiosità – o della *non-religiosità* – vichiana. Ciò che più mi interessa all'interno della presente trattazione è in primo luogo mostrare come le tematiche al centro della crisi scettica, ben rappresentate dalle tesi di La Peyrère, siano profondamente presenti nell'opera vichiana. Intendo inoltre sottolineare come questa presenza sia tutt'altro che lineare ed univoca, come dimostrano i diversi modi in cui gli interpreti l'hanno caratterizzata, e dimostri la complessità e la

---

<sup>28</sup> Sn 25, Libro I, Capo I, § 9, p. 983, corsivi miei.

<sup>29</sup> Sn 44, Libro I, Sezione Prima, § 54, p. 462.

rilevanza di problemi, come quello del criterio della conoscenza e quello, strettamente connesso, dell'interpretazione del mito, che attraverseranno, influenzandola, la riflessione sulla finzione di Coleridge. Con questo scopo, analizzerò rapidamente alcune differenze tra la prima e le successive edizioni della *Scienza Nuova*.

Tra le diverse edizioni della *Scienza Nuova*, al di là di una continuità di base, sussistono interessanti e consistenti cambiamenti, a partire dalla comparsa, nell'edizione del 1730, della *Discoverta del vero Omero*.

Non è chiaro fino a che punto Vico fosse al corrente della causa intentata dal Sant'Uffizio nei confronti della sua *Scienza Nuova* del 1725, anche se è estremamente probabile che avesse quantomeno la percezione della situazione complessa all'interno della quale il suo capolavoro si trovava<sup>30</sup>. È certo invece che il riferimento a La Peyrère appare solo a partire dalla seconda versione a stampa dell'opera e il dato è indubbiamente rilevante, considerato anche che, nonostante le numerose differenze, come scrive Cristofolini a proposito di Vico: «I suoi accostamenti di fatto alle tesi di La Peyrère sono tuttavia innegabili»<sup>31</sup>.

Accanto all'aggiunta di una citazione esplicita dello studioso di Bruxelles, nel testo del 1744 troviamo numerosi e significativi tagli, legati soprattutto al confronto tra Mosè ed Omero ampiamente presente nella *Scienza Nuova* del 1725, dove Vico scrive ad esempio:

Mosè non fece niun uso della sapienza riposta de' sacerdoti di Egitto, perché tesse la sua storia con parlari che hanno molto di conformità con quelli di Omero che, posto da noi ne' tempi di Numa, venne circa ottocento anni dopo, e spesso li vince nella sublimità dell'espressione; ma, nello stesso tempo, nasconde sensi che nella sublimità dell'intendimento vincono ogni metafisica, come quel motto con cui Iddio si describe a Mosè: «*Sum qui sum*», nel quale Dionisio Longino, principe de' critici, ammira tutta la sublimità dello stile poetico.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Cfr. G. De Miranda, *op. cit.*, pp. 67-68; G. Costa, "Perché Vico pubblicò un capolavoro incompiuto? Considerazioni in margine a *La scienza nuova, 1730*", *Italica*, Vol. 82, No. 3/4, 2005, pp. 560-579.

<sup>31</sup> P. Cristofolini, "Vico pagano e barbaro", *op. cit.*, p. 85.

<sup>32</sup> Sn 25, Libro I, Capo IX, § 28, p. 994.

Commentando questo passo, Amoroso<sup>33</sup> fa notare che la vichiana caratterizzazione di Mosè come un poeta, e la conseguente attribuzione alla lingua ebraica di un carattere poetico è estremamente problematica. Tale problematicità è strettamente legata dall'abbandono del paradigma della *sapienza riposta* a favore di quello della *logica poetica*. Introdotto infatti questo secondo modello, all'interno del quale la finzione letteraria dell'antichità è caratterizzata come *vera narrazione*<sup>34</sup>, quale posto spetta alla *vera storia* degli ebrei? Cosa la distingue dai miti di Omero?

La tesi, condivisa da La Peyrère, che nega l'attribuzione del *Pentateuco* a Mosè, sulla base del fatto che «autore o, piuttosto, redattore del *Pentateuco* e di altri libri della Bibbia fu secondo Spinoza uno scrittore più tardo che rielaborò una tradizione orale preesistente»<sup>35</sup> presenta secondo Amoroso «tanti elementi di analogia con la “scoperta del vero Omero” di Vico da far supporre addirittura che quest'ultima sia stata in parte ispirata da quella»<sup>36</sup>. Questo è senza dubbio uno dei motivi che danno adito al sospetto che la quasi totale scomparsa di paralleli tra Mosè e Omero nella *Scienza Nuova* del 1744 coincida con una presa di coscienza da parte di Vico dei rischi legati alla possibilità di applicare il metodo da lui introdotto per l'analisi del mito anche alle Sacre Scritture. Non si tratta sicuramente di un motivo sufficiente a spiegare *in toto* il cambiamento<sup>37</sup>, ma all'interno della presente discussione è interessante rilevare come il venir meno dell'enfasi sulle somiglianze tra testi biblici e testi mitologici coincida da una parte con la probabile crescente

---

<sup>33</sup> L. Amoroso, *Mosè fu un poeta teologo?*, in Aa. Vv., *Il sapere poetico e gli universali fantastici. La presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea. Atti del Convegno Internazionale*, Napoli, 23-25 Maggio 2002, a cura di G. Cacciatore, V.G. Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna, Alfredo Guida Editore, Napoli 2004, pp. 211-225.

<sup>34</sup> «Le Favole nel loro nascere furono *narrazioni vere*, e severe (onde *μῦθος*, la favola, fu definita *vera narratio*, come abbiamo sopra più volte detto; le quali nacquerò dapprima per lo più sconce, e perciò poi si resero improprie, quindi alterate, seguentemente inverisimili, appresso oscure, di là scandalose, ed alla fine incredibili». Sn 44, Libro III, Capitolo V, IV, p. 825.

<sup>35</sup> L. Amoroso, *op. cit.*, pp. 211-213.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Amoroso, nell'articolo già citato, mostra come il carattere che Vico attribuisce al popolo ebraico, unico a non attraversare il processo di imbarbarimento e successiva civilizzazione, sia funzionale al suo assurgere allo status di «riferimento metodologico imprescindibile» per comprendere l'evoluzione dell'umanità. Tuttavia lo studioso non manca di osservare che questo riferimento, pur imprescindibile, rimane esterno, sottolineando comunque la difficoltà da parte di Vico di caratterizzare un'opera come il *Pentateuco*, che presenta chiari tratti poetici, la cui attribuzione a Mosè comunque non è mai messa in dubbio da Vico. Cfr. L. Amoroso, *op. cit.*, p. 220.

consapevolezza da parte di Vico di muoversi su un terreno estremamente scivoloso, dall'altra, soprattutto, con il crescente peso assunto nel sistema vichiano dalla *logica poetica*.

### § 1.3 Scetticismo e finzione

Il tema della *finzione*, che troverà la sua più completa e innovativa espressione nella *logica poetica* esposta nella *Scienza Nuova*, entra a far parte della riflessione di Vico fin dalle sue prime opere. Questo dato non genera certo sorpresa, considerando che gran parte della carriera accademica del filosofo si è svolta dietro a una cattedra di retorica ed eloquenza. Il *De nostri temporis studiorum ratione*<sup>38</sup>, prima opera a stampa di Vico, costituisce la rielaborazione di una delle prolusioni che, visto il suo ruolo, ogni anno il filosofo era incaricato di pronunciare in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico dell'Università di Napoli. Prima di assumere le caratteristiche dell'opera che ancora oggi leggiamo, il *De ratione* è quindi un discorso pubblico rivolto a giovani studenti che dovranno in molti casi spendere le proprie conoscenze nell'ambito della *res publica*. Non sorprende perciò che all'interno di un'opera incentrata, come suggerisce il titolo stesso, sul problema del metodo degli studi, emergano considerazioni dal forte connotato politico<sup>39</sup>.

Punto di partenza di Vico è l'individuazione del fine caratteristico degli studi del suo tempo. Grazie al successo del metodo cartesiano, scrive il filosofo, «oggi si guarda ad un solo fine di tutti gli studi, uno solo si tratta con riguardo, uno è da tutti celebrato: la verità»<sup>40</sup>. La critica, termine con il quale nell'opera in questione è indicato il metodo cartesiano, «per mondare il suo primo vero non solo da ogni falsità, ma anche da ogni sospetto di falsità, prescrive che i secondi veri e tutti i verisimili siano respinti dalla mente come fossero falsi»<sup>41</sup>. In queste parole risuona fortemente l'eco di un noto passo del *Discorso sul metodo*, in cui Cartesio scrive che «Considerando come sopra una medesima materia possano esservi tante opinioni diverse che siano sostenute

---

<sup>38</sup> G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, op. cit.

<sup>39</sup> Cfr. M. Sanna, *Conoscenza e terapia nella ratio studiorum*, in G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, op. cit., pp. 155-167, p. 156.

<sup>40</sup> G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, op. cit., p. 29.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 37.

da persone dotte, mentre non può mai esservene più di una sola che sia vera, reputavo presso che falso tutto ciò che fosse soltanto verosimile»<sup>42</sup>.

Per mettere in evidenza i rischi dell'operazione cartesiana, che con un colpo di mano esclude dal proprio orizzonte d'indagine tutto ciò che non assume la forma di verità chiara ed evidente, Vico prende le mosse proprio dal terreno sul quale tale operazione promette i maggiori risultati, quello delle scienze naturali. Se l'applicazione del metodo cartesiano nell'ambito della geometria si rivela senza dubbio proficua, lo stesso non si può dire della sua applicazione nell'ambito della fisica. Mentre infatti la prima si configura interamente come creazione umana e permette perciò di raggiungere quel grado di chiarezza ed evidenza richiesto dal metodo critico, la fisica, il cui oggetto di studio, la natura e le sue leggi, è del tutto indipendente dal volere umano, non si adatta ad essere affrontata con lo stesso approccio: «Queste cose della fisica, che in forza del procedimento geometrico si presentano come vere, non sono se non verisimili, e dalla geometria ricevono sì il procedimento, non la dimostrazione: dimostriamo la geometria perché la facciamo; se potessimo dimostrare la fisica la faremmo»<sup>43</sup>.

Non è tuttavia la prima enunciazione del noto principio del *verum-factum* l'elemento più importante all'interno della presente discussione. Subito dopo i rapidi cenni dedicati alla differenza tra geometria e fisica, Vico rivolge infatti la propria attenzione al terreno delle cosiddette scienze umane, per mostrare come sia proprio in questo campo che il metodo cartesiano si rivela del tutto inadeguato. Se la fisica non è in grado di garantire quel livello di scientificità che permette l'applicazione del metodo critico, tutto ciò che riguarda la vita civile risulta completamente tagliato fuori dall'ambito della ricerca. L'agire umano infatti raramente è guidato dal *discernimento*, più spesso dal *desiderio* o dal *caso*, e il tentativo di comprenderlo, o addirittura influenzarlo, attraverso l'applicazione del metodo critico sarà spesso costretto a constatare che «la mente è sedotta da questi deboli lacci del vero, ma l'animo non è volto ed espugnato se non da queste macchine più

---

<sup>42</sup> R. Descartes, *Discorso sul metodo*, op. cit., p. 67.

<sup>43</sup> G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, op. cit., p. 51.

corporee»<sup>44</sup>. Per chiarire questo punto è utile riportare un brano all'interno del quale emerge con chiarezza il modo in cui Vico, in quest'opera, caratterizza il rapporto tra i concetti di *vero*, *verosimile*, e *falso*:

Quando Enrico III di Francia ordinò che fosse ucciso il condottiero Enrico di Guisa, principe popolarissimo, giunto sotto la protezione di un salvacondotto e in mezzo alle adunanze dei Francesi, nonostante vi fossero motivi validi per il fatto, poiché tuttavia non apparivano, quando la cosa fu riferita a Roma, il cardinale Ludovico Madruzzo, molto esperto di cose pubbliche, biasimò l'accaduto con queste parole: «E' necessario che i principi si curino che le cose non solo siano vere e giuste, ma anche che appaiano tali». Saggia massima che i mali nati da quel momento nel regno di Francia hanno confermato quanto mai fosse vera. Opportunamente allora i saggissimi Romani nelle cose della prudenza tenevano conto di quel che appare; e tanto i giudici che i senatori pronunciavano i propri pareri con il verbo "sembrare".<sup>45</sup>

Nella vita pubblica il *vero* perseguito dal metodo cartesiano non risulta efficace se non è, oltre che vero, *credibile*, *verosimile*: non è sufficiente che l'uccisione di Federico di Guisa sia giustificata ed opportuna. Essa deve *apparire* tale, e dal momento che il condottiero, al momento della condanna, godeva di ampia popolarità, tale condanna, nonostante sia basata su motivi validi, è degna di biasimo. Si badi bene che nell'esempio citato non si tratta di far apparire corretta una condotta scorretta. L'errore che Vico imputa ad Enrico III di Francia è non aver saputo far *sembrare* adeguato un provvedimento che è tale.

Il problema in questione è ben noto e se ne può trovare un'interessante esemplificazione già nel mito della caverna di Platone: il prigioniero che riesce a liberarsi e dopo aver conosciuto il mondo reale torna ad informare i propri ex-compagni di prigionia che quelle che vedono sono soltanto ombre, viene in un primo tempo deriso, in seguito addirittura minacciato di morte. Convinto che la semplice enunciazione della verità sia sufficiente a dissipare l'errore, egli si comporta come «quelli che trasferiscono il modo di giudicare che si usa nella scienza nell'uso della prudenza: quelli infatti valutano le cose con metodo diretto. Eppure gli uomini, essendo in buona parte stolti, non sono guidati dal discernimento, ma dal desiderio o dal caso: quelli giudicano le cose come sarebbe opportuno che fossero, e le cose si svolgono per lo più come capita. E poiché non hanno coltivato il senso comune né hanno mai

---

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 69.

mirato ai verisimili, appagati dell'unico vero, giudicano senza valore ciò che a loro volta gli uomini comunemente pensano, ed anche se ad essi i verisimili appaiono veri»<sup>46</sup>.

In questo brano compare una nozione centrale all'interno del discorso vichiano, quella di *sensu comune*: chi tenta di applicare il metodo cartesiano all'ambito della vita civile, confondendo il mondo della *scienza* con quello della *prudenza*, non è in grado di comprendere il senso comune, dal momento che trascura il *verosimile* e non tiene conto del fatto che esso è spesso considerato, dal senso comune, come *vero*. Per i prigionieri della caverna le ombre, pur non essendo *vere*, ma solo *verisimili*, sono più credibili della verità del prigioniero liberato.

Il processo grazie al quale un inganno riesce ad acquistare un elevato grado di credibilità si basa in larga parte su una dimensione non individuale, ma collettiva, una situazione all'interno della quale entrano in gioco una serie di fattori *sociali* che ostacolano lo sviluppo della capacità critica indispensabile per padroneggiare la distinzione tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, ciò che è vero e ciò che è falso, in assenza di leggi condivise, favorendo al contrario un'attitudine a conformarsi a quella che è la norma vigente, qualsiasi essa sia<sup>47</sup>.

Tanto il conformismo e i rischi ad esso connessi, quanto la capacità critica, non hanno a che fare con la scienza, con il solipsistico cogito cartesiano, ma piuttosto con la prudenza, con l'ambito incerto e vago dell'esperienza interpersonale, dei valori e delle credenze condivise, del senso comune, un concetto descritto nella *Scienza Nuova* del 1744 come «giudizio senz'alcuna riflessione, comunemente sentito da tutto un ordine, da tutto un popolo, da tutta una nazione o da tutto il gener umano»<sup>48</sup>. «Dato che le occupazioni della vita» scrive ancora Vico «sono valutate in base alle situazioni ed alle conseguenze delle cose, che sono chiamate circostanze, e forse tra queste molte sono estranee ed inopportune, alcune spesso a

---

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Sono noti i numerosi tentativi di applicare questa chiave di lettura, esposta in questa sede in forma estremamente semplificata, ai grandi totalitarismi del Novecento. Cfr. a titolo di esempio, H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2003). Più in generale, su questi temi, cfr. A.M. Iacono, *Autonomia, potere, minorità: del sospetto, della paura, della meraviglia, del guardare con altri occhi*, Feltrinelli, Milano 2000.

<sup>48</sup> Sn 44, Libro I, Sezione II, XII, § 142, pp. 498-499.

rovescio, e talvolta anche avverse al proprio fine, le azioni degli uomini non possono essere valutate attraverso questa diritta regola della mente, che è rigida, ma debbono essere valutate con quella regola flessibile dei Lesbi, che non conforma a sé i corpi, ma si adatta ai corpi»<sup>49</sup>. Alla rigida astrattezza di un metodo che, accecato da un ideale di verità assoluta, non è in grado di fornire gli strumenti adatti ad affrontare le sfide della vita civile, Vico contrappone una decisa rivalutazione delle armi offerte dalla retorica, a cominciare dalla *topica*. Per descrivere questo modo di procedere, è necessario tornare brevemente su alcune caratteristiche del metodo critico. Tale metodo parte da premesse estremamente limitate, e nel far ciò taglia fuori a priori diverse conclusioni possibili<sup>50</sup>: «E' infatti sufficiente» scrive Vico, riferendosi ai sostenitori della critica «che gli uomini, purchè siano critici, siano istruiti su qualcosa, perché trovino in essa ciò che c'è di vero; e vedano le cose verisimili che stanno intorno, secondo la medesima regola del vero, pur senza essere dotti nella topica. Ma chi può esser certo di aver visto tutto?»<sup>51</sup>. L'operazione da cui la critica prende le mosse, ovvero l'individuazione di un *primum verum* da cui far muovere la propria indagine, rischia di essere arbitraria, dal momento che delimitando tanto radicalmente l'ambito delle premesse, esclude di principio la possibilità di indagare il campo di tutto ciò che da quelle premesse è escluso. Al contrario la topica consiste proprio nel vagliare tutto ciò che è pertinente rispetto all'argomento in discussione, senza distinguere in partenza tra ciò che può esser considerato vero e ciò che appare solo verosimile. Solo in questo modo l'indagine potrà essere *completa*. Vico definisce un'orazione *completa* quando «non ha lasciato niente che non sia stato toccato, niente che non sia stato portato alla luce, niente da desiderare per gli ascoltatori»<sup>52</sup>.

La completezza dell'orazione non è funzionale esclusivamente a scongiurare il rischio di tralasciare a priori aspetti che possono rivelarsi importanti rispetto alle conclusioni, ma anche a garantire la possibilità di persuadere il proprio pubblico. Il metodo topico in altre parole non è utile solo da un punto di vista teorico, ma anche pratico. Dal momento che, come

---

<sup>49</sup> G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, op. cit., pp. 65-67.

<sup>50</sup> Cfr. E. Grassi, *Vico e l'umanesimo*, Guerini e Associati, Milano 1990, p. 36.

<sup>51</sup> G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, op. cit., p. 39.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

si è visto, nell'ambito dell'agire umano la certezza scientifica non è sufficiente ad imporre la verità, che non può prescindere dalla credibilità, solo il metodo topico, che prende le mosse non solo da ciò che è vero ma anche da ciò che è soltanto ritenuto tale, sarà in grado di partecipare efficacemente alla vita pubblica.

In un testo ancora distante dall'elaborazione delle teorie a proposito della *logica poetica* espresse nella *Scienza Nuova*, il vichiano recupero del verosimile avviene sul terreno della retorica. Lontano dalla divisione della storia dell'uomo in epoche, in quest'opera Vico sostiene l'importanza, per penetrare ed eventualmente influenzare il punto di vista del "volgo", di tenere conto dell'enorme ruolo che in esso svolgono passioni e istinti, mossi soprattutto da *immagini corporee*, non necessariamente *vere*, ma piuttosto *credibili*. Così facendo ribadisce l'importanza, la necessità di affrontare e comprendere l'esperienza altrui senza pretendere di ridurla ad una regola assoluta ritenuta indubitabilmente vera, ma tentando al contrario di privilegiare un'ottica *interna*, preoccupata non tanto di distinguere tra ciò che è vero e ciò che è falso, quanto di comprendere perché e in che modo ciò che è soltanto verosimile è ritenuto vero.

Alla luce di ciò, credo si possa considerare il *De Ratione* come un'importante e precoce, anche se ovviamente parziale, espressione del tentativo vichiano di fondare epistemologicamente l'esigenza di *conoscenza storica* che trova nel concetto di *filologia* la sua espressione più completa.

L'interesse di Vico per l'indagine del passato emerge già con il *De antiquissima Italorum sapientia*<sup>53</sup>, all'interno del quale, attraverso una complessa analisi linguistica, il filosofo applica il paradigma della *sapientia riposta* in seguito abbandonato a favore della tesi della *logica poetica* esposta nella *Scienza Nuova*. Messa da parte l'idea secondo la quale la poesia degli antichi costituirebbe il ricettacolo, l'espressione mascherata di profonde verità speculative, Vico enuncia il principio secondo cui, al contrario, l'espressione poetica dei primi uomini riflette la loro ignoranza, la scarsa capacità d'astrazione propria delle loro menti ancora primitive.

---

<sup>53</sup> G. Vico, *De antiquissima Italorum sapientia*, a cura di M. Sanna, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2005.

Come è possibile però penetrare l'esperienza altrui, cercando di comprenderne il punto di vista, quando questa non solo non è più direttamente disponibile, ma ha caratteristiche del tutto differenti rispetto all'esperienza dei moderni?

È proprio nel tentativo vichiano di rispondere a questa domanda che il concetto di *topica* entra in contatto con quello di *filologia*. Se il primo, come si è visto, indica infatti l'indagine delle opinioni pertinenti rispetto ad un determinato argomento, il secondo indica lo studio di tutte quelle manifestazioni dello spirito umano che possono fornirci indicazioni sul senso comune di un'epoca passata. Auerbach, che indica l'idea vichiana di filologia come base del proprio metodo<sup>54</sup>, riferendosi a Vico scrive:

Egli identifica ciò che è storico con ciò che è umano. Per il Vico il mondo delle nazioni comprende non soltanto la storia politica, bensì anche la storia del pensiero, dell'espressione (lingua, scrittura e arte figurativa), della religione, del diritto, dell'economia: poiché tutte queste cose risultano dalle stesse condizioni, ossia dallo stato di civiltà in cui di volta in volta si trova la società umana, e quindi o vengono intese nel loro rapporto reciproco o non possono venire intese; la conoscenza di una di queste parti della creatività umana in uno stadio determinato dello sviluppo deve fornire in pari tempo la chiave per conoscere tutte le altre creazioni dello stesso stadio.<sup>55</sup>

La filologia, intesa in questo senso ampio, si configura dunque come esame delle diverse manifestazioni dello spirito umano, dal momento che solo la considerazione di *tutte* queste manifestazioni garantisce l'accesso alle credenze e ai sistemi di valore attraverso cui si struttura il senso comune di un'epoca.

La vastità e la difficoltà del compito che Vico affida alla filologia, spingono Said a descrivere la rivoluzione interpretativa propugnata soprattutto nella *Scienza Nuova* come una forma di *eroismo filologico*, «i cui risultati rivelano, come sosterrà anche Nietzsche un secolo e mezzo dopo, che la verità della storia umana è un "esercito di metafore e metonimie in movimento"; il significato di questi tropi deve essere continuamente decifrato tramite letture e interpretazioni a partire dalla forma delle parole.

---

<sup>54</sup> E. Auerbach, *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 14.

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 15-16.

Le parole, in questo senso, sono portatrici di verità, una verità nascosta, ingannevole, difficile e che oppone resistenza»<sup>56</sup>.

Said, nel brano riportato, mette in evidenza due aspetti fondamentali del concetto vichiano di filologia: in primo luogo il compito di penetrare il senso comune e dunque lo *stile* di un'epoca storica si configura fundamentalmente come analisi *linguistica*, come attività interpretativa che parte dalla *forma delle parole*; in secondo luogo il contenuto di verità che le parole contengono non è trasparente come un dato scientifico, ma al contrario *nascosto, ingannevole*. A proposito di questo secondo aspetto Said scrive ancora:

Per comprendere un testo letterario bisogna comportarsi come se fossimo gli autori di quel testo, calandoci nella realtà dell'autore, passando attraverso lo stesso tipo di vita o di esperienze e così via, e avvalendoci di quella combinazione di erudizione ed empatia che contraddistingue l'ermeneutica filologica. In questo modo in Vico e in numerosi altri autori da lui influenzati, come James Joyce, il confine tra gli eventi reali e la rielaborazione mentale che li modifica si fa indistinto. Questa debolezza, in qualche modo tragica, della conoscenza umana e della storia, è tuttavia una delle contraddizioni irrisolvibili che sono parte integrante dell'umanesimo stesso: non si può prescindere dal ruolo del pensiero nella ricostruzione del passato, ma, allo stesso tempo, il pensiero non può essere fatto coincidere con il «reale».<sup>57</sup>

La *finzione*, soprattutto letteraria, si configura dunque come contenitore ed espressione privilegiata del senso comune dei primi uomini, inteso come insieme di valori, credenze, *visioni del mondo* non necessariamente basate sul vero, quanto piuttosto su ciò che è ritenuto tale, il verosimile. I *miti*, e le *favole* degli antichi assumono così un valore di primo piano, dal momento che si configurano non come passatempo volto esclusivamente al diletto, ma come espressione di un preciso modo di concepire ed esprimere la realtà. Di contro al pirronismo storico che vede nelle diverse tradizioni storiche, nei diversi resoconti dello stesso evento, altrettante prove dell'impossibilità di afferrare la verità in ambito storico, Vico, pur prestando attenzione al contenuto della poesia, pone un forte accento sulla sua forma, sul processo che sta alla base della sua creazione: dal momento che la natura del rapporto con il mondo dei primi uomini è intrinsecamente ed inevitabilmente poetica, non si tratta più di capire quali argomenti, quali fatti, quali oggetti, risultano più o meno credibili – e dunque più o meno adatti ad entrare a far parte della poesia – si

---

<sup>56</sup> E. Said, *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 84.

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 115-116.

tratta di individuare le modalità attraverso le quali si struttura la credenza stessa, lo specifico regime di verità che vige all'interno logica poetica. È in questo senso che la riflessione vichiana, pur muovendosi nel solco della tradizione retorica che prende avvio da Aristotele, inserisce in questa tradizione – soprattutto rispetto alle sue espressioni cronologicamente più prossime – un elemento di novità. In Vico infatti la retorica assume un ruolo che va ben oltre il mero ambito della produzione artistica, per diventare «strumento interpretativo della storia della cultura»<sup>58</sup>. È questa la principale operazione attraverso la quale Vico si oppone allo scetticismo: sebbene nelle faccende umane regni l'arbitrio, la passione, la fantasia, l'interesse – in una parola il verosimile, piuttosto che il vero – esiste una *scienza* in grado di penetrare – e studiare – la *densa notte di tenebre ond'è coverta la prima da noi lontanissima antichità*<sup>59</sup>. L'eterogeneità dei materiali che provengono dal passato – resoconti storici, opere letterarie, iscrizioni – lungi dal compromettere irrimediabilmente la possibilità di accertare i fatti storici, avvicinando la storia alla narrazione fantastica in base alla comune mancanza di riferimento a fatti veri, è al contrario la caratteristica che, pur con difficoltà, ci permette di ottenere informazioni valide sui popoli del passato<sup>60</sup>. Le cronache di parte, così come le opere letterarie e i miti, pur non descrivendo in modo veritiero i fatti, ci forniscono preziose indicazioni su chi li ha composti, sui nostri antenati.

Nel descrivere la rilevanza che l'espressione artistica assume nella riflessione vichiana Patella scrive che quest'ultima appare come:

Quella riflessione unitaria nella quale, come mai prima, vengono riconosciuti i peculiari diritti del senso, attraverso l'esaltazione delle facoltà corporee, sensibili e percettive, la valorizzazione della fantasia, della memoria, dell'ingegno quali facoltà conoscitive: viene quindi complessivamente affermato il valore autonomo della poesia e sostenuta la sua piena indipendenza, ed è precisamente per questo suo insostituibile contributo che,

---

<sup>58</sup> A. Battistini, *Vico tra antichi e moderni*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 176.

<sup>59</sup> Sn 44, Libro I, Sezione III, De' principi, § 331, pp. 540-541.

<sup>60</sup> La consapevole partecipazione da parte di Vico al fitto dibattito intorno alla possibilità di conoscenza storica in corso fin dagli ultimi decenni del Seicento è, come è noto, materia di dibattito. A proposito del rapporto tra Vico, Bayle e Leclerc cfr. ad esempio G. Cantelli, *Vico e Bayle: premesse per un confronto*, Guida Editori, Napoli, 1971; N. Badaloni, *Vico nell'ambito della filosofia europea*, in AA. VV., *Omaggio a Vico*, Morano Editore, Napoli, 1968, pp. 233-267; M. Sina, *Vico e Le Clerc. Tra filosofia e filologia*, Guida Editori, Napoli, 1978; P. Rossi, "Chi sono i veri contemporanei di Vico", in «*Rivista di filosofia*», 19, 1981, pp. 51-82.

malgrado la sua apparente inattualità, essa può ben considerarsi di grande fecondità per l'origine del pensiero estetico moderno.<sup>61</sup>

Il principale contributo di Vico rispetto alla nascita della disciplina che a partire da Baumgarten prende il nome di estetica sta dunque nel ruolo fondamentale che il filosofo ha attribuito alla poesia e alle facoltà mentali umane a cui essa è legata. Proprio la poesia costituisce infatti per Vico la principale modalità attraverso cui i primi uomini danno senso al mondo che li circonda, e dunque, allo stesso tempo, la via maestra attraverso cui, come si è visto, è possibile indagare le diverse configurazioni che queste operazioni di dotazione di senso hanno assunto durante le prime fasi della storia della civiltà. Nella *Scienza Nuova* del 1744 leggiamo:

I primi popoli della gentilità, per una dimostrata necessità di natura, furon poeti, i quali parlarono per caratteri poetici; la qual scoperta, ch'è la chiave maestra di questa Scienza, ci ha costo la ricerca ostinata di tutta la nostra vita letteraria, perocchè tal natura poetica di tai primi uomini, in queste nostre ingentilite nature, gli è affatto impossibile immaginare e a gran pena ci è permesso d'intendere.<sup>62</sup>

La *chiave maestra* della *Scienza Nuova* è individuata da Vico stesso nel risultato dell'itinerario teorico che ho brevemente tentato di descrivere.

Partendo da una critica all'unilateralità del metodo cartesiano, il filosofo nel *De ratione* ribadisce l'importanza della topica, intesa, estensivamente, come attività di analisi del senso comune, di quell'insieme di valori e credenze, dal carattere irrazionale e irriflesso che spesso muove l'agire umano. Per quanto riguarda i primi uomini, l'espressione privilegiata del senso comune, inteso in questo senso, è la produzione letteraria: il *mito*.

Ridimensionando dunque le pretese di un ideale di verità scientifica che solo nel campo della matematica e della geometria può essere applicato con profitto, di fronte al filosofo che si guarda indietro si apre il vasto e incerto continente della storia umana, che ai suoi arbori trova la propria principale forma di espressione nella poesia, intesa non – come lo stesso Vico aveva in un primo momento sostenuto – come frutto della consapevole opera di nascondimento di un contenuto attraverso l'utilizzo di una forma figurata,

---

<sup>61</sup> G. Patella, *Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna*, Guerini e associati, Milano 1995, pp. 29-30.

<sup>62</sup> Sn 44, Spiegazione della dipintura, § 34, p. 440.

ma come la genuina e immediata forma di espressione di menti ancora incapaci di astrazione e destinate dunque a comprendere la realtà attraverso quella che Vico chiama *logica poetica*.

#### § 1.4 Scetticismo ed estetica

In un breve testo<sup>63</sup>, concepito come introduzione ad alcuni nodi fondamentali della tradizione estetica analitica, Velotti, nel tentativo di mostrare come tale tradizione si distingua da quella dell'estetica continentale fin dalla sua nascita, tratteggia brevemente il terreno a partire dal quale quest'ultima si è sviluppata.

L'estetica europea non nasce, sostiene l'autore, dall'ambito specifico della riflessione sull'arte e il bello, quanto piuttosto da una serie di problemi gnoseologici ed epistemologici rispetto ai quali l'indagine sull'arte assume una rilevanza esemplare. La messa in discussione dell'autorità delle Sacre Scritture, e dunque il venir meno di un solido criterio di verità, insieme al tentativo cartesiano di individuare nel *cogito un fundamentum inconcussum*, stanno alla base dell'interrogativo a cui l'estetica moderna cerca di rispondere: esiste una via di mezzo tra il dogmatismo che tenta di ancorare la conoscenza ad un unico indubitabile principio – sia esso la parola divina o il cogito di Cartesio – e lo scetticismo che nega la possibilità di individuare un criterio condiviso e si rifugia in un comodo relativismo? L'indagine a proposito dell'arte e delle nozioni estetiche si configurerebbe proprio come tentativo di individuare ed esplorare un terreno che, pur non risultando ancorato ad un unico criterio indubitabile, non sia neppure abbandonato all'arbitrio più totale.

All'interno di questo panorama teorico l'opera vichiana costituisce un punto di riferimento estremamente rilevante. L'itinerario compiuto dal filosofo napoletano conduce infatti ad una delle prime espressioni di quel paradigma interpretativo, destinato a svilupparsi nei secoli successivi, che considera il mito come il frutto di precise condizioni storiche e non come un insieme di favole irrazionali interessanti al massimo da un punto di vista

---

<sup>63</sup> S. Velotti, *Estetica analitica. Un breviario critico*, Aesthetica Preprint, 84, Palermo, Dicembre 2008.

artistico. Miti, poesie, favole, da meri prodotti artistici vengono rivestiti di un valore *storico*, e diventano dunque estremamente interessanti anche da un punto di vista *epistemologico*, perché permettono di ricostruire il modo di funzionare della mente dei primi uomini. In questo senso, Vico offre un importante contributo rispetto alla nascita dell'estetica moderna intesa non semplicemente come teoria delle arti ma più ambiziosamente come tentativo di rifuggire la secca alternativa tra dogmatismo e scetticismo dedicandosi allo studio delle produzioni artistiche e delle facoltà che ne rendono possibile tanto la creazione che la ricezione. A questo proposito, la Shaffer individua nella riflessione di Vico il punto di partenza di un filo rosso che attraverserà le opere di autori accomunati dall'attribuzione di un forte valore epistemologico della finzione letteraria per la comprensione dell'antichità, scrivendo: «È in questa tradizione, che prende le mosse da Vico (che Coleridge ha letto), la cui Autobiografia (*Vita di Giambattista Vico*) è l'autobiografia delle scienze umane, piuttosto che quella di un singolo individuo, che si inseriscono gli *Humanitätsbriefe* di Herder (il nesso tra Vico ed Herder è già stato mostrato), *l'Educazione del genere umano* di Lessing e la *Biographia Literaria* di Coleridge»<sup>64</sup>.

Diversamente da quelle dei suoi successori, l'analisi di Vico non mette mai in dubbio l'autorità delle Sacre Scritture, configurandosi anzi come strenuo tentativo di garantire nuove basi a questa autorità. Tuttavia si è già mostrato come questo tentativo non sia esente da problemi e incertezze. Non solo l'analisi vichiana è fortemente influenzata dalla temperie culturale legata al nuovo approccio ai testi sacri<sup>65</sup>. Non solo la Chiesa cattolica ha nutrito dubbi a proposito della possibilità che Vico mettesse in discussione, con le sue teorie sulla nascita dell'umanità, il dettato biblico. È lo stesso Vico

---

<sup>64</sup> E. Shaffer, *Coleridge's Dialogue with German Thought*, in *The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge*, edited by F. Burwick, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 555-571, p. 561.

<sup>65</sup> Oltre al rapporto tra le teorie di Vico e quelle di La Peyrère, ricordiamo le forti assonanze tra l'approccio utilizzato da Vico nella *Discoverta del vero Omero* e le tesi di Spinoza a proposito di Mosè. Come si è visto Amoroso ipotizza addirittura che il primo possa essere stato influenzato dalle seconde. Cfr. anche «Vico insomma era ben conscio che soprattutto nella seconda metà del Seicento si era venuta sviluppando una scienza storica la quale o implicitamente o esplicitamente metteva in dubbio la verità della Bibbia. È quasi certo che egli sapesse pure che le estreme conseguenze di questa interpretazione della Bibbia erano state derivate da Baruch Spinoza con il suo panteismo [...]. Pare difficile che Vico ignorasse la critica biblica di Spinoza.» A. Momigliano, "La nuova storia romana di G.B. Vico", *op. cit.*, p. 789.

a mostrare una certa consapevolezza, ravvisabile nei cambiamenti apportati alla prima versione della *Scienza Nuova*, del rischio che il suo approccio al mito potesse essere esteso alla Bibbia.

I timori vichiani, come si vedrà, si dimostreranno giustificati: la barriera eretta dal filosofo partenopeo per separare la narrazione biblica dalle altre opere letterarie di epoche remote si rivelerà sempre meno in grado di sostenere il peso della caratterizzazione del mito come forma di narrazione *vera e severa*.

La tesi secondo la quale la mitologia, lungi dal consistere in un insieme di fantasie, può contenere informazioni fondamentali sugli usi, i costumi e le modalità di organizzazione dell'esperienza dei popoli del passato, si salderà ben presto a quella secondo la quale la Bibbia può contenere imprecisioni e il risultato sarà una sempre più esplicita messa in discussione dello statuto di *verità assoluta* che il testo biblico pretendeva di avere. La suggestiva espressione della Shaffer, secondo la quale «quando la storia è considerata come mito, allora il mito può essere riscoperto come storia»<sup>66</sup>, può essere ribaltata: nel momento in cui il mito viene riscoperto come storia, la storia, in questo caso la storia *sacra*, può essere riscoperta come mito. Ciò non significa tuttavia che questa operazione sia immediatamente funzionale a svelare la falsità del suo contenuto. Al contrario, lo scetticismo religioso innesca una dinamica circolare all'interno della quale il venir meno del carattere indubitabile della Bibbia porta ad un inedito interesse nei confronti del mito e della finzione e allo stesso tempo questo interesse getta una luce nuova sull'analisi della Bibbia. Se le Sacre Scritture devono essere analizzate, emendate, interpretate, affinché il messaggio che contengono risulti chiaro e corretto, si può tentare la stessa operazione sui miti dell'antichità. Allo stesso tempo, se i miti dell'antichità possono contenere informazioni *vere* su coloro che li hanno scritti, e se oltretutto in certi casi tali informazioni coincidono con quelle che si trovano nella Bibbia – ad esempio laddove vengono menzionati diluvi – la veridicità del testo biblico ne risulterà confermata, anche se su basi nuove, piuttosto che messa in dubbio<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> E.S. Shaffer, *"Kubla Khan" and The fall of Jerusalem: the mythological school in biblical criticism and secular literature, 1770-1880*, Cambridge University Press, Cambridge 1975, p. 137.

<sup>67</sup> Per una rapida analisi del rapporto tra la nascita della critica storica dei poemi omerici e ossianici e la critica biblica cfr. M.M. Rubel, *Savage and Barbarian. Historical Attitudes in the*

Questo passaggio tuttavia, così come le tappe che lo hanno preceduto, seguirà un percorso tutt'altro che lineare. Rispetto a questo percorso, Vico costituisce una tappa importante ma allo stesso tempo estremamente problematica. Nella sua riflessione si trova non solo una delle prime espressioni di quell'approccio che considera il mito come documento di un'epoca passata, e dunque come una *vera narrazione*, ma anche una delle espressioni più brillanti e complesse di questo approccio. Per questo ci si potrebbe aspettare che la sua riflessione abbia esercitato un ruolo centrale all'interno dello sviluppo dell'approccio storico al mito. Tuttavia le difficoltà legate alla circolazione delle sue idee – basti pensare al suo relativo isolamento geografico, ma soprattutto alla difficoltà della sua lingua – hanno reso estremamente complesso, quando non impossibile, stabilire quando e in che misura teorie *di stampo vichiano* derivano da un'effettiva influenza vichiana. Al di là dell'indicazione di possibili canali di trasmissione delle opere e delle idee vichiane, è forse più utile riflettere su quali sono le problematiche, le domande, i bisogni alla base di teorie e riflessioni che, nonostante si siano sviluppate all'interno di temperie culturali diverse, non sono prive di notevoli affinità teoriche. Dopo aver considerato dunque, prima ancora che la più completa espressione della riflessione vichiana contenuta nella *Scienza Nuova*, i problemi e le tensioni a partire dalle quali la riflessione di Vico ha preso il via e ha mosso i primi passi, diamo uno sguardo al conteso da cui prende le mosse la riflessione di Samuel Taylor Coleridge, che sebbene non sia probabilmente il primo inglese a leggere Vico, è senza dubbio colui che può rivendicare il merito di aver introdotto in Inghilterra l'autore italiano. A proposito di questo contesto Harding scrive:

Nel periodo compreso tra il 1780 e il 1800, lo studio del mito era bel lungi dall'essere un terreno ideologicamente neutrale. Questo fatto emerge fin dalla più rapida analisi dell'opera degli studiosi francesi Dupuis e Volney, di quella dello storico delle idee Condorcet e degli Inglesi che si opponevano alla loro scuola, Jacob Bryant, Thomas Maurice e Sir. William Jones. Sebbene alcuni studiosi inglesi del mito possono essere stati motivati da un disinteressato amore per la verità, la maggior parte si mise all'opera per difendere la fede

---

*Criticism of Homer and Ossian in Britain, 1760-1800*, Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 96, Amsterdam-Oxford-New York-North-Holland, 1978, pp. 102-112.

cristiana dalle critiche sorte a partire dallo studio comparativo dei miti legato all'illuminismo francese.<sup>68</sup>

Sebbene non venga nominato esplicitamente, Coleridge può senza dubbio essere considerato a pieno titolo uno di quegli studiosi inglesi in cui un interesse per il mito che non si ritrarrà di fronte alla necessità di considerare il testo biblico con strumenti filologici è strettamente connesso ad un fervente sentimento religioso.

---

<sup>68</sup> A.J. Harding, *The reception of myth in English romanticism*, University of Missouri Press, Columbia 1995, p. 26.

## 2. Filosofia, poesia e religione nel giovane Coleridge

### § 2.1 Materialismo e spiritualismo nel giovane Coleridge

Il volume intitolato *Coleridge as philosopher*<sup>69</sup>, un'opera a carattere introduttivo che continua ad essere estremamente utile per avere una visione d'insieme del pensiero filosofico di Coleridge, contiene un capitolo dedicato all'analisi del pensiero religioso del poeta-filosofo in cui l'autore scrive: «In un certo senso l'intera filosofia di Coleridge è una Filosofia della Religione»<sup>70</sup>.

La validità di questa affermazione può essere verificata a partire da diversi punti di vista.

I primi anni della formazione di Coleridge sono caratterizzati da una decisa presenza della religione, garantita sia dall'ambiente familiare che da quello che sembra essere un precoce interesse personale: suo padre era un prete della Chiesa d'Inghilterra, che gli fa frequentare la Christ's Hospital School di Londra, una scuola riservata ai figli degli ecclesiastici. Riferendosi a questo periodo della sua vita Coleridge scrive:

In un'età molto precoce, addirittura prima dei quindici anni, mi ero scervellato per la metafisica e per le controversie teologiche. Nient'altro mi riusciva gradito. La storia e i fatti particolari persero ogni interesse per la mia mente. La poesia [...], la poesia stessa, sì, i romanzi e le storie d'avventure, per me divennero insipidi. Durante il mio solitario vagabondare nei giorni di permesso (ero infatti orfano, e a Londra avevo pochissime amicizie), ero contentissimo se un qualunque passante, specialmente se vestito di nero, intraprendeva una conversazione con me. Trovavo infatti subito il metodo per indirizzarlo verso i miei argomenti preferiti,

Provvidenza, prescienza, arbitrio e fato,  
Fato fissato, arbitrio libero, prescienza assoluta,  
Errando senza fine e perso in labirinti.<sup>71</sup>

Nel 1791 Coleridge prosegue i suoi studi a Cambridge, in un ambiente all'interno del quale le dispute teologiche svolgono un ruolo di primo piano, come dimostra l'obbligo di sottoscrivere i *trentanove articoli di religione*, la

---

<sup>69</sup> J.H. Muirhead, *Coleridge as philosopher*, G. Allen & Unwin - The Humanities Press, London-New York 1954.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>71</sup> BL, I, pp. 15-16 (trad. it., OP, pp. 466-467).

confessione di fede fondamentale della Chiesa d'Inghilterra, per potersi laureare.

Già in questo periodo è possibile individuare l'emergere di caratteristiche tipiche di una figura di studioso caratterizzata da una vastità di interessi e una spiccata dote di lettore che saranno causa di studi disparati e spesso disordinati, non sempre documentabili con certezza, all'interno dei quali le letture di carattere eminentemente religioso trovano spazio al fianco di autori come Voltaire ed Erasmus Darwin. Sembra che intorno al 1787 Coleridge legga la traduzione, portata a termine da Taylor nello stesso anno, del sesto libro della prima *Enneade* di Plotino, dedicata al tema della bellezza<sup>72</sup>, e che, più in generale, gli autori che durante gli anni di college costituiscono i suoi punti di riferimento teorici sono da una parte Platone, Plotino e Boehme, dall'altra Locke, Berkeley e, in particolare, Hartley. Quest'ultimo costituisce senza dubbio l'autore più studiato in questi anni<sup>73</sup>. La sua opera fondamentale, *Observation on man, his frame, his duty and his expectation*, uscita nel 1749, presenta una visione dell'uomo e della natura materialistica, che spiega ogni aspetto della vita spirituale attraverso la legge dell'associazione: le idee, ottenute attraverso la sensazione, sono trasformate in elementi sempre più complessi attraverso questa legge. Emozioni, sentimenti, riflessioni, secondo Hartley non sono altro che prodotti più o meno complessi derivanti dall'associazione di idee semplici, prodotte a loro volta dall'azione meccanica degli oggetti esterni sugli organi di senso. Secondo questo sistema la mente umana è caratterizzata da un'assoluta passività: come un meccanismo privo di vita, il suo funzionamento è basato su leggi fisse e immutabili che regolano l'interazione di elementi inerti, privi della possibilità di essere trasformati in modo creativo.

Nonostante Hartley proponga una visione del mondo materialistica, che riduce la vita spirituale dell'uomo alla legge dell'associazione, egli è tuttavia un fervido credente. Mentre infatti il primo volume della sua opera è

---

<sup>72</sup> Cfr. G. N. G. Orsini, *Coleridge and german idealism*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Feffer & Simons, London, 1969, pp. 13-15, e G. N. G. Orsini, "Coleridge and Schlegel Reconsidered", in *Comparative Literature*, Vol. 16, No. 2. (Spring, 1964), pp. 97-118.

<sup>73</sup> Cfr. «È difficile sopravvalutare l'importanza del sistema di Hartley per Coleridge durante gli anni della sua formazione che vanno dal 1794 al 1796. La dottrina della necessità e quella dell'associazione delle idee costituiscono la maggiore influenza singola sul suo pensiero, e hanno ripercussioni, come le *Conferenze sulla religione rivelata* mostrano chiaramente, su molte delle sue attitudini politiche così come religiose». *Lects 1795*, pp. lviii-lxvii.

dedicato all'esposizione della dottrina dell'associazione, il secondo è dedicato alla presentazione di una visione del mondo tipicamente cristiana. Questo è indubbiamente uno degli aspetti che hanno reso Hartley tanto interessante agli occhi del giovane Coleridge.

Sebbene le *Conferenze sulla religione rivelata le sue corruzioni e le sue visioni politiche*<sup>74</sup>, tenute da Coleridge a Bristol nel 1795, mostrino diversi segni che suggeriscono la conoscenza delle *Observation on Man* di Hartley, non è ancora del tutto chiaro se negli anni precedenti tale conoscenza fosse già diretta o non piuttosto mediata dalle esposizioni che delle dottrine di Hartley aveva fornito il suo allievo Priestley<sup>75</sup>.

## § 2.2 Coleridge e Priestley

Membro della Royal Society ed eminente scienziato, Priestley svolse un ruolo di primo piano nel dibattito teologico e filosofico del suo tempo. Di particolare interesse all'interno della presente discussione risulta il suo impegno nella disputa intorno alla *trinità* che si svolse in Inghilterra intorno al 1790.

Il dogma della trinità costituisce un'occasione di discussione fin dagli arbori del cristianesimo, affondando le proprie radici nel problema del rapporto tra Dio e mondo. Come salvare la trascendenza divina evitando allo stesso tempo una forma di panteismo che riduce il Creatore al creato? Il *Logos* divino, inteso come mondo intelligibile di idee in grado di funzionare come termine medio, costituisce un tentativo di risposta, ma è solo con il Concilio di Nicea del 325, che stabilisce una forma di identità tra il Padre e il Figlio, e con quello di Costantinopoli del 381, che estende l'identità anche allo Spirito Santo, che il rapporto tra i tre ordini assume una fisionomia precisa, quella della Trinità<sup>76</sup>.

La tendenza a rintracciare nella tradizione filosofica precedenti formulazioni di quella che diventerà la dottrina trinitaria elaborata dai padri della Chiesa è ravvisabile fin dai tempi di Agostino, ma nell'Inghilterra del

---

<sup>74</sup> *Lects 1795*, pp. 75-229 (trad. it., OP, pp. 75-165)

<sup>75</sup> *Lects 1795*, p. lix.

<sup>76</sup> D. Hedley, *Coleridge, Philosophy and religion: Aids to reflection and the Mirror of Spirit*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 36.

Diciassettesimo secolo acquista rinnovato vigore grazie all'attività della *scuola neoplatonica di Cambridge* e di Ralph Cudworth in particolare. Nel filosofo cantabrigense, fortemente influenzato dal platonismo fiorentino e in particolare da Ficino<sup>77</sup>, è possibile infatti riscontrare un approccio al problema della trinità basato sul modello della *prisca theologia*, e tendente quindi a rintracciare precedenti rispetto alla formulazione cristiana della trinità nella tradizione della filosofia antica, da Platone al Corpus Hermeticum<sup>78</sup>.

Anche Priestley, figura di spicco del movimento unitariano inglese<sup>79</sup>, riafferma con forza il nesso tra neoplatonismo e dogma trinitario, ma in senso polemico<sup>80</sup>. Secondo lo studioso, infatti, il dogma trinitario è il risultato di una corruzione della dottrina professata fino al Concilio di Nicea ad opera di influssi platonici. La convinta adesione da parte di Priestley all'associazionismo materialista di Hartley, la sua vicinanza teorica a figure come Locke e Newton, contribuiscono a portarlo alla conclusione che «le alterazioni della dottrina cristiana siano basate sullo sviluppo nell'alveo della Chiesa di una filosofia *spirituale* che sminuisce la realtà materiale e considera il fondatore della religione cristiana come l'incarnazione di uno spirito divino trascendente che redime l'uomo in quanto spirito»<sup>81</sup>. La dottrina trinitaria è insomma associata da Priestley ad una forma di idealismo filosofico che trova nel platonismo il suo prototipo. A questa tradizione lo studioso contrappone una forma di empirismo associata ad un approccio teologico di matrice protestante che nel negare il dogma trinitario tenta di sostenere l'autorità delle Sacre Scritture a partire dall'evidenza empirica dei miracoli, visti come infrazioni di un ordine altrimenti rigidamente regolato dai principi individuati da Newton.

---

<sup>77</sup> Cfr. E. Cassirer, *La rinascenza platonica in Inghilterra e la scuola di Cambridge*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 9-26.

<sup>78</sup> Cfr. D. Hedley, Coleridge, *Philosophy and religion*, op. cit., pp. 36-40.

<sup>79</sup> Il termine *unitarianismo* si riferisce alla tradizione inglese e americana del movimento religioso, sorto a partire dalla Riforma protestante, dei Sociniani. Tra i primi rappresentanti di questo movimento ci furono Michele Serveto, Martin Borrhaus, detto Cellarius, Lelio e Fausto Socini. Nel 1658 una delle principali comunità sociniane d'Europa, quella di Rakòw, in Polonia, venne costretta all'esilio. Parte degli esuli riparò in Inghilterra, dove diede vita al movimento unitariano. L'elemento teorico maggiormente distintivo della dottrina sociniana prima, e unitariana poi, è una decisa negazione del dogma trinitario. Cfr. D. Hedley, Coleridge, *Philosophy and religion*, op. cit., pp. 50-58.

<sup>80</sup> Cfr. J. Vigus, *Platonic Coleridge*, Legenda, Londra 2009, pp. 17 e seguenti.

<sup>81</sup> D. Hedley, Coleridge, *Philosophy and religion*, op. cit., p.3 54.

Il ruolo di Priestley all'interno della biografia intellettuale di Coleridge è di fondamentale importanza da diversi punti di vista. Il teologo costituisce uno dei più importanti riferimenti teorici del giovane poeta-filosofo, che aderisce al movimento Unitariano e trova nell'empirismo religioso di Priestley una temporanea risposta a diversi interrogativi al centro della propria riflessione. È ancor più rilevante tuttavia che a partire da una reazione polemica contro Priestley, inizialmente definito «un patriota, santo e saggio»<sup>82</sup>, nel pensiero del giovane Coleridge si sviluppano tendenze che rimarranno sostanzialmente immutate per il resto della sua vita<sup>83</sup>.

Quali sono i principali interrogativi al centro della prima fase della riflessione di Coleridge?

### § 2.3 *Religious Musing e Conferenze sulla religione rivelata*

Il ruolo preponderante della religione nella formazione del giovane studioso inglese si accompagna fin da subito ad una profonda riflessione sulla propria attività di poeta, delineando un rapporto tra interessi teologici – legati in particolare allo studio della Bibbia che tuttavia si approfondirà decisamente in anni successivi – e riflessione sulla poesia destinato a continuare e ad approfondirsi<sup>84</sup>.

Fin dai primi anni di college, Coleridge affianca all'attività di poeta un'attenta riflessione su tale attività e sui principi che la regolano, guidato dalla convinzione che la poesia abbia una sua logica precisa, al pari dell'attività scientifica<sup>85</sup>. Riferendosi ai primi anni trascorsi al Jesus College, scrive:

Ma poiché, quando mi si contrapponeva l'autorità di poeti più recenti e di grande nome, ero solito replicare che nessuna autorità sarebbe servita in

---

<sup>82</sup> S.T. Coleridge, *Religious Musing*, Line 371, in PW, I, p. 189.

<sup>83</sup> Cfr. D. Hedley, *Coleridge, Philosophy and religion*, op. cit., p. 56.

<sup>84</sup> Cfr. A.J. Harding, *Coleridge and the Inspired Word*, McGill-Queen's University Press, Kingston and Montreal 1985, pp. 7-8.

<sup>85</sup> Nel primo capitolo della *Biographia Literaria*, parlando degli anni trascorsi alla Christ's Hospital School e dei preziosi insegnamenti del reverendo James Boyer, Coleridge scrive: «Da lui ho imparato che la poesia, perfino quella delle odi più nobili e, apparentemente, più barbare, possiede una logica propria, rigorosa quanto quella della scienza, oltre che più difficile, perché più acuta, più complessa e dipendente da cause più numerose e più effimere». BL, I, p. 9. (trad. it., OP, p. 461).

contrapposizione alla *Verità*, alla *Natura*, alla *Logica*, e alle *leggi della grammatica universale*, ed ero inoltre stimolato dalla mia antica passione per le indagini metafisiche, operavo per creare delle solide fondamenta sulle quali poggiare regolarmente le mie opinioni relative alle facoltà che compongono la mente umana, nella loro dignità e importanza relative. Secondo la facoltà o la fonte da cui derivava il piacere offerto da qualunque poesia, o passo poetico, io ne valutavo il merito.<sup>86</sup>

L'indagine per determinare da una parte le caratteristiche della logica che presiede alla creazione poetica, dall'altra il funzionamento del processo attraverso cui è possibile trarre piacere da una creazione artistica, è ricondotta a un'analisi delle facoltà che compongono la mente umana e del loro rapporto reciproco. Il giudizio sul valore artistico della poesia è basato sul piacere che questa è in grado di generare nello spettatore e dunque l'analisi dei processi di creazione e fruizione dell'arte si configura fin da subito come analisi delle facoltà mentali e del modo in cui queste interagiscono tra loro all'interno di questi processi. Questa indagine, a sua volta, è finalizzata all'individuazione di una modalità di composizione poetica in grado di garantire una fruizione adeguata dell'opera d'arte da parte dello spettatore. Come si configura dunque per il giovane Coleridge questa modalità di composizione? E come il processo di fruizione? E qual è la relazione tra questi due momenti? Quale il nesso tra questi temi e le questioni teologiche a cui si è fatto cenno?

Per tentare di rispondere a queste domande prenderò in esame la poesia *Religious Musing* e le *Sei conferenze sulla religione rivelata, le sue corruzioni, e le sue visioni politiche*<sup>87</sup>.

All'interno della produzione poetica giovanile di Coleridge *Religious Musing* ha una particolare rilevanza: è il primo frutto del lavoro del poeta che non vede la partecipazione di un collaboratore, e questo dato è perfettamente coerente con le forti aspettative nutrite da Coleridge nei confronti di quest'opera, iniziata nel 1794 e continuamente rimaneggiata fino al 1803<sup>88</sup>.

La poesia offre un'istantanea della biografia intellettuale di Coleridge nella prima fase degli anni novanta del Settecento, un periodo durante il

---

<sup>86</sup> BL, I, pp. 21-22 (trad it., OP, p. 471).

<sup>87</sup> Cfr. R. Berkeley, *Coleridge and the Crisis of Reason*, op. cit., p. 19, dove l'autore sostiene che la poesia *The Eolian Harp* costituisca il testo in cui il tema della connessione tra assoluto e finito, ragione e fede, è espresso per la prima volta.

<sup>88</sup> Cfr. PW, I, p. 173.

quale molte delle tematiche al centro della riflessione del poeta-filosofo trovano un'espressione poetica<sup>89</sup>.

L'influsso di Hartley e Priestley all'interno di *Religious Musing*, è senza dubbio maggiore di quello esplicitato dallo stesso Coleridge<sup>90</sup>, ed emerge chiaramente anche solo considerando quelle che sono le tematiche centrali nel componimento, come lo status del Figlio rispetto al Padre, la salvezza, il peccato. L'aspetto della poesia più rilevante all'interno della presente discussione è però senza dubbio l'emergere del problema del rapporto tra Dio e mondo:

Fair the vernal Mead,  
Fair the high Grove, the Sea, the Sun, the Stars;  
True Impress each of their creating Sire!  
Yet nor high Grove, nor many-coloured Mead,  
Nor the green Ocean with his thousand Isles,  
Nor the starred Azure, nor the sovran Sun,  
E'er with such majesty of portraiture  
Imag'd the supreme beauty uncreate,  
As thou, meek Saviour!<sup>91</sup>

Già da questi pochi versi è possibile vedere come Coleridge da una parte affermi una forma di simbolismo grazie alla quale il mare, il sole, le stelle portano impresso il segno del loro creatore divino, dall'altra, subito dopo, neghi un'effettiva, completa, corrispondenza tra ordine naturale e ordine divino, dal momento che la *suprema bellezza*, il *logos*, è *non-creato*, e dunque può essere *rappresentato* degnamente [*with such majesty of portraiture*] solo da Gesù Cristo, espressione *simbolica* dell'ordine divino, a proposito del quale poche righe prima Coleridge ha scritto:

Yet thou more glorious, than all the Angel-Host,  
That harbinger'd thy birth, Thou Man of Woes!  
Despised Galilaeen! For the GREAT  
INVISIBLE (by symbols only seen)

---

<sup>89</sup> Cfr. B. Brice, *Coleridge and Scepticism*, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 116.

<sup>90</sup> Per quanto riguarda Hartley, in una nota al verso 43 Coleridge scrive «Si veda la stessa cosa *dimostrata* da Hartley, vol. 1. p. 114 e vol. 2, p. 329. Si veda inoltre ciò provato, e liberato dall'accusa di Misticismo, da Pistorius nelle sue Note e Aggiunte alla parte seconda delle *Observation on Man* di Hartley, Diciottesima aggiunta, pagina 653 del terzo volume di Hartley, edizione in ottavo». PW, I, p. 176. Per quanto riguarda Priestley, si veda il già citato passo in cui il teologo è definito «un Patriota, un Santo, un Saggio». PW, I, p. 189, e *supra*, § 2.2.1.

<sup>91</sup> PW, I, p. 175.

With a peculiar and surpassing light  
Shines from the visage of th' oppress'd good man.<sup>92</sup>

Anche in questo caso, sebbene sia affermata una forma di corrispondenza tra due ordini, essa è *solo* simbolica. Appare evidente l'adesione da parte di Coleridge all'Unitarianesimo: Gesù Cristo non fa parte infatti dell'ordine divino e tale ordine appare *solo simbolicamente* nella figura del Figlio, descritto insistentemente attraverso attributi umani [*Man of Woes, Despised Galilaeen, oppress'd good man*].

Il rapporto simbolico tra l'ordine divino e un ordine naturale del quale, pur avendo un ruolo privilegiato, fa parte anche Gesù Cristo, è ribadito da Coleridge nella strofa che inizia con il verso 45, dove viene descritta inoltre la possibilità, riservata agli Eletti, di cogliere tale rapporto:

And blest are they,  
Who in this fleshly World, the elect of Heaven,  
Their strong eye darting thro' the deeds of Men,  
Adore with stedfast unpresuming gaze  
Him Nature's Essence, Mind, and Energy!  
And gazing, trembling, patiently ascend  
Treading beneath their feet all visible things  
As steps, that upward to their Father's Throne  
Lead gradual-else nor glorified nor lov'd.<sup>93</sup>

Nella strofa è chiaramente descritto un processo di ascensione grazie al quale l'*Eletto del Paradiso*, attraverso un progressivo distacco dalla realtà materiale – il Mondo della carne [*this fleshly World*], le azioni degli uomini [*the deeds of Men*], tutte le cose visibili [*all the visible things*] – grazie a passi successivi [*as steps*], giunge a contemplare Dio, definito *Essenza della Natura, Mente, Energia*. Questo processo è lo stesso che deve compiere il poeta, che grazie alla propria fede e al sostegno divino sarà in grado di interpretare *simbolicamente* la realtà materiale, *portando alla luce* l'impronta divina presente in essa.

Il tema del *simbolismo*, che mostra con particolare chiarezza la coimplicazione degli interessi teologici e di quelli che potremmo provvisoriamente definire interessi estetici del giovane Coleridge, è ben

---

<sup>92</sup> *Ivi*, p. 174.

<sup>93</sup> *Ivi*, p. 177.

presente anche nelle *Sei conferenze sulla religione rivelata* tenute tra il Maggio e il Giugno del 1795, presso la *Assembly Coffeeshouse* di Bristol.

Nel testo della prima conferenza, il rapporto simbolico che lega Dio, il mondo, e la mente umana, è descritto in questi termini:

Io potrei versare lacrime per il cuore intorpidito e pietrificato di quell'uomo che vagasse nei campi in un pomeriggio primaverile o in una serata estiva e mettesse in dubbio la benevolenza di Dio! L'Onnipotente ci ha dischiuso il libro del mondo perché vi leggessimo la copia di lui stesso [*The Transcript of himself*]. In terra o in cielo, negli immensi prati fioriti, nel delicato fulgore della luna, o nell'immagine della Vergine raggiante per i suoi rosei sorrisi, vediamo raffigurate le chiare impronte della Mente eterna.<sup>94</sup>

Anche in questo caso, come nel componimento poetico appena analizzato, è affermata una corrispondenza tra ordine divino, ordine naturale e ordine umano: la natura è copia [*transcript*] dell'Onnipotente, dischiusa di fronte allo sguardo umano come un libro che attende di essere letto da chi ha la sensibilità adatta a coglierne la bellezza.

I temi che entrano a far parte di *Religious Musing* in veste poetica, acquistano nelle *Conferenze sulla religione* profondità e spessore, mostrando come la già riscontrata interdipendenza tra indagine teologica e indagine sull'attività poetica non si esaurisca nel tema del simbolismo. Nel testo della terza conferenza, di cui non possediamo la parte iniziale, Coleridge si rivolge direttamente al già citato Paine<sup>95</sup>: l'argomento esatto della disputa, in questo caso, è il valore delle profezie presenti nei testi sacri. Secondo Paine l'attribuzione di un carattere profetico alla Bibbia è basata su una misinterpretazione del termine *prophet*:

La parola *profeta*, alla quale in tempi più recenti è stata fissata una nuova idea, nella Bibbia stava per poeta, e la parola *profetizzare* indicava l'arte di fare poesia. [...] Il significato originale della parola è stato corrotto, e di conseguenza tutte le inferenze che sono state tratte da questi libri [le Sacre Scritture], il devoto rispetto con cui sono stati trattati, i complessi commentari che sono stati scritti su di essi, a partire da questa erronea attribuzione di significato, non valgono la pena di essere discussi.<sup>96</sup>

Coleridge risponde legando il tema del simbolismo a quello della difesa dell'autorità delle Sacre Scritture:

---

<sup>94</sup> *Lects 1795*, p. 94 (trad. it., OP, pp. 82-83).

<sup>95</sup> Cfr. *Supra*, § 1.1 Il problema dello scetticismo.

<sup>96</sup> T. Paine, *The Age of Reason*, op. cit., pp. 35-36. Cfr. *Lects 1795*, p. 150, nota 1.

Tra gli Ebrei era profeta colui che aveva ricevuto informazioni dalla divinità. Queste informazioni consistevano a volte in ammonimenti e precetti morali, ma il più delle volte includevano annunci di eventi futuri. Per stabilire se questi annunci fossero ipotesi casuali o raggi svelati dalla preveggenza divina, occorre adottare ancora quel metodo di ragionamento grazie al quale abbiamo dimostrato l'esistenza di una Causa prima intelligente, ossia la sorprendente rispondenza tra le cose, non in casi singoli e isolati che si potrebbero ascrivere agli effetti del caso, ma nella combinazione e nel procedimento che coinvolge tutta la natura. [...] Come da una chiara ed estesa prevalenza del buono nel mondo naturale i saggi deducono che ogni apparente discordanza non è che un'armonia incompresa, così, se si può dimostrare la rispondenza tra gran parte degli eventi e gli annunci predetti, non occorre necessariamente attribuire i conseguenti contrasti alla carenza di annunci, bensì al nostro essere limitati nelle nostre capacità percettive.<sup>97</sup>

Coleridge nega in primo luogo la teoria di Paine secondo la quale *profezia* nell'ambito del testo biblico significa *poesia*, legando il termine, anche all'interno del testo sacro, al suo significato usuale. In seguito, per stabilire se le profezie corrispondano davvero ad annunci divini o non siano piuttosto ipotesi casuali dipendenti da errori umani, adotta il metodo già impiegato nelle conferenze precedenti per affermare l'esistenza di una forma di provvidenza divina nella natura: nel mondo terreno esiste una forma di armonia, di *rispondenza fra cose*, che mostra un collegamento tra ordine divino e ordine umano. Questa armonia tuttavia, questo collegamento, non sempre sono palesi, e spesso sono al contrario molto difficili da cogliere. Così come il mancato riconoscimento dell'impronta divina nella natura è da ricondursi ad una mancanza umana, allo stesso modo l'apparente oscurità o addirittura insensatezza di alcuni segni divini, degli annunci di avvenimenti futuri, non deve portare alla conclusione che non si tratti di profezie, ma piuttosto, ancora una volta, deve portare al riconoscimento dei limiti dell'intelletto umano. La questione del rapporto tra ordine divino, ordine naturale e mente umana entra così a far parte di uno dei temi principali delle *Conferenze sulla religione rivelata*, la difesa dell'autorità delle Sacre Scritture. L'affermazione della presenza di un'impronta divina nel mondo terreno non è tuttavia l'unico argomento addotto da Coleridge per difendere i libri del Nuovo Testamento dagli attacchi à la Paine.

La nostra indagine si limiterà agli *Homologoumena*, ovvero ai libri accettati universalmente. Questi li accettiamo come opere autentiche di Matteo, Marco,

---

<sup>97</sup> *Lects 1795*, pp. 150-151 (trad. it., OP, pp. 113-114).

Luca, Giovanni e Paolo per le stesse ragioni per cui crediamo all'autenticità degli scritti attribuiti a Tucidide, Senofonte, Cicerone, Cesare e Livio; vale a dire, perché sono stati accettati come tali sin dai tempi più antichi, e perché non contengono nulla che faccia sospettare il contrario.<sup>98</sup>

Per giudicare l'autenticità della Bibbia è sufficiente applicare lo stesso criterio che si utilizza per valutare l'autenticità di qualsiasi altra opera storica. Anche in questo caso è evidente come nell'argomentazione coleridgiana temi teologici e temi critico-poetici si intersechino.

Sulla base dell'analisi condotta a proposito dei temi comuni al componimento poetico *Religious Musing* e alle *Conferenze sulla religione rivelata*, si possono mettere in evidenza alcuni aspetti caratteristici delle prime fasi della riflessione di Coleridge. In primo luogo è evidente che già queste fasi sono caratterizzate da una forte presenza della religione. Tale presenza non si esaurisce nella trattazione *diretta* di temi religiosi, ma informa di sé ogni aspetto dell'indagine coleridgiana, in particolar modo, come è stato sottolineato, il problema del simbolismo<sup>99</sup>. Proprio questo tema mette in luce inoltre il legame tra le esigenze del Coleridge-cristiano, e quelle del Coleridge-poeta: da una parte la necessità di affermare, contro scettici e atei, l'attiva presenza divina nella natura; dall'altra quella di rendere conto di un processo, quello grazie dal quale nasce un componimento poetico, che Coleridge poteva osservare all'opera in sé stesso. Il testo di una lettera spedita a John Teelwall nel 1797 esprime in modo estremamente chiaro questa duplice esigenza:

*Ogni cosa, – ogni conoscenza che può essere acquisita, i giochi dei bambini, l'universo stesso – cos'altro è se non un immenso mucchio di piccole cose? Non posso contemplare altro che parti, e le parti sono invariabilmente piccole. Percepisco nella mia mente l'aspirazione a possedere e conoscere qualcosa di grande, qualcosa di Unico e Invisibile, ed è solo in base a questa aspirazione che rocce, cascate, montagne e caverne suscitano in me il senso del sublime e della*

---

<sup>98</sup> *Lects 1795*, p. 181 (trad. it. OP, pp. 136).

<sup>99</sup> È bene precisare fin da subito che evidenziando il ruolo della religione all'interno della riflessione coleridgiana intorno al concetto di simbolo non si vuole sostenere che la teoria del simbolo di Coleridge, e più in generale quella romantica, siano interamente riconducibili all'interno della speculazione teologica cristiana. Ciò che si vuol mostrare è piuttosto quanto le esigenze che stanno dietro al grande rilievo assunto dal tema del simbolo nella riflessione di Coleridge siano strettamente legate al peso che la religione ricopre nella speculazione del poeta-filosofo inglese. Cfr. N. Halmi, "How Christian is the Coleridgean Symbol?", in *Wordsworth Circle*, 26:1, (1995, Winter), pp. 26-30.

grandezza! Sulla base di questa fede *ogni cosa imita l'infinito!* [*all things counterfeit infinity!*]<sup>100</sup>

Come si concilia nel giovane Coleridge la percezione di una corrispondenza tra finito e infinito, tra divino e umano, con il meccanicismo che caratterizza la riflessione filosofica degli autori che, come è stato mostrato, costituiscono i suoi principali punti di riferimento in questo periodo della sua vita?

## § 2.4 Coleridge e Cudworth

Nonostante, come è stato sottolineato, all'interno delle *Conferenze sulla religione rivelata* sia ben percepibile una forte presenza di Hartley e Priestley, allo stesso tempo già in questi testi emergono quei nodi problematici che determineranno il progressivo allontanamento di Coleridge dalla dottrina associazionista e dal credo unitariano<sup>101</sup>.

Fin dalle prime fasi della propria carriera di studioso il poeta-filosofo sembra percepire con chiarezza quella netta differenza tra approccio *aristotelico* e approccio *platonico* che nelle fasi più avanzate della sua riflessione esprimerà a chiare lettere:

Infine, la filosofia sembrò ridursi a due grandi ambiti, e qui soffermarsi: da un lato, quanti fondavano ogni speranza di conoscenza sull'osservazione e sulla capacità di generalizzare e classificare, si organizzarono secondo i principi di Aristotele; dall'altro, quanti restarono fedeli ai principi di Pitagora, che cercarono la sola vera scienza, e in essa la forza e la profezia delle leggi, e queste nelle Idee rivelate dalla pura ragione, ordinate secondo i principi di Platone. Ciò costituì il non plus ultra.<sup>102</sup>

Coleridge distingue chiaramente chi intende la filosofia come un'attività di tipo classificatorio, una modalità di osservazione e sistematizzazione degli oggetti che si trovano nel mondo, da chi invece attraverso la filosofia tenta di penetrare l'intima essenza delle cose, lo strato più profondo del reale. Nell'isciversi nel secondo gruppo, ribadisce l'ispirazione platonica che

---

<sup>100</sup> CL, I, pag. 349.

<sup>101</sup> «La volontà di Coleridge di scoprire la Verità dietro le 'insensatezze' platoniche riflette il fatto che di contro ad un iniziale somiglianza di vedute con Priestley, Coleridge non ha mai condiviso il disprezzo di Priestley per la filosofia antica. [...] È tipico che nello stesso periodo in cui legge Priestley, sia profondamente immerso in Cudworth». J. Vigus, *Platonic Coleridge*, *op. cit.*, p. 22.

<sup>102</sup> *Lects 1818-1819*, II, pp. 608-609. (trad. it., OP, pag. 1340).

attraversa l'intera sua riflessione filosofica e che gli impedisce, anche nei momenti di maggior oscillazione teorica, di aderire fino in fondo a dottrine che eliminano ogni tipo di spiritualità e idealità dalla propria visione del mondo. È proprio a partire da questo punto che prende il via il progressivo distacco di Coleridge non solo dalla dottrina associazionista condivisa da Hartley e Priestley ma anche dal credo unitariano. L'importanza del nesso individuato da Priestley tra platonismo, idealismo e dottrina trinitaria è giustamente messa in luce da Hedley, che a questo proposito scrive:

Priestley è estremamente significativo poiché associa l'*Empirismo* in filosofia con l'*Unitarianesimo* in religione. Per contrasto il platonismo, cioè l'*idealismo* filosofico, è connesso alla dottrina *trinitaria* in religione. Coleridge afferma che è stato il suo platonismo a ricondurlo alla fede trinitaria: è stato quasi sicuramente influenzato negativamente da Priestley. Inoltre, la vasta massa di informazioni e la lucidità delle analisi della storia della dottrina di Priestley, sono altrettanto significative.<sup>103</sup>

Negli anni tra il 1795 e il 1797, Coleridge, pur mantenendo una evidente stima per Hartley – basti pensare che nel 1797 chiamerà Hartley il proprio primogenito – diventa sempre più consapevole dell'inevitabile contraddizione all'interno della quale è costretta una dottrina filosofica che pretende, da una parte, di spiegare la natura e l'uomo attraverso la semplice legge dell'associazione, riducendo ogni forma di vita spirituale a processo meccanico e dall'altra di salvare una visione del mondo cristiana. La sua fede religiosa, insieme allo studio e all'apprezzamento del platonismo e del neoplatonismo, gli impedisce di accettare sia un mondo statico e inerte, privo di un principio spirituale che lo attraversi, che la completa passività della mente umana delineata da Hartley. A questi fattori, si aggiunge la riflessione portata avanti a proposito della propria attività poetica e dei processi mentali ad essa legati, attraverso la quale si rafforza la convinzione che dietro la realtà materiale fatta di oggetti separati e inerti esista un altro livello di realtà, un principio superiore di tipo spirituale che pervade di sé tutti gli aspetti della natura e della vita dell'uomo. L'attività poetica di Coleridge è animata dal tentativo di raggiungere questo livello, cogliendo ed evidenziando il rapporto tra gli oggetti della natura che compongono la realtà materiale e la realtà spirituale che sta dietro di essi. Il poeta secondo

---

<sup>103</sup> D. Hedley, *Coleridge, Philosophy and Religion, op. cit.*, p. 56.

Coleridge ha la peculiare capacità di stabilire tra gli oggetti materiali e irrelati dei nessi che permettono di leggerli come simboli di un tutto, di un principio spirituale superiore rispetto alla realtà materiale stessa. Questa capacità è basata sulla facoltà dell'*immaginazione*.

All'interno della riflessione di Coleridge di questi anni, il concetto di immaginazione come facoltà distinta rispetto alla *fantasia* è presente solo a livello embrionale. Esso verrà maggiormente approfondito e specificato dopo l'incontro con Wordsworth e subirà numerosi mutamenti e specificazioni ulteriori dopo lo studio della filosofia kantiana prima e schellinghiana poi. Tuttavia è probabilmente in questo periodo che tale concetto, fondamentale all'interno della riflessione successiva dell'autore, emerge per la prima volta. Il suo emergere coincide con un progressivo distacco da Hartley e Priestley, ed è sicuramente influenzato dallo studio di un autore fondamentale per comprendere l'evoluzione del pensiero coleridgiano, Ralph Cudworth.

Il primo incontro da parte di Coleridge con l'opera del filosofo di Cambridge è ben documentato: il registro della biblioteca di Bristol mostra che il poeta-filosofo ha preso in prestito *The True Intellectual System of the Universe* il 15 maggio 1795, pochi giorni prima dell'inizio del ciclo di conferenze già analizzato<sup>104</sup>. Considerata la rilevanza di questo incontro per lo sviluppo della riflessione coleridgiana, è utile analizzare alcuni aspetti dell'opera di Cudworth.

Il *True Intellectual System* è animato dal tentativo di trovare una via di mezzo tra il meccanicismo ateistico esemplificato dalla filosofia hobbesiana, che riduce sia la natura che il processo conoscitivo umano all'interazione meccanica tra oggetti, e il teismo volontaristico, che prevedeva al contrario un intervento continuo e immediato di Dio nel mondo<sup>105</sup>. Per superare queste posizioni, Cudworth elabora da una parte la dottrina della *natura plastica*, volta a riaffermare la presenza divina nella natura, evitando però che questa presenza diventasse troppo ingombrante, dall'altra un'epistemologia che valorizza il carattere attivo e creativo della mente umana e allo stesso tempo il suo rapporto con le idee intelligibili radicate nella mente divina.

---

<sup>104</sup> Cfr. *Lects 1795*, p. xxxvi.

<sup>105</sup> Cfr. B. Lotti, *Ralph Cudworth e l'idea di natura plastica*, Campanotto Editore, Udine 2004, p. 178.

Attraverso il concetto di natura plastica Cudworth introduce un termine medio tra Dio e materia, in grado, secondo lui, di sorreggere una visione spiritualistica dell'universo, visto come un organismo pervaso da un'energia vitale autonoma ma allo stesso tempo riconducibile in ultima analisi a Dio:

Deve esistere una natura plastica, dipendente da un più alto principio intellettuale. Non c'è possibilità che esista un qualche altro principio plastico particolare, dal momento che non è ragionevole pensare che ogni pianta, filo o fascio d'erba, posseda una sua anima plastica o vegetativa, né che la terra sia un animale. Deve esistere dunque un'unica, inconscia, natura plastica in tutto il globo terracqueo, attraverso la quale i vegetali possano essere organizzati e disposti e ogni cosa possa essere attuata, e che trascenda il potere di un meccanismo casuale.<sup>106</sup>

All'interno della visione finalistica di Cudworth la natura plastica si configura come una forma di energia responsabile del moto e dell'organizzazione di una materia considerata atomisticamente. Il suo movimento avviene dall'interno e all'interno della materia, ma allo stesso tempo essa non appartiene del tutto alla materia, ma funziona piuttosto come strumento divino.

Gli artisti umani non tengono conto di come essi sono artisti, ma nel momento in cui lo fanno, si accorgono che lo sono perché aspirano all'arte, essendo la loro arte imperfetta e casuale: ma l'arte in sé, l'arte perfetta, non è mai alla ricerca di nulla, e infatti non chiede mai consiglio, e non delibera alcunché. La natura corrisponde a questo tipo di arte che non esita mai e non ha bisogno di studio, come se non sapesse cosa fare, ma è sempre pronta; non si pente mai di ciò che ha fatto in precedenza, né tenta di alterare o di cambiare il suo precedente percorso, come se ci avesse ripensato, ma procede mantenendo sempre lo stesso tenore, di generazione in generazione, perché è la forma dell'infallibile e onniscente arte dell'intelletto divino, che costituisce la legge e la regola di ciò che è semplicemente il meglio di ogni cosa.<sup>107</sup>

Nonostante la natura plastica non coincida *in toto* con l'arte divina, pura e immateriale, essa si distingue anche dall'arte umana, dal momento che pur essendo inconsapevole, pur mancando cioè della capacità di duplicarsi e riflettere su se stessa, è ugualmente razionale, dal momento che essendo

---

<sup>106</sup> R. Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe*, in *Collected Works of Ralph Cudworth*, prepared by B. Fabian, Olms, Hildesheim 1977, 2 Voll., I vol., p. 181.

<sup>107</sup> R. Cudworth, *op. cit.*, I Vol., pp. 154-155.

riconducibile in ultima analisi a Dio, agisce in base ad un piano ordinato che non prevede la possibilità di errore<sup>108</sup>.

Al di là delle numerose difficoltà a cui va incontro il tentativo di Cudworth di articolare il rapporto materia-divinità introducendo il termine medio della natura plastica<sup>109</sup>, ciò che conta all'interno della presente discussione è il vigoroso tentativo del filosofo cantabrigense di opporre alla natura ridotta a meccanismo inerte di Hobbes una natura vista come organismo animato da una forza di tipo spirituale che pervade e organizza finalisticamente ogni angolo della materia. Questo tentativo si risolve in ultima analisi nell'identificazione, respinta da Priestley<sup>110</sup>, del *nous* platonico con il *logos* del Vangelo di Giovanni.

Allo spiritualismo che caratterizza la filosofia della natura di Cudworth corrisponde un'epistemologia tutta tesa a riaffermare il carattere attivo della mente umana, contro ogni tentativo di ridurre i processi conoscitivi a operazioni meccaniche.

Nel *Leviathan* Hobbes scrive:

L'origine di tutti i nostri pensieri è ciò che chiamiamo senso; non si dà infatti nessuna concezione nella mente umana che non sia generata inizialmente, in tutto o in parte, dagli organi di senso [...]. La causa della sensazione è un corpo esterno, o l'oggetto, che agisce sull'organo proprio a ciascun senso, o immediatamente, come nel caso del gusto e del tatto, o mediatamente, come nella vista, nell'udito e nell'odorato.<sup>111</sup>

Cudworth è ben consapevole dei rischi legati alle conseguenze in ambito morale di una posizione epistemologica come quella sostenuta da Hobbes: dal momento che i processi intellettuali sono ridotti a operazioni meccaniche all'interno delle quali la mente svolge un ruolo del tutto passivo, esiste un forte rischio di relativizzazione della morale. Se tutte le idee verranno a dipendere completamente da mutevoli circostanze esterne, anche i principi di giustizia e moralità perderanno qualsiasi appiglio certo. Per contrastare questa deriva scettica occorre pertanto dimostrare che la mente umana non funziona come un passivo ricettacolo di sensazioni, dal momento che

---

<sup>108</sup> Cfr. D.P. Walker, *Il concetto di spirito o anima in Henry More e Ralph Cudworth*, Bibliopolis, Napoli 1986, pag. 51, dove l'autore paragona la natura plastica al bergsoniano *elan vital*.

<sup>109</sup> Cfr. B. Lotti, *op. cit.*, pp. 328-332.

<sup>110</sup> Cfr. D. Hedley, *Coleridge, Philosophy and Religion*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>111</sup> T. Hobbes, *Leviatano*, Laterza, Bari 2001, pag. 11.

possiede la capacità di sviluppare al proprio interno tanto le idee intellettuali che quelle morali. È questo il motivo per cui la teoria epistemologica di Cudworth è contenuta in un testo intitolato *A treatise concerning Eternal and Immutable Morality*.

Come la natura plastica, la capacità conoscitiva propria della mente umana agisce partendo da sé, attualizzando un potenziale già presente, e non semplicemente reagendo a qualcosa che proviene dall'esterno:

Nonostante si pensi comunemente che la conoscenza derivi dalla forza degli oggetti conosciuti, che agiscono dall'esterno su colui che li conosce, al contrario, è certo che, usando un'espressione di Boezio "Id quod scitur, non ex sua vi, sed ex comprehendentis vi et facultate sciri vel cognosci"; l'intellezione e la conoscenza non derivano dalla forza e dall'attività esercitate dall'esterno, dagli oggetti conosciuti su colui che conosce, ma dal potere interno, dal vigore e dall'attività della mente che conosce attivamente, comprendendo l'oggetto al proprio interno, sottomettendolo e prevalendo su esso. La conoscenza non è dunque una passione che nasce dagli oggetti posti al di fuori della mente, ma un'asserzione attiva della forza interiore, del vigore e potere della mente che manifesta se stesso.<sup>112</sup>

Gli oggetti materiali che entrano a far parte della sensazione vengono compresi solo grazie ad una capacità anticipatrice propria della mente umana, che è in grado di ordinare e unificare le caotiche informazioni provenienti dalla sensazione sulla base di *idee intelligibili*:

Accanto ai fantasmi di oggetti e corpi singolari, o di oggetti sensibili esistenti al di fuori di noi (che non sono cioè mere passioni), è chiaro che le nostre menti possiedono altri concetti e idee; queste sono le idee delle nature intelligibili e delle essenze degli oggetti, che costituiscono i principi universali attraverso i quali e sotto i quali comprendiamo gli oggetti singoli. È la ridicola concezione di un moderno scrittore ateo quella secondo la quale gli universali non sono altro che nomi attribuiti a molti oggetti singolari sulla base dell'idea secondo la quale qualsiasi cosa esista, esiste singolarmente. Infatti nonostante qualsiasi cosa esista al di fuori della mente sia effettivamente singolare, è chiaro che esistono nelle nostre menti concetti obiettivamente universali.<sup>113</sup>

Se un modello gnoseologico volto a sottolineare con forza il carattere attivo della mente umana permette a Cudworth di opporsi all'empirismo hobbesiano, il ricorso a idee intelligibili non implica automaticamente l'adesione ad un innatismo completo. Le idee intelligibili infatti, pur costituendo le nozioni universali che permettono la conoscenza degli oggetti

---

<sup>112</sup> R. Cudworth, *A Treatise concerning Eternal and Immutable Morality*, in *Collected Works of Ralph Cudworth*, op. cit., II Vol., pag. 127.

<sup>113</sup> R. Cudworth, *The True Intellectual System of the Universe*, op. cit., pag. 731.

particolari, e pur essendo dotate di validità obiettiva dal momento che sono riconducibili in ultima analisi a Dio, funzionano all'interno di una dinamica basata su un atto di proiezione che Cudworth definisce *active anticipation*, or *Prolepsis*.

Coleridge condivide con Cudworth, prima ancora che singoli aspetti della propria riflessione filosofica, le esigenze di fondo che muovono tale riflessione, come la necessità di affermare il carattere attivo della mente umana, una visione spiritualistica della natura, un fervente spirito religioso. Per questo nell'opera di Cudworth trova esposto un sistema filosofico che lo influenzerà, indirizzandolo verso lo studio di quei pensatori che costituiranno poi i suoi principali punti di riferimento. A questo proposito Hedley sostiene giustamente che «Se prendiamo seriamente la precoce e completa adesione di Coleridge all'Unitarianesimo, e in particolare la sua ammirazione per Priestley, insieme con il suo precoce interesse per Ralph Cudworth, possiamo interpretare le osservazioni di Coleridge a proposito del proprio senso di déjà vu rispetto alla metafisica tedesca correttamente senza ricorrere all'idea che Coleridge stia fingendo»<sup>114</sup>

All'interno dei *Notebooks* di Coleridge si trovano solo brevi riferimenti all'opera di Cudworth, la maggior parte dei quali consiste in annotazioni a proposito dei numerosi passi di Plotino e Platone contenuti all'interno di quel monumento di erudizione che è *The True Intellectual System of the Universe*<sup>115</sup>.

Oltre ai numerosi passi di filosofia greca citati tuttavia, Coleridge trova espresse in Cudworth teorie che sono perfettamente in linea con le proprie riflessioni sull'attività poetica: la poesia consiste nella capacità di render conto del carattere simbolico della realtà, del suo rimando a un principio spirituale che dà senso a tutta la molteplicità materiale e dunque la natura non può essere caratterizzata come un meccanismo.

Un interessante indice dello stretto rapporto che lega i due autori inglesi è costituito da affinità nell'uso di termini specifici: il termine *plastic*, ad esempio, in Coleridge è spesso riferito al carattere sintetico della mente umana. La caratterizzazione della fragilità e imperfezione umana attraverso

---

<sup>114</sup> D. Hedley, *Coleridge, Philosophy and Religion*, op. cit., p. 19.

<sup>115</sup> Cfr. G.N.G. Orsini, *Coleridge and german idealism*, op. cit., pag. 27.

l'aggettivo *sensual*, che ricorre in diverse poesie, tra cui la già analizzata *Religious Musing*, costituisce probabilmente un'altra citazione nascosta di Cudworth<sup>116</sup>, così come la frase «*to counterfeit infinity*», utilizzata nella lettera a Thelwall già citata<sup>117</sup> in riferimento alla totalità degli oggetti della natura che, secondo le parole di Cudworth fatte proprie da Coleridge, imitano l'infinito<sup>118</sup>.

È soprattutto sul terreno dell'epistemologia che Coleridge trova nel filosofo di Cambridge un valido sostegno nel tentativo di distanziarsi dall'associazionismo di Hartley. Il tentativo di caratterizzare la facoltà mentale in grado di combinare gli elementi materiali della realtà in modo da illuminarli della luce che deriva dal principio spirituale che li attraversa, porta infatti Coleridge ad un sempre maggiore distacco rispetto al concetto di mente passiva descritto da Hartley e lo avvicina parallelamente al concetto di mente attiva elaborato da Cudworth. Il settimo capitolo della *Biographia Literaria* descrive proprio questo passaggio: dopo aver discusso nei capitoli cinque e sei la dottrina associazionista, mostrandone gli sviluppi dalla sua nascita, ricondotta alla tradizione aristotelica, alle sue espressioni più recenti, Coleridge analizza proprio la forma di associazionismo elaborata da Hartley, mostrandone tutte le conseguenze negative. Nelle pagine finali del settimo capitolo, al modello epistemologico associazionista viene contrapposto un modello fondato sul carattere attivo della mente e questa operazione è basata sulla considerazione del processo creativo legato alla composizione poetica:

Consideriamo quello che facciamo quando saltiamo. Inizialmente resistiamo alla forza di gravità con un atto semplicemente volontario, e poi con un altro atto, parzialmente volontario, cediamo a essa per ricadere sul punto che ci eravamo prefissati in precedenza. Adesso un uomo guardi nella propria mente mentre sta componendo; oppure, prendendo un caso ancora più comune, mentre cerca di ricordare un nome: egli troverà che il processo è assolutamente analogo [...]. Ci sono chiaramente due forze in azione, reciprocamente attive e passive tra loro; ciò non è possibile senza una facoltà intermedia, attiva e

---

<sup>116</sup> Cfr. il verso 209, dove Coleridge fa riferimento ai «*sensual wants*» dell'uomo. PW, p. 183. Cfr. inoltre B. Brice, *Coleridge and Scepticism*, op. cit., p. 136, dove l'autore, oltre a indicare altri luoghi della poesia coleridgiana nei quali è possibile trovare un utilizzo analogo dell'aggettivo *sensual*, mostra come all'interno di *Religious Musing* l'influsso di Cudworth non sia ravvisabile esclusivamente nell'utilizzo dell'espressione già citata, ma anche, più in generale, nell'affermazione che gli eletti sono in grado di leggere il linguaggio divino nascosto nella natura e nella storia grazie alla purezza, garantita dalla grazia, dei loro intelletti.

<sup>117</sup> Cfr. *supra*, § 2.2 *Religious Musing* e Conferenze sulla religione rivelata.

<sup>118</sup> Cfr. G.N.G. Orsini, *Coleridge and German Idealism*, op. cit., pp. 27-28.

passiva al tempo stesso. (Nel linguaggio filosofico, chiameremo questa facoltà intermedia, a ogni livello e determinazione, *immaginazione*. Nella lingua comune, e soprattutto nella poesia, attribuiamo però questo nome a un livello superiore della facoltà, unito a un superiore controllo volontario su di essa.)<sup>119</sup>

Nel passo citato Coleridge rigetta completamente la teoria secondo la quale l'attività della mente umana deve essere considerata esclusivamente passiva e lo fa partendo dalla considerazione del processo di creazione poetica: a chiunque rifletta sul proprio stato mentale durante il processo di composizione, ma anche durante processi più comuni, apparirà chiaro che per spiegare questi processi è necessario presupporre tanto un'azione passiva quanto una attiva. L'associazionismo è dunque definitivamente abbandonato a favore di una visione più complessa della mente umana.

Nonostante il passo citato appartenga alla *Biographia Literaria*, e risalga quindi ad un periodo compreso tra il 1815 e il 1817, l'abbandono della dottrina associazionista da parte di Coleridge avviene molto prima, intorno al 1797, il periodo in cui è più forte l'influsso della filosofia di Cudworth<sup>120</sup>.

## § 2.5 Simbolismo, volontarismo teologico e scetticismo epistemologico

La riflessione del giovane Coleridge mostra con estrema chiarezza le esigenze alla base della teorizzazione romantica del concetto di *simbolo*. Tale teorizzazione può essere descritta, utilizzando le parole di Halmi, come «un tentativo, per quanto illogico e di per sé metodologicamente dubbio, di promuovere un senso di armonia tra mente umana e natura, di unità tra discipline intellettuali apparentemente disparate, e di compatibilità tra libertà individuale e struttura sociale coesa—al fine di ridurre l'ansia relativa al posto dell'individuo nella società borghese (in particolar modo in seguito alla Rivoluzione Francese e alle conseguenti guerre europee) e al meccanicismo scientifico sempre più imperante (il quale, contrapponendo

---

<sup>119</sup> BL, I, pp. 124-25 (trad. it., OP, pag. 551).

<sup>120</sup> Non è possibile stabilire esattamente quando sia avvenuto il distacco dalla dottrina associazionistica di Hartley, ma sembra certo che questo distacco è avvenuto ben prima dell'incontro con la filosofia di Kant, e probabilmente anche prima del viaggio in Germania. Il processo che porta Coleridge a prendere le distanze rispetto ad Hartley coincide probabilmente con quello che lo porta a prendere le distanze da Priestley. Cfr. CL, I, 192 (la lettera risale al marzo 1796) e CL I, 482 (la lettera risale all'aprile 1799).

mente e natura come soggetto e oggetto, ha minato le basi sulle quali si reggeva l'attribuzione di un significato al mondo)»<sup>121</sup>.

Nella fase della riflessione di Coleridge compresa tra il 1790 e il 1800 il concetto di simbolo – così come quello di finzione – non ha ancora assunto la fisionomia definita che acquisterà negli anni successivi, ma le esigenze che muovono l'indagine teologico-filosofica di Coleridge risultano già chiaramente evidenti. L'ambiente familiare, quello scolastico e in seguito universitario, contribuiscono a fare del giovane poeta-filosofo un fervido credente, destinato a percepire in tutta la sua gravità la minaccia costituita da uno scetticismo che lascia la propria impronta nei più disparati ambiti del sapere. La messa in discussione dell'autorità biblica, il volontarismo teologico che rende incerta la relazione tra Dio e natura, lo scetticismo epistemologico che mette in dubbio la possibilità umana di conoscere il mondo, sono elementi che entrano a far parte della riflessione del giovane Coleridge in duplice forma: da una parte *esplicitamente*, dal momento che sia le conferenze tenute nel 1795 che diversi componimenti poetici sono incentrati su questi temi; dall'altra *implicitamente*, dal momento che anche l'indagine coleridgiana sull'attività poetica e i processi mentali che ne regolano produzione e fruizione è profondamente influenzata dall'esigenza di opporsi alla messa in discussione del ruolo di Dio e alle sue molteplici conseguenze<sup>122</sup>. Questo insieme di fattori si esprime nelle prime fasi della riflessione di Coleridge attraverso il tentativo di ristabilire una forma di corrispondenza tra ordine divino, ordine naturale e ordine umano, mostrando come la riflessione del poeta-filosofo sulla produzione poetica, e dunque sulla finzione, sia inscindibilmente legata a un complesso problema di carattere epistemologico: svelare il segreto della creazione poetica, significa capire come all'uomo è dato conoscere il mondo. A questo proposito Hadley scrive che «La conoscenza, nella sua [di Coleridge] teoria, è possibile esclusivamente fintantochè gli stimoli fenomenici stabiliscono una forma di comunione tra la mente finita e la mente divina; una comunione che

---

<sup>121</sup> N. Halmi, *The Genealogy of Romantic Symbol*, Oxford University Press, Oxford 2007, p. 24.

<sup>122</sup> Per quanto riguarda il primo aspetto, cioè l'ingresso esplicito di problematiche legate allo scetticismo nella riflessione di Coleridge cfr. B. Brice, *Coleridge and Scepticism*, *op. cit.*, pp. 1-9; per quanto riguarda invece il nesso tra scetticismo e poesia cfr. S. Cavell, *Emerson, Coleridge, Kant*, in G. Borradori, *Il pensiero post-filosofico*, Jaka Book, Milano 1988, pp. 209-236, pp. 226 e seguenti.

è possibile solo grazie a una fondamentale affinità tra mente finita e infinita. Per questo epistemologia e teologia sono coimplicate»<sup>123</sup>.

A partire dal 1795 la riflessione di Coleridge è sempre più caratterizzata dall'influsso del platonismo di Cudworth nelle cui opere il poeta-filosofo trova diversi elementi che gli sembrano adatti a soddisfare le proprie esigenze teologico-filosofiche, come il concetto di *natura plastica*, l'identificazione del *nous* platonico con il *logos* biblico e soprattutto un modello epistemologico in grado di rendere conto del carattere attivo e creativo della mente umana che Coleridge intuisce a partire dalla riflessione sulla propria attività di poeta. Tuttavia il rapporto individuato da Coleridge tra Dio, uomo e mondo è tutt'altro che privo di problemi. Questo rapporto deve essere in grado di resistere a una forte tensione. Da una parte, enfatizzando troppo la presenza divina nella natura, si rischia infatti di cadere in forme di panteismo per Coleridge assolutamente inaccettabili; dall'altra, al contrario, sminuendo questa presenza si rischia di recidere del tutto il legame tra Dio e mondo sul quale poggiano le possibilità conoscitive dell'uomo. Questa tensione si rispecchia – e ciò sarà ancora più evidente nell'analisi delle opere appartenenti alla fase successiva della produzione coleridgiana – nella riflessione specificamente dedicata alla natura del testo biblico e della poesia: come si articola il rapporto tra significato *letterale* e significato *simbolico*? Il tentativo di salvare il primo, la pretesa cioè che il racconto biblico faccia riferimento in modo diretto a eventi realmente accaduti, rischia di esporre le Sacre Scritture alla critica di chi rileva le numerose incongruenze presenti in esse. All'estremo opposto, la riduzione della Bibbia al suo senso *figurato*, rischia di associarla in tutto e per tutto alla mitologia. In entrambi i casi, il risultato è una drastica riduzione del *valore di verità* del testo biblico e un parallelo spostamento nell'ambito della *verosimiglianza* che rende problematico il valore cognitivo *specifico* di un testo letterario. Nel momento in cui il valore cognitivo di un'opera di finzione viene valutato con lo stesso criterio che si utilizza per valutare quello di un testo di carattere diverso, il primo non può che risultare impreciso, scorretto. Se tuttavia, da una parte, biasimare una poesia perché la descrizione di un paesaggio che offre è *imprecisa*, o denigrare un quadro perché il soggetto

---

<sup>123</sup> D. Hedley, *Coleridge, Philosophy and Religion*, op. cit., p. 203.

ritratto non è abbastanza simile all'oggetto rappresentato, è evidentemente insensato, dall'altra, sostenendo che il linguaggio dell'arte si riferisce al mondo in modo diverso dal linguaggio ordinario, come è possibile caratterizzare questa diversa modalità? Il rischio opposto a quello insito nella riduzione della forma di riferimento propria dell'arte a quella propria del linguaggio ordinario è la completa abolizione di ogni legame dell'arte con la realtà, e la conseguente difficoltà ad attribuzione di un valore cognitivo alla pratica artistica.

Tenendo presente questi nodi problematici, tenterò di descrivere il precisarsi del punto di vista di Coleridge a proposito della critica biblica. Un ruolo fondamentale rispetto a questo precisarsi è senza dubbio svolto dalla critica biblica tedesca, con la quale il poeta-filosofo inglese entra in contatto diretto grazie a un soggiorno di studio a Gottinga tra il 1798 e il 1799. Sembra tuttavia altamente probabile che Coleridge abbia avuto modo di entrare indirettamente in contatto con la critica biblica tedesca già prima del suo viaggio in Germania, attraverso la mediazione di personaggi legati all'ambiente degli Unitariani. È possibile inoltre che Coleridge abbia letto, o comunque abbia conosciuto, le opere di autori, come Blackwell, appartenenti alla corrente del cosiddetto primitivismo inglese. L'influenza di questi autori sul contesto della critica biblica tedesca è ampiamente attestata<sup>124</sup>, e parallelamente esistono forti indizi di un'influenza vichiana sia sull'ambiente primitivista inglese, e in particolare su Blackwell<sup>125</sup>, che su quello della critica tedesca, in particolare su Christian Gottlob Heyne<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> Cfr. L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2007, p. 238; L. Marino, *I maestri della Germania: Göttingen 1770-1820*, Einaudi, Torino 1975, pp. 13 e seguenti.

<sup>125</sup> Cfr. G. Vico, *The Autobiography of Giambattista Vico*, a cura di M. Harold Fisch e T. Goddard Bergin, Great Seal Books, Ithaca, New York, 1963, pp. 82-83; B. Croce, *Bibliografia vichiana, vichiana, accresciuta e rielaborata da Fausto Nicolini*, Riccardo Ricciardi Editore, Napoli, 1947-48, 2 Voll., I vol., p. 203; R. Wellek, *The Supposed influence of Vico on England and Scotland in the Eighteenth Century*, in Aa. Vv., *Giambattista Vico. An international symposium*, edited by G. Tagliacozzo, The John Hopkins press, Baltimore, 1969, pp. 215-223; G. Costa, "Thomas Blackwell tra Gravina e Vico", in *Bollettino del centro di studi vichiani*, Vol. V, 1975, pp. 40-55; L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, op. cit., p. 200; K. Simonsuuri, *Homer's original genius: eighteenth-century notions of the early Greek epic (1688-1798)*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 90-107.

<sup>126</sup> Cfr. F. Tessitore, "Vico nelle origini dello storicismo tedesco", in *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, Vol. IX, 1979, pp. 5-34; V. Verra, *Linguaggio, mito e umanità in Vico e in Herder*, in *Omaggio a Vico*, a cura di A. Corsano, Morano Editore, Napoli, 1968; Aa. Vv. *Vico in Italia e in Germania. Letture e prospettive*, Atti del Convegno Internazionale Napoli, 1-3 marzo 1990, a cura di G. Cacciatore e G. Cantillo, Bibliopolis, Napoli 1993; S. Fornaro, *I greci senza lumi*:

Nelle prime fasi della vita di studioso di Coleridge hanno dunque svolto un ruolo importante ambienti e personaggi influenzati, in misura e modalità diverse, dall'approccio vichiano alla mitologia. Percorrendo i nessi e i rapporti a cui si è fatto cenno, sarà possibile pertanto dimostrare una precoce e duratura familiarità, da parte di Coleridge, con problematiche, metodologie, soluzioni, che possono essere definite *vichiane*.

---

*l'antropologia della Grecia antica in Christian Gottlob Heyne (1729-1812) e nel suo tempo*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2004, p. 131 e 151; G. D'alessandro, *L'influenza di Vico in Heyne e nella scuola storico mitologica di Gottinga*, in Aa.Vv., *La filosofia pratica tra metafisica e antropologia nell'età di Wolff e Vico*, a cura di G. Cacciatore, V. Gessa-Kurotschka, H. Poser, M. Sanna, Alfredo Guida Editore, Napoli 1999, pp. 157-204.

### 3. Blackwell e la riscoperta del mito in Inghilterra

#### § 3.1 Il dibattito sulla questione omerica in Inghilterra

Verso la metà del diciottesimo secolo in Inghilterra si assiste a un cambiamento nel modo di concepire la poesia epica di cui le opere di Omero erano considerate le vette. Quelli che per secoli erano stati considerati esempi di prodotti letterari alti e difficili vengono considerati sempre più, al contrario, come il frutto delle condizioni di arretratezza e ingenuità in cui si trovavano gli individui ai tempi in cui i grandi poemi epici dell'antichità sono stati concepiti e prodotti. A testimonianza di questo cambiamento può essere citata ad esempio la complessa vicenda dei poemi ossianici.

Tra il 1760 e il 1773 James Macpherson pubblica i *Canti di Ossian*, eccezionale caso di falso letterario in cui l'autore ha fatto passare per traduzioni di antichi canti gaelici quelli che erano in larga parte i frutti della sua fantasia. L'immediato, vastissimo successo dell'opera e il parallelo scatenarsi di una *querelle*, simile a quella omerica, che vedeva contrapposti sostenitori e detrattori dell'autenticità dell'opera di Macpherson, testimonia il vivo interesse per la *poesia delle origini* nell'Inghilterra – ma probabilmente potremmo dire nell'Europa – tra il diciottesimo e il diciannovesimo secolo<sup>127</sup> e costituisce una dimostrazione della diffusione sia della visione primitivistica della poesia antica che all'approccio comparativo allo studio dei miti.

A quali moventi e interessi è possibile ricondurre questo cambiamento nella considerazione della poesia omerica e più in generale della poesia antica?

---

<sup>127</sup> Cfr. K. Simonsuuri, *Homer's Original Genius. Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York-Melbourne 1979, pp. 108-118; L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2007, pp. 208-210. J. M. Levine, *The Battle of Books. History and Literature in the Augustan Age*, Cornell University Press, Ithaca and London 1991. È interessante rilevare come la prima traduzione italiana dell'opera di Macpherson sia quella di Melchiorre Cesarotti, autore fortemente influenzato da Vico. Tale influenza è ben presente nell'apparato di note incluso nella traduzione di Cesarotti, che non manca di citare Vico esplicitamente. C'è chi ha visto nelle vicende legate alla fortuna del testo di Cesarotti il canale attraverso cui Herder avrebbe avuto un precoce, anche se indiretto, contatto con le tesi vichiane. Per il rapporto tra Vico e Cesarotti si veda A. Battistini, *Vico tra antichi e moderni*, op. cit., pp. 301-360; per la traduzione di Cesarotti come tramite tra Vico e Herder cfr. R.T. Clark, "Herder, Cesarotti and Vico", in *Studies in Philology*, Vol. 44, No. 4 (Oct., 1947), pp. 645-671.

Occorre sottolineare prima di tutto, con Simonsuuri e con Engell, che «Il complesso sviluppo che caratterizza le discussioni del diciottesimo secolo sull'epica greca, così come la natura dell'intreccio di motivi grazie ai quali Omero è stato scelto come modello di genio originale in questo periodo, sono problemi per i quali non esiste un'unica soluzione»<sup>128</sup>, e che «In qualsiasi modo si classifichino i diversi trattamenti che la mitologia riceve nel diciottesimo secolo, si scopre, come gli scrittori in seguito scopriranno, che ogni approccio è una questione di enfasi, non di esclusività»<sup>129</sup>.

È tuttavia la stessa Simonsuuri a suggerire che uno degli elementi utili per rispondere alla domanda in questione è probabilmente costituito dal protrarsi verso il diciottesimo e il diciannovesimo secolo dell'eredità della *querelle des Anciens et des Modernes* che era esplosa negli anni precedenti. Il problema dell'imitazione dei modelli classici aveva aperto la strada alla messa in discussione di una serie di temi – l'imitazione artistica, l'originalità, il *genio* – che saranno centrali tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Coleridge è un perfetto esempio di ciò: nelle sue opere si trovano tracce dei temi dibattuti nell'ambito della *querelle* non solo nelle pagine dedicate ad Omero: all'interno della sua teoria dell'*illusione drammatica* svolge infatti un ruolo centrale la polemica contro la critica neoclassica – soprattutto francese – giudicata colpevole di sostenere la necessità dell'imitazione delle opere degli antichi in particolare per quanto riguarda il rispetto delle unità aristoteliche<sup>130</sup>.

Un altro aspetto che probabilmente ha svolto un ruolo importante nel cambio di prospettiva rispetto all'epica omerica è la sempre maggiore diffusione della letteratura di viaggio, diffusione che si colloca all'interno del quadro teorico che si è cercato di delineare nel primo capitolo del presente lavoro: questa letteratura infatti, come si è visto, ha dato una forte scossa alle fondamenta dell'*identità europea*<sup>131</sup>. Improvvisamente sono emersi documenti e prove che rendono difficile accettare il racconto biblico, rinnovando l'interesse

---

<sup>128</sup> K. Simonsuuri, *Homer's Original Genius. op. cit.*, p. xiii.

<sup>129</sup> J. Engell, *Forming the critical mind: Dryden to Coleridge*, Harvard University Press, Cambridge Mass. 1989, p. 77.

<sup>130</sup> Cfr. CL, IV, pp. 641-642, (trad. it., ID, pp. 80-87). Più in generale, sul passaggio delle tematiche proprie della *querelle* dalla Francia all'Inghilterra, cfr. K. Simonsuuri, *Homer's Original Genius. op. cit.*, pp. 33-36. Sul legame tra discussioni intorno al mito e critica letteraria si veda J. Engell, *Forming the critical mind: Dryden to Coleridge, op. cit.*, p. 85, dove l'autore scrive che «Lo sviluppo del moderno studio del mito e quello della storia letteraria sistematica procedono mano nella mano».

<sup>131</sup> Cfr. L. Brisson - C. Jamme, *Introduction à la philosophie du mythe*, J. Vrin, Paris 1995-1996, pp. 32 e seguenti.

per l'indagine delle antichità e mutandone il carattere. Dalla disinteressata indagine volta a contemplare i canoni artistici del passato si passa sempre più a un'indagine sulle origini della civiltà europea dai forti risvolti politici. È in gioco infatti la messa in discussione non solo del passato, ma anche del *presente*. Rubel, in un interessante saggio dedicato all'analisi dell'atteggiamento della critica inglese nei confronti dei poemi omerici e ossianici, mostra in modo convincente come la caratterizzazione di questi poemi in senso *primitivistico*, la loro considerazione non come mere opere letterarie ma come documenti relativi a fasi trascorse della civiltà, si saldi ad un cambiamento nell'utilizzo dei termini *Savage* e *Barbarian*<sup>132</sup>:

I concetti di *Selvaggio* e *Barbaro* acquistano nuovi significati e diventano strumenti nelle mani di storici e critici letterari della scuola storica. La loro rilevanza per la critica di Omero e Ossian è duplice. Da una parte *Selvaggio* e *Barbaro* vengono usati per descrivere due contigui, sebbene distinti, stadi nella storia dell'umanità. I poemi di Omero e Ossian vengono utilizzati infatti dagli storici del tempo come prove storiche per dimostrare l'esistenza dei due stadi. Dall'altra parte i critici della scuola storica utilizzano i concetti di *Selvaggio* e *Barbaro*, caricati di un valore storico, nelle loro analisi e valutazioni dei poemi di Ossian e Omero, che immaginano rappresentare i valori artistici e morali rispettivamente delle società selvagge e barbare.<sup>133</sup>

Il cambiamento di prospettiva rispetto ai poemi omerici e il successo dei poemi ossianici sono legati in altre parole alla necessità di riaffermare l'identità europea messa a rischio dal confronto con altre civiltà. Nel momento in cui civiltà diverse mettono in dubbio le prerogative di antichità e unicità che la civiltà europea si era per tanto tempo arrogata, la *diversità* tende ad essere caratterizzata come *arretratezza* – non sempre in senso negativo – e due categorie prima a-storiche diventano storiche: selvaggi e barbari non sono più coloro che abbracciano valori differenti rispetto a quelli europei, bensì coloro che si trovano ad un gradino inferiore sulla scala di cui la civiltà europea occupa il gradino più alto<sup>134</sup>.

Nella prima metà del Settecento in Inghilterra l'idea di progresso del genere umano deve fare i conti con un concetto di natura che cerca di tenere

---

<sup>132</sup> Cfr. M.M. Rubel, *Savage and Barbarian*, op. cit.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>134</sup> *Ivi*, p. 29. Cfr. anche A.M. Iacono, *Paura e meraviglia. Storie filosofiche del XVIII secolo*, Rubettino, Catanzaro 1998, in particolare il primo capitolo, pp. 15-32; A. Padgen, *La caduta dell'uomo naturale*, Einaudi, Torino 1989.

insieme il modello meccanico di Newton con l'idea di *natura plastica* di Cudworth<sup>135</sup>:

La natura fisica – si dice – non è creata una volta per tutte nella sua forma definitiva. Piuttosto, il processo di creazione è infinito. La natura è concepita come l'insieme di un numero finito di elementi discreti, dai quali possono emergere un numero infinito di configurazioni che sono potenzialmente uniche e realizzate lungo il corso del tempo. [...] Finchè la natura significa l'intero, unico, organismo che è l'universo, perfetto per definizione, ne segue che ogni configurazione della natura è – necessariamente – perfetta. La perfezione di ogni stadio non può essere messa in dubbio dal fatto che potrebbe sopraggiungere uno stadio ancora più perfetto. La perfezione è assoluta all'interno di ogni stadio; e comunque, aggiungendo una prospettiva che mette a confronto gli stadi successivi della natura, cioè una natura che si sviluppa nel tempo, la perfezione di un singolo stadio viene ad essere considerata come relativa. Da qui, la nozione di perfezione relativa contiene i germi di una teoria del progresso e la possibilità di mantenere entrambe le visioni della natura: natura come un'unità assolutamente perfetta, e natura come un processo dinamico costantemente proiettato verso una *perfezione più grande*».<sup>136</sup>

Nell'Ottocento si assiste all'inserimento della sfera dell'agire umano all'interno di un quadro che, pur affondando le sue radici nel diciassettesimo secolo, è ancora vivo nel secolo successivo<sup>137</sup>. L'universo dei fenomeni naturali e quello della storia umana vengono ad essere concepiti attraverso una relazione analoga a quella tra macrocosmo e microcosmo: dal momento che anche l'uomo è parte di quell'universo naturale all'interno del quale continua a svolgere una funzione importante il concetto di *natura plastica*, le regole che governano il suo sviluppo saranno analoghe a quelle che regolano lo sviluppo della natura<sup>138</sup>. Il risultato finale del processo rapidamente tratteggiato coincide con l'idea di un corso storico unitario, all'interno del quale le civiltà diverse occupano gradini diversi, sulla base dello *stadio* – barbarico o selvaggio – che stanno attraversando.

È questo il contesto in cui si colloca il cambiamento dell'atteggiamento della critica nei confronti di Omero, e poi di Ossian, di cui l'*Enquiry into the Life and Writings of Homer*<sup>139</sup> di Blackwell costituisce un importante esempio.

---

<sup>135</sup> Cfr. *supra*, § 2.4 Coleridge e Cudworth.

<sup>136</sup> M.M. Rubel, *Savage and Barbarian*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>137</sup> *Ibidem*.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> T. Blackwell, *An enquiry into the life and writings of Homer* (1735), Scholar Press, Menston 1972.

### § 3.2 Blackwell e Vico

Gli studiosi appartenenti alla cosiddetta *corrente primitivistica*<sup>140</sup> sono tra i protagonisti del complesso cambiamento a cui si è fatto cenno.

Tra i diversi autori che tendenzialmente vengono ricondotti all'interno di questa corrente, quello che interessa maggiormente all'interno della presente discussione è senza dubbio Thomas Blackwell. Nato ad Aberdeen, in Scozia, Blackwell è stato dal 1723 al 1757 professore di greco al Marischal College, lo stesso college in cui, a partire dal 1754, studia il già citato James Macpherson.

La principale opera di Blackwell è *Enquiry into the Life and Writings of Homer*<sup>141</sup>. Punto di partenza del volume è il tentativo di spiegare come la poesia epica di Omero sia potuta rimanere pressochè ineguagliata per migliaia di anni:

Stiamo parlando di Omero, Mio Signore, e della questione che consideri come ancora irrisolta: "Grazie a quale sorte o insieme di circostanze è potuto succedere che nessuno lo abbia eguagliato nella Poesia Epica per duemila e settecento anni, il tempo passato da quanto ha scritto, e che nessuno di quelli venuti prima, che noi sappiamo, lo abbia superato". Dal momento che questo è l'Uomo le cui opere per molte Epoche sono state il diletto di Principi, il Sostegno di Preti, così come la meraviglia dei Dotti, che ancora continuano ad essere.<sup>142</sup>

La risposta di Blackwell al quesito posto da Islay si basa sull'istituzione di uno stretto legame tra l'opera d'arte e l'ambiente in cui il suo autore è vissuto, inteso sia, in base ad una teoria climatica *à la Du Bos*<sup>143</sup>, in senso naturale, sia soprattutto in senso *culturale*:

Nella comune suddivisione dei climi, si nota che quelli più freddi e aspri producono i corpi più robusti e gli spiriti più marziali; quelli più caldi, corpi pigri con passioni scaltre e ostinate; ma le regioni temperate, adagate sotto l'influenza di un cielo benigno, offrono le migliori chance per una fine percezione e un'eloquenza adeguata. Il buon senso è comunque considerato il prodotto di ogni paese, e anch'io credo che sia così.<sup>144</sup>

Poche pagine dopo il passo citato Blackwell precisa ulteriormente il modo in cui concepisce la tesi secondo la quale le opere d'arte sono il frutto delle *circostanze* all'interno delle quali il loro autore è vissuto:

---

<sup>140</sup> Cfr. L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, op. cit., pp. 199-200.

<sup>141</sup> T. Blackwell, *An enquiry into the life and writings of Homer*, op. cit.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 2. Blackwell si rivolge a Lord Islay, cancelliere del Marischal College. Cfr. G. Costa, *La critica omerica di Thomas Blackwell*, op. cit., p. 19.

<sup>143</sup> Cfr. J.B. Du Bos, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2005.

<sup>144</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

In questa ricerca dobbiamo ricordare che le giovani menti sono pronte a ricevere una forte impronta dalle circostanze della terra nella quale sono nate e sono state educate, che sviluppano una reciproca forma di somiglianza rispetto a queste circostanze, e portano addosso i segni del corso della vita che hanno attraversato. [...] In questo quadro, le circostanze che possono essere considerate in grado di provocare un maggior effetto su di noi, possono essere ridotte, ad esempio, alle seguenti: primo, la condizione della regione all'interno della quale una persona è nata ed è stata educata, in cui includo i modi comuni [*common Manners*] degli abitanti, la loro costituzione civile e religiosa, con le sue cause e conseguenze: i loro modi si vedono nella condotta di vita ordinaria, nell'essere educati o barbari, lascivi o di semplici costumi. Proseguendo, i modi dei tempi [*the Manners of the Times*], o gli umori e le professioni più in voga; questi due aspetti sono pubblici, e hanno un effetto generale sull'intera generazione.<sup>145</sup>

È partendo da questi assunti teorici che Blackwell sostiene che le caratteristiche dei poemi omerici siano strettamente legate alle caratteristiche dei tempi e dei luoghi in cui il poeta è vissuto. Quali sono queste caratteristiche? La vita dei popoli dell'antichità è secondo Blackwell molto dura, caratterizzata da povertà, guerre, pirateria, ma anche semplicità di costumi, «modi semplici e naturali»<sup>146</sup>: Omero è quindi nato e vissuto in un'epoca in cui «poteva, crescendo, essere spettatore delle diverse condizioni della razza umana; poteva osservare gli uomini alle prese con grandi calamità e grande felicità»<sup>147</sup>.

In quest'epoca di grandi conflitti e grandi passioni, gli uomini non si esprimevano con il linguaggio che siamo abituati a considerare comune, bensì poeticamente:

Chiunque rifletta sulla nascita e la rovina delle nazioni, troverà che al fianco dei loro modi, il loro *linguaggio* le accompagna sia nei momenti di crescita che in quelli di decadenza. [...] Su questa base, segue che agli inizi gli uomini pronunciavano i suoni in una tonalità molto più elevata rispetto a quella con cui noi pronunciamo oggi le nostre parole, spinti magari dal loro trovarsi sotto l'influsso di qualche passione, paura, meraviglia o pena, e quindi usando in seguito lo stesso suono quando l'oggetto o la circostanza si ripresentava, o quando volevano descriverlo attraverso ciò che avevano provato. Né le sillabe né il tono possono essere verificati, ma quando mettevano insieme diverse di queste *vocali* e di questi segni, devono aver *cantato*. Per questo ἀὐδάειν significava all'inizio semplicemente parlare, o pronunciare, mentre adesso, con una piccola abbreviazione (ᾠδεῖν) significa cantare: da qui viene l'antica opinione che "La poesia preceda la prosa".<sup>148</sup>

Già da questi pochi cenni le assonanze tra l'opera di Blackwell e la *Scienza Nuova* di Vico dovrebbero risultare chiare. Queste assonanze non sono certo

---

<sup>145</sup> *Ivi*, pp. 11-12.

<sup>146</sup> *Ivi*, p. 24.

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 22, ma si veda, più in generale, l'intera Sezione II del volume, da p. 13 a p. 35.

<sup>148</sup> *Ivi*, p. 38.

sfuggite agli studiosi, che si sono più volte interrogati a proposito di una possibile influenza dell'autore italiano su quello scozzese.

Nella sua introduzione all'edizione inglese dell'*Autobiografia* di Vico, Fisch scrive:

È difficilmente credibile che le idee vichiane diffuse nelle opere di Blackwell, Ferguson, Hume, Wollaston, Warburton, Hurd, Monboddo, Wood, Blair, Duff, Mason, Brown, Lowth, Warton and Burke siano da imputare al loro esser stati, in questo o quell'aspetto, *animae naturaliter Vicianae*, o al progressivo diffondersi dell'influenza esercitata dal pensiero di Shaftesbury, o anche ad un'indiretta influenza vichiana attraverso gli autori italiani e francesi nominati nella sezione precedente. [...] Eppure nessuno ha ancora prodotto alcuna prova di una diretta conoscenza delle opere vichiane da parte di questi uomini, fosse anche un'allusione passeggera a Vico in qualche libro, giornale, lettera inglese del Diciottesimo secolo. Qui c'è dunque una terra vergine per gli studenti di storia delle idee.<sup>149</sup>

Nonostante Fisch, per sostenere la propria convizione che *debba esistere* un rapporto tra Vico e Blackwell – e più in generale tra Vico e il primitivismo inglese – citi come fonte un passo di Wellek<sup>150</sup>, è lo stesso Wellek che, in un articolo successivo all'opera di Fisch, si esprimerà negativamente a proposito della possibilità che Blackwell possa aver conosciuto, direttamente o indirettamente, l'opera di Vico<sup>151</sup>. È proprio a causa della mancanza di citazioni esplicite di Vico da parte di Blackwell che Gustavo Costa, tra i primi ad attirare l'attenzione degli studiosi italiani sul primitivista scozzese, nella sua monografia dedicata all'*Enquiry* di Blackwell<sup>152</sup>, ha preferito non accennare alla possibile influenza vichiana, concentrandosi invece sul

---

<sup>149</sup> G. Vico, *The Autobiography of Giambattista Vico*, op. cit., pp. 82-83.

<sup>150</sup> R. Wellek, *The Rise of English Literary History*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1941, pp. 74, 86 e seguenti.

<sup>151</sup> R. Wellek, *The Supposed influence of Vico on England and Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit. Nell'articolo in questione Wellek sostiene che le innegabili affinità tra i due autori, in mancanza di evidenze testuali, debbano essere imputate all'utilizzo di fonti comuni piuttosto che a una difficilmente dimostrabile influenza dell'autore italiano su quello inglese. Anche Rubel nega risolutamente che Vico possa aver avuto alcun ruolo nel dibattito su Omero e la poesia antica che si è svolto in Inghilterra tra Settecento e Ottocento: «Nonostante l'importanza di Vico per la comprensione del pensiero del diciottesimo secolo non possa in alcun modo esser messa in dubbio, Vico nella sua epoca è stato poco noto, se non del tutto sconosciuto. Può essere visto come un caso di ironia della storia il fatto che tutti gli individui importanti nel campo della ricerca storica del tempo fossero completamente all'oscuro dei suoi scritti. Per molti versi può essere visto come un precursore di un nuovo modo di intendere la storia, nonostante sia morto nell'oscurità, privo dell'onore di esser stato dimenticato dal momento che non era mai stato noto quando era in vita». M.M. Rubel, *Savage and Barbarian*, op. cit., p. 7.

<sup>152</sup> G. Costa, *La Critica Omerica di Thomas Blackwell (1701-1757)*, Sansoni, Firenze 1958.

rapporto, ben documentabile, sia tra Blackwell e la cultura italiana in generale che, in particolare, tra Blackwell e Gravina<sup>153</sup>.

Quanto al primo punto, Costa sottolinea che il protettore di Blackwell, Sir John Clerk, ha studiato a Roma ed è stato attivamente impegnato nella diffusione della cultura italiana in Inghilterra<sup>154</sup> al fianco di diversi altri personaggi<sup>155</sup>, tra cui alcuni italiani che in questo periodo risiedevano in Inghilterra, come Paolo Rolli e Giuseppe Baretta<sup>156</sup>. Questo dato è estremamente interessante se considerato alla luce del fatto che sarà proprio un esule italiano, Gioacchino da' Prati, a far leggere a Coleridge la *Scienza Nuova* di Vico<sup>157</sup>.

Oltre al grande ruolo svolto da Clerk nella formazione di Blackwell è particolarmente significativa la frequentazione, da parte dello studioso scozzese, di Richard Mead.

Laureatosi in medicina a Padova Mead, tornato in Inghilterra, era stato nominato medico della Regina, divenendo tanto ricco da poter patrocinare un gran numero di imprese intellettuali, riunendo intorno a sé numerosi studiosi del tempo<sup>158</sup>. La sua passione per l'Italia è testimoniata dal vasto numero di testi italiani presenti nella sua biblioteca. Tra questi figura un esemplare della *Scienza Nuova*. Ci troviamo dunque di fronte ad un primo possibile canale attraverso il quale Blackwell può essere entrato in contatto con l'opera del filosofo napoletano. Non si tratta tuttavia dell'unico. In un articolo successivo rispetto alla monografia su Blackwell Costa ripercorre le tappe del

---

<sup>153</sup> Viceversa la già citata Simonsuuri, che nella sua opera su Omero contentente due capitoli dedicati uno a Vico e uno a Blackwell cita il volume di Costa su Blackwell, afferma senza aggiungere una riga di spiegazione che «L'opera del filosofo italiano Gravina ha avuto un profondo impatto su Blackwell, che ha letto anche Vico». Cfr. K. Simonsuuri, *Homer's Original Genius*, op. cit., p. 120.

<sup>154</sup> *Ivi*, pp. 4 e seguenti.

<sup>155</sup> «A Roma il cattolico e giacobita Sir Thomas Dereham, traduttore dall'inglese in italiano, faceva da intermediario tra la Royal Society di Londra e il mondo intellettuale italiano, favorendo in Italia la diffusione della cultura britannica, e preoccupandosi di inviare in Inghilterra opere italiane particolarmente significative, come quelle di Bianchini. Sempre a Roma Giusto Fontanini corrispondeva, tramite Martin Folkes e il Barone Stosch, uno dei creatori della massoneria italiana, con Conyers Middleton, che considerava l'*Eloquenza italiana* libro pregiato e utile a' Forestieri. Gli esempi si potrebbero moltiplicare: dal noto carteggio fra Riva, Zamboni e Muratori, a torto trascurato dalla critica anglosassone, alla corrispondenza fra la Fondazione delle Scienze di Bologna e la Royal Society di Londra, che il Conte Marsigli aveva conquistata con il fascino della sua ricca personalità; dai rapporti epistolari, che James Stirling, soprannominato *the Venetian* per la lunga dimora fatta a Venezia, amico di d'Arbuthnot, Bolingbroke e Berkeley, intratteneva con molti letterati italiani e britannici, documentati nei verbali della Society of Antiquaries». *Ivi*, pp. 12-13.

<sup>156</sup> L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, op. cit., p. 202.

<sup>157</sup> M. H. Fisch, "The Coleridges, Dr. Prati, and Vico", in *Modern Philology*, Vol. 41, No. 2. (Nov., 1943), pp. 111-122.

<sup>158</sup> G. Costa, *La Critica Omerica di Thomas Blackwell (1701-1757)*, op. cit., pp. 16-17.

tentativo di Vico di inviare una copia della *Scienza Nuova* a Newton attraverso l'ebreo livornese Giuseppe Athias<sup>159</sup>. Non esistono tracce certe di un'avvenuta ricezione dell'opera, ma «sta di fatto – scrive Costa – che la cerchia intellettuale della *Royal Society*, di cui Newton era *magna pars*, manifestò un certo interesse nei confronti della *Scienza Nuova*»<sup>160</sup>.

Dalle prove addotte da Costa, pare estremamente probabile che Blackwell possa aver conosciuto la *Scienza Nuova* attraverso la sua assidua frequentazione di ambienti e personaggi strettamente legati alla cultura italiana. Tuttavia è lo stesso Costa a rilevare che, in mancanza di prove inconfutabili, il rapporto tra l'*Enquiry* e la *Scienza Nuova* appare tanto più stretto quanto più si mettono a confronto i due testi.

Si può utilizzare come punto di partenza per un confronto il passo, già citato, da cui prende le mosse l'opera di Blackwell<sup>161</sup>. La somiglianza, sottolineata da Costa<sup>162</sup>, del passo in questione con uno che si trova nella terza parte della *Scienza Nuova* di Vico è decisamente netta:

Da quale scuola dunque, ove si insegnava solamente di eroica poesia, apprese, tanto tempo innanzi, Omero tanta arte che, dopo esser salita la Grecia in un sommo lustro di filosofi, di storici, d'oratori, non vi surse mai alcun poeta che potessegli tener dietro, se non per lunghi intervalli?<sup>163</sup>

È estremamente importante rilevare che la somiglianza tra i due passi non è solamente formale: in entrambi si trova infatti enunciato il principio guida, proprio sia della *Scienza Nuova* che dell'*Enquiry*, secondo il quale la poesia – e quella omerica ne è un esempio perfetto – è il prodotto di una situazione sociale ben precisa. Non è questo tuttavia l'unico punto di contatto tra l'opera vichiana e quella di Blackwell.

Lo stretto legame istituito da Blackwell tra produzione artistica e situazione sociale, e la conseguente impossibilità di giudicare tali produzioni al di fuori di un approccio *storico*, che tenga di conto della concreta situazione all'interno della quale un'opera viene prodotta, si accompagna

---

<sup>159</sup> G. Costa, "Thomas Blackwell tra Gravina e Vico", *op. cit.*, p. 41.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>161</sup> Come fa notare Simonsuuri, la formulazione del punto di partenza dell'opera di Blackwell testimonia il fatto che nella cerchia di persone frequentate da Blackwell, quelle stesse persone il cui interesse per la cultura italiana è già stato mostrato, era in atto una discussione a proposito dell'epica omerica. Cfr. K. Simonsuuri, *Homer's Original Genius*, *op. cit.*, p. 102.

<sup>162</sup> G. Costa, "Thomas Blackwell tra Gravina e Vico", *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>163</sup> Sn 25, Libro III, Capo XXI, § 297 p. 1125.

all'affermazione di una progressione del corso storico sulla base di un ritmo triadico di forte sapore vichiano:

C'è una cosa, *Mio Signore*, che nonostante sia accaduta in tutte le epoche e in tutte le nazioni, è molto difficile da descrivere. Poche persone sono in grado di osservarla, e di conseguenza non sono stati conati termini per esprimere una percezione ottenuta adottando un punto di vista ampio sulle vicende umane. Potremmo chiamarla *successione di modi* [*Progression of Manners*], e dipende in gran parte dalle nostre sorti [...]. Dalle descrizioni della situazione dell'*antica Grecia* che ci hanno lasciato i più attenti tra i loro storici, possiamo percepire *tre epoche* nei loro eventi. La *prima*, dalle età oscure, delle quali hanno poca o nulla cognizione, fino all'epoca della guerra di *Troia*. La *seconda*, dalla conquista di *Troia*, all'invasione *persiana* sotto *Serse*. La *terza*, da quest'epoca fino alla perdita della loro libertà dovuta prima ai *Macedoni* e poi ai *Romani*.<sup>164</sup>

Anche in questo caso, il confronto con un passo vichiano risulta utile per mettere in evidenza le somiglianze tra alcuni punti della *Scienza Nuova* e dell'*Enquiry*:

Adunque, stabilite l'eternità e l'universalità del diritto natural delle genti per le suddette loro proprietà; ed essendo cotal diritto uscito coi comuni costumi de' popoli; ed i costumi de' popoli essendo fatti costanti dalle nazioni; e, insieme, essendo i costumi umani pratiche ovvero usanze dell'umana natura; e la natura degli uomini non cangiandosi tutta ad un tratto, ma sempre ritenendo un'impressione del vezzo o sia usanza primiera: questa Scienza debbe portare ad un fiato e la storia de' costumi umani – che sono le due parti che compiono questa sorta di giurisprudenza della quale qui si tratta, che è la giurisprudenza del genere umano – in guisa che la prima parte ne spieghi una concatenata serie di ragioni la seconda ne narri un perpetuo o sia non interrotto séguito di fatti dell'umanità in conformità di esse ragioni – come le cagioni producono a sé somiglianti gli effetti; - e, per cotal via, si ritruovino le certe origini e i non interrotti progressi di tutto l'universo delle nazioni. Che, secondo il presente ordine di cose postoci dalla provvidenza, ella viene ad essere una storia ideale eterna, sopra la quale corra in tempo la storia di tutte le nazioni.<sup>165</sup>

I due passi non mostrano solo un'affinità teorica – in entrambi si ribadisce il fatto che le *vicende umane* non sono vicende di individui irrelati, ma vicende legate ad uno *stile comune* a tutta una nazione, a tutta un'epoca – ma addirittura una certa somiglianza da un punto di vista lessicale: l'espressione di Blackwell «*Progression of Manners*» ricalca infatti quasi alla perfezione quella vichiana «*storia de' costumi umani*», e il dato non sembra casuale dal momento che le due espressioni sono utilizzate in contesti estremamente simili, con significati sostanzialmente analoghi. Leggendo inoltre il passo, anche questo già citato, in cui Blackwell paragona la lingua degli antichi al

<sup>164</sup> T. Blackwell, *An enquiry into the life and writings of Homer*, op. cit., pp. 13-14.

<sup>165</sup> Sn 25, Libro II, Capo VIII, § 26, p. 993.

canto, è difficile non pensare al passo della *Scienza Nuova* in cui Vico, per sostenere che il parlare dei primi uomini consisteva in una forma di poesia naturale molto simile ai canti, scrive:

Sopra si fatta origine delle lingue articolate reggono molti importanti principi di cose. De' quali il primo è che 'l canto e i versi sono nati per necessità di natura umana, non da capriccio di piacere: che, per immaginargli nati da capriccio di piacere, si son dette tante inezie, anche da' più gravi filosofi, come dal Patrizio ed altri, che ci vergognamo qui riferirle. Perché i mutoli naturalmente profferiscono le vocali cantando, e gli scilinguati pur cantando mandano fuori i suoni articolati di difficil pronunzia; e i chinesi, che non han più che da trecento parole, le quali con la diversità di pronunziarle moltiplicano, pronunziano con un certo canto.<sup>166</sup>

Blackwell condivide inoltre la tesi, anch'essa vichiana, secondo la quale è estremamente difficoltoso, se non impossibile, riprodurre nei tempi moderni la poesia degli antichi:

*Omero* descrive con dovizia di particolari case, tavoli e modi di vivere degli antichi, e noi leggiamo con piacere queste descrizioni. Ma al contrario, quando consideriamo le nostre abitudini, troviamo che la nostra prima preoccupazione, nel momento in cui compiamo i più grandi sforzi per far poesia, è quella di disimparare il nostro modo di vivere quotidiano; dimenticare il modo in cui dormiamo, mangiamo e ci procuriamo distrazioni. Siamo obbligati ad assumere modi *più naturali*, che comunque ci sono estranei, e non possono che essere come piante cresciute nelle concimaie o nelle serre a confronto con quelle cresciute su terreni naturalmente adatti a tali produzioni. Al contrario, siamo così lontani dall'arricchire la poesia con *nuove* immagini tratte dalla natura, che troviamo difficile comprendere le *vecchie*.<sup>167</sup>

È interessante notare che le forti polemiche seguite alla pubblicazione dell'*Enquiry* sono legate in qualche modo alle stesse problematiche che sono state tratteggiate nel primo capitolo del presente lavoro: la messa in dubbio da parte di Blackwell del carattere *ispirato* dei poemi omerici, e la riconduzione delle loro caratteristiche alle condizioni storiche dei luoghi e dei tempi in cui sono state concepite, è stata letta da molti come una netta presa di posizione, in senso anticlericale, all'interno della controversia bangoriana<sup>168</sup>, ed è lo stesso Blackwell, in qualche modo, a suggerire questa lettura, quando scrive ad esempio, riferendosi alla domanda da cui prende le mosse la sua opera:

---

<sup>166</sup> *Ivi*, Libro III, Capo XXXIX, § 374-375, p. 1158.

<sup>167</sup> T. Blackwell, *An enquiry into the life and writings of Homer*, op. cit., pp. 24-25.

<sup>168</sup> Cfr. G. Costa, *La Critica Omerica di Thomas Blackwell (1701-1757)*, op. cit., pp. 20-22; K. Simonsuuri, *Homer's Original Genius*, op. cit., p. 100 e 102, dove l'autrice scrive che «La messa in discussione della divinità di Omero era in qualche modo associata nella mente di Blackwell all'esame dei fondamenti della religione».

Se fossimo veramente, come gli antichi, dell'opinione che *Omero* era ispirato dal Paradiso, che egli cantasse e scrivesse come un *profeta* e un *interprete* di Dio, non dovremmo meravigliarci. Né ci dovrebbe sorprendere molto di trovare un libro di origine divina senza uguali tra le composizioni umane, di trovare il suo argomento ugualmente utile e grande, lo stile appropriato e nel contempo sublime, il racconto semplice e squisito, i sentimenti naturali ma senza bassezza, i modi realistici e allo stesso tempo tanto molteplici da includere le principali varietà del genere umano. Non dovremmo aspettarci niente di meno, considerata l'origine. *Questa* credo sia stata la ragione per cui nessuno degli antichi ha tentato di spiegarsi questo prodigio. È probabile che abbiano accettato l'idea che il poeta agisce continuamente in base ad istruzioni celesti, e che siano stati dell'opinione di Tacito per cui 'è più rispettoso credere che indagare le opere di Dio'.<sup>169</sup>

L'intero passo, e in particolare espressioni come «ispirato dal paradiso», o «profeta e interprete di Dio», o ancora la citazione tacitiana, sembra sottintendere non solo la possibilità di trattare le opere di Omero e le Sacre Scritture nello stesso modo, ma addirittura la probabilità che i risultati raggiunti attraverso l'operazione critica svolta sui poemi omerici valgano anche per la Bibbia.

Ancora una volta la distanza tra la negazione del ruolo dell'*ispirazione* all'interno del mito e la negazione del ruolo della *rivelazione* all'interno dei testi sacri si rivela essere molto breve. Non manca inoltre, all'interno dell'*Enquiry*, un riferimento al problema della separazione tra storia sacra e storia profana:

La fortuna dei Fenici per quanto riguarda il genio inventivo dei suoi abitanti, insieme alla sua collocazione tra il mare e la *Giudea* mi ha sempre fatto meravigliare di fronte all'osservazione di uno storico antico. Egli sta affrontando la nascita delle arti e ciò che ogni nazione ha scoperto per il bene dell'umanità e conclude la sua trattazione con questa affermazione: *Soli omnium Judæi nihil in medium contulere*. Tra tutti soltanto gli Ebrei non hanno offerto alcun contributo al bene comune. Mi sono sempre sforzato di trovare una ragione per questa discrepanza tra due nazioni vicine: a volte ho pensato che la conoscenza delle *arti umane* coltivate in Fenicia fosse incompatibile con la *scienza divina* per la quale gli altri sono giustamente tenuti in gran considerazione, essendo l'unico *luogo* della terra i cui abitanti erano sorprendentemente illuminati rispetto al resto dell'umanità. Altre volte, sulla base della dottrina dei *Rabbini*, ho pensato che il nostro autore si sbagliasse di grosso. Uno dei più saggi di loro non si fa scrupoli ad affermare "Che la più elevata e profonda parte di ogni sorta di umana conoscenza si trova presso gli *Ebrei* e non solo i principi di *tutte le scienze*, ma anche le conclusioni che i filosofi greci come *Pitagora*, *Platone* e altri da loro hanno tratto sono state loro trasmesse dai *saggi ebrei*, attraverso le mani prima dei *Caldei*, poi dei *Medi* e dei *Persiani*. Quale tra queste sia la versione corretta, o magari se la necessità dell'*invenzione* in *materia navale* abbia potuto produrre qualche differenza tra nazioni confinanti, sia la vostra conoscenza della natura di

---

<sup>169</sup> T. Blackwell, *An enquiry into the life and writings of Homer*, op. cit., p. 3.

queste arti e della storia degli uomini a deciderlo. L'argomento della nostra trattazione sono esclusivamente i *Fenici*.<sup>170</sup>

La lunghezza della precedente citazione è giustificata dall'interesse, all'interno del presente lavoro, del brano in questione. In esso Blackwell affronta infatti in una sola pagina una questione che, come si è visto, occupa un posto centrale nella *Scienza Nuova*. Se da una parte questo dato ci indirizza verso la considerazione delle differenze sussistenti tra le opere dei due autori, dall'altra, come fa notare Costa<sup>171</sup>, mostra la consapevolezza da parte di Blackwell di un problema estremamente vivo e centrale anche nella sua opera, quello della separazione della storia sacra rispetto a quella profana. Nel momento in cui si considera il mito come una forma di resoconto storico proprio di epoche all'interno delle quali le menti sono prive di quell'astrazione tipica dei resoconti storici così come vengono comunemente intesi, sorge immediatamente il problema di collocare, all'interno di quest'approccio, quella narrazione che, pur appartenendo alle più remote antichità e presentando innegabili somiglianze rispetto ai racconti mitici, pretende di detenere il *monopolio della verità*. Rispetto a questo problema tuttavia, Blackwell preferisce fare un passo indietro, rinunciare a collocare la storia biblica nel proprio sistema, e ribadire che lui si occupa *esclusivamente* di miti.

Sebbene anche in questo caso sia possibile notare una certa somiglianza tra l'approccio di Blackwell e quello di Vico, è evidente la distanza che separa *L'Enquiry* da un'opera, come la *Scienza Nuova*, che della separazione tra storia sacra e storia profana fa uno dei suoi cardini principali. Non si tratta dell'unico punto rispetto al quale nel confronto tra i due autori le somiglianze cedono il passo alle differenze. Nell'opera di Blackwell infatti è possibile trovare il modello teorico della *sapienza riposta* che, abbandonato da Vico, è al centro di *Della ragion poetica* di Gravina.

L'Omero di Blackwell, diversamente da quello di Vico, svolge un'opera di sapiente rielaborazione e trasposizione della lingua e delle storie di cui viene a conoscenza. La sua opera non è il frutto spontaneo di un agire collettivo, ma il consapevole prodotto artistico di una persona dall'elevata sensibilità che è in grado di operare una sintesi di ciò che gli sta intorno. La sua sapienza

---

<sup>170</sup> *Ivi*, pp. 220-221; cfr. anche G. Costa, *La Critica Omerica di Thomas Blackwell (1701-1757)*, op. cit., p. 36.

<sup>171</sup> *Ibidem*.

inoltre deriva, in ultima analisi, dall'Egitto, la cui influenza culturale sulla Grecia era stata resa possibile sia dai viaggi dei poeti greci che dal ruolo delle colonie fondate in Grecia dagli Egiziani. Come in Gravina, e diversamente che in Vico, in Blackwell non si ha un'ipotesi poligenetica secondo la quale popoli diversi hanno affrontato un corso storico diverso, in tempi diversi: l'origine è una, e coincide con l'Egitto<sup>172</sup>.

Non è necessario andare alla ricerca di ulteriori coincidenze testuali tra il testo di Blackwell e quello di Gravina, dal momento che per dimostrare l'influenza di quest'ultimo sul primo è sufficiente rilevare che l'autore inglese cita esplicitamente «l'eccellente Vincenzo Gravina»<sup>173</sup>. Più interessante è evidenziare, con Costa, l'originale risultato della commistione tra elementi graviniani ed elementi vichiani all'interno dell'*Enquiry*.

Blackwell, come è stato mostrato, segue Vico solo fino a un certo punto, dal momento che, pur ritenendo che il mito sia intrinsecamente legato alle condizioni sociali e materiali all'interno delle quali è stato concepito, sostiene che l'effettiva composizione di un'opera sia legata alla sensibilità e alle capacità personali di un individuo in grado di dar forma adeguata a contenuti che provengono in ultima analisi dall'Egitto. E tuttavia sembra che il relativismo storico vichiano prevalga sull'influsso graviniano, modificando radicalmente, ad esempio, molti dei giudizi di Gravina sui poeti italiani<sup>174</sup>, all'insegna del principio, già affrontato, secondo cui è estremamente difficile ricreare artificialmente quelle condizioni in cui Omero naturalmente si trovava a vivere.

In conclusione, il volume di Blackwell può esser dunque considerato, con Costa<sup>175</sup>, come una versione moderata, e per questo estremamente convincente, delle principali acquisizioni teoriche della riflessione vichiana. Questo è il motivo per cui «la fortuna di Blackwell deve considerarsi come uno degli episodi più salienti della sotterranea fortuna di Vico nell'Europa settecentesca»<sup>176</sup>.

---

<sup>172</sup> G. Costa, *La Critica Omerica di Thomas Blackwell (1701-1757)*, op. cit., pp. 49-50.

<sup>173</sup> T. Blackwell, *An enquiry into the life and writings of Homer*, op. cit., p. 142.

<sup>174</sup> Cfr. ad esempio T. Blackwell, *An enquiry into the life and writings of Homer*, op. cit., p. 65, dove Blackwell sottolinea con forza il nesso tra la poesia dantesca e la situazione tumultuosa dell'Italia ai tempi del poeta toscano; p. 32, dove accusa il Trissino, lodato da Gravina, di operare un inutile tentativo di recupero della poesia omerica; pp-68-69, dove l'autore estende ad Ariosto la critica, mossa da Gravina a Tasso, di scarsa naturalezza.

<sup>175</sup> G. Costa, *La Critica Omerica di Thomas Blackwell (1701-1757)*, op. cit., pp. 54-55.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 55.

### § 3.3 Blackwell e Coleridge

È possibile che Coleridge abbia letto l'opera di Blackwell e sia venuto dunque indirettamente a conoscenza di teorie vichiane – o *di stampo vichiano* – attraverso quello che probabilmente è stato il primo canale di penetrazione di Vico in Inghilterra?

Come già accennato l'opera di Blackwell ha avuto una fortuna immediata e ampissima: verso la fine di maggio del 1735, anno in cui il libro, dopo una serie di peripezie editoriali, viene pubblicato, le copie vendute sono già un migliaio. Nel 1757 viene stampata a Londra la terza edizione dell'*Enquiry*, mentre la quarta viene stampata a Bristol solo quattro anni dopo. Risale al 1776 la prima traduzione in tedesco e al 1799 la prima traduzione in francese. A ciò bisogna aggiungere che l'opera ricevette l'attenzione, a volte positiva, altre negativa, di alcune tra le più importanti personalità del mondo della cultura dell'epoca, come Hurd, Blair, Gibbon, Wood, Kames, Algarotti, Winkelmann, Warburton<sup>177</sup>. Difficile che a un lettore vorace e attento come Coleridge non sia quantomeno giunta notizia di quest'opera, incentrata oltretutto su una materia – i poemi omerici – che lo interesserà vivamente nell'ultima parte della sua vita<sup>178</sup>. Ciononostante all'interno dell'opera del poeta-filosofo inglese non c'è traccia di citazioni dirette di Blackwell o della sua opera. Questo dato, sebbene non escluda del tutto la possibilità che Coleridge abbia conosciuto quest'opera ma non l'abbia mai citata<sup>179</sup>, rende dubbia la sua conoscenza dell'*Enquiry*, rendendo allo stesso tempo estremamente interessante e complessa la vicenda della fortuna vichiana in

---

<sup>177</sup> Sulla fortuna dell'opera di Blackwell si veda anche K. Simonsuuri, *Homer's Original Genius*, op. cit., p. 101 e D.M. Foerster, *Homer in English Criticism. The Historical Approach in the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven 1947, pp. 124-126.

<sup>178</sup> Si può premettere fin da adesso che sarà proprio questa la materia che colpirà di più l'attenzione di Coleridge durante la sua lettura della *Scienza Nuova*, avvenuta nel 1825. Cfr. *infra* § 9.2.5 Mito e poemi omerici.

<sup>179</sup> È nota la tendenza da parte di Coleridge ad omettere le proprie fonti. Da qui le numerose accuse di plagio che gli sono state rivolte. Engell fa notare ad esempio la somiglianza tra alcune scelte lessicali di Blackwell e di Wordsworth e Coleridge. Il primo, nell'introduzione alle *Letters concerning Mythology* scrive infatti che i poeti hanno sempre avuto un «semplice aspetto rustico [*Poets have had a simple country look*]», e parla, a proposito di Romani e Greci, di una «rustica semplicità nei costumi di entrambe le nazioni [*a rustic plainness to be seen in the rites of both Nations*]». Wordsworth, nella prefazione all'edizione del 1800 alle *Lyrical Ballads*, utilizza l'aggettivo *rustic* per caratterizzare la poesia, e Coleridge utilizza spesso il termine *plain* in senso positivo, sempre rispetto alla lingua poetica. Cfr. T. Blackwell, *Letters concerning Mythology*, London 1748, p. 12 e 373 e J. Engell, *Forming the critical mind: Dryden to Coleridge*, op. cit., p. 87.

Inghilterra. Si configura infatti la possibilità che, sebbene l'opera di Blackwell documenti con un buon margine di sicurezza una precoce penetrazione del pensiero vichiano nel mondo anglosassone, Coleridge, il primo e principale diffusore certo della *Scienza Nuova* in Inghilterra<sup>180</sup>, sia venuto per la prima volta in contatto con tesi vichiane in patria, ma attraverso un percorso tortuoso e incerto che passa probabilmente per la Germania. Le opere dei primitivisti inglesi, e in particolare quelle di Blackwell, hanno esercitato infatti, come si vedrà, un importante influsso sugli studi legati al mito che si svolgevano in Germania intorno a Heyne, e questi studi, a loro volta, circolavano nell'ambiente unitariano<sup>181</sup> all'interno del quale il giovane Coleridge, come si è visto, si muoveva. A ciò è da aggiungere poi la sicura conoscenza diretta dell'approccio al mito sviluppatosi in Germania acquisita da Coleridge in seguito al suo soggiorno a Gottinga tra il 1798 e il 1799. È possibile, in altre parole, che Blackwell e l'ambiente all'interno del quale lo studioso scozzese si muoveva siano venuti a conoscenza dell'opera vichiana pochi anni dopo la pubblicazione della prima versione della *Scienza Nuova* e che la fortuna dell'opera di Blackwell, insieme agli stretti rapporti tra il primitivismo inglese e la *scuola mitologica di Gottinga*<sup>182</sup>, abbiano giocato un forte ruolo per quanto riguarda l'ingresso in Germania di Vico. È certo inoltre che le principali conquiste teoriche raggiunte da questa scuola fossero note all'interno dell'ambiente unitariano che Coleridge per un certo periodo ha frequentato, e che dunque il poeta-filosofo inglese non sia venuto per la prima volta in contatto con idee di stampo vichiano attraverso Blackwell e i primitivisti, bensì attraverso i tedeschi della Scuola di Gottinga, Heyne in testa, prima "filtrati" dagli unitariani, e poi direttamente.

È bene precisare che, al di là di azzardati rapporti di influenza, ciò che all'interno di questa ricerca intendo mostrare non è una precoce conoscenza, diretta o indiretta, di Vico da parte di Coleridge, bensì il precoce contatto dell'autore inglese con problemi e tematiche ampiamente presenti nella *Scienza Nuova* e nella filosofia vichiana in generale.

Il parziale isolamento di Vico, la difficoltà della sua prosa, come è noto rendono estremamente complesso individuare con esattezza i possibili canali

---

<sup>180</sup> È al genere di Coleridge Henry Nelson Coleridge che si deve ad esempio, probabilmente su suggerimento del suocero, la prima traduzione della *Discoverta del vero omero* in inglese. Cfr. *infra* § 9.2.2 Coleridge e la fortuna di Vico in Inghilterra.

<sup>181</sup> Cfr. *infra*, § 5.1 Coleridge prima del viaggio in Germania.

<sup>182</sup> Cfr. il prossimo capitolo.

attraverso i quali il suo pensiero può essersi diffuso in Europa. Pur ripercorrendo dunque le possibilità attraverso le quali alcune innovative idee presenti nella *Scienza Nuova* possono essersi diffuse al di là dei confini italiani, fino a raggiungere uno scrittore come Coleridge, distante da Vico tanto per la sua collocazione geografica quanto per la temperie culturale all'interno della quale opera, è interessante soprattutto descrivere un quadro teorico in parte comune, mostrare come un certo clima culturale, una serie di domande e problematiche simili siano alla base di conquiste teoriche spesso affini. Da qui l'interesse per l'esplorazione di quel *background* che fa sì che quando Coleridge, nel 1825, si troverà tra le mani la sesta edizione della *Scienza Nuova*, pubblicata a Milano nel 1816, possa dire:

Sono sempre più estasiato da G.B. Vico, tanto che se avessi (e grazie a Dio non ho) la più piccola goccia di sangue *d'autore* nelle mie vene esclamerei venti volte di fila, durante l'attenta lettura del primo volume (non ho ancora iniziato il secondo) '*Pereant qui ante nos nostra dixere*'.<sup>183</sup>

---

<sup>183</sup> CL, V, p. 454.

## 4. La riscoperta del mito in Germania

### § 4.1 Dall'Inghilterra alla Germania

#### § 4.1.1 Un quadro generale

Il fatto che Coleridge, dovendo scegliere un'università tedesca per svolgere un soggiorno di studi, abbia accordato la propria preferenza proprio a Gottinga non deve stupire. Come scrive infatti Marino «Nella seconda metà del secolo XVIII, per un convergere singolare di circostanze, Göttingen era stata la più importante università tedesca. Se per la filosofia non poteva ovviamente gareggiare con Königsberg o con Jena, in compenso per lo studio del diritto e delle lettere classiche, delle scienze naturali e dell'antropologia, della storia e della "statistica" non aveva eguali»<sup>184</sup>.

La fama dell'ateneo probabilmente non è l'unico motivo in grado di spiegare la scelta di Coleridge. Un altro fattore, particolarmente importante all'interno della presente discussione, che può aver indirizzato il giovane studioso inglese verso la famosa università tedesca è il rapporto particolarmente stretto che sussisteva tra l'Hannover e l'Inghilterra, un legame evidente a partire dalla successione alla corona d'Inghilterra di Giorgio I di Hannover. La vicinanza tra Gottinga e il Regno di Gran Bretagna va in ogni caso ben oltre l'unione tra corone. La maggior parte degli studiosi che lavoravano nell'università tedesca intrattenevano infatti stretti rapporti con l'Inghilterra. Georg Christoph Lichtenberg, ad esempio, professore a Gottinga a partire dal 1769, viaggiava spesso tra la Germania e l'Inghilterra, dove nel 1793 è diventato membro della *Royal Society*. Johann David Michaelis, come si vedrà<sup>185</sup>, intratteneva stretti rapporti con Bryant, e anche Blumenbach, del quale Coleridge frequenterà le lezioni, aveva frequenti contatti con la *Royal Society*, come dimostra ad esempio la dedica da parte dell'antropologo tedesco del *De generis humani varietate nativa* a Joseph Banks, presidente della famosa accademia. Quest'ultimo fa parte del vasto numero delle personalità del mondo politico e della cultura che hanno attivamente

---

<sup>184</sup> L. Marino, *I maestri della Germania*, op. cit., p. 6.

<sup>185</sup> Cfr. *infra*, nota 192.

contribuito all'ampliamento della biblioteca dell'università di Gottinga<sup>186</sup>, che sotto la direzione di Heyne, dal 1763 al 1802, è passata da circa settantamila a duecentomila volumi<sup>187</sup>. Proprio la biblioteca, elemento centrale per valutare l'importanza e il carattere della Georgia Augusta, offre un altro elemento a sostegno dello stretto legame tra Inghilterra e Hannover. La biblioteca conteneva infatti diverse pubblicazioni inglesi, alcune delle quali molto rare<sup>188</sup>.

Un'altra istituzione utile a sottolineare lo stretto rapporto tra Inghilterra e Hannover è infine la *Königliche Societät der Wissenschaften*, modellata sulla *Royal Society* inglese e, come la biblioteca, diretta e animata da Heyne per diversi anni<sup>189</sup>.

Sebbene, come dimostra Marino, quella inglese non sia l'unica presenza straniera che è possibile riscontrare a Gottinga tra il Settecento e l'Ottocento<sup>190</sup>, è fuor di dubbio che essa sia quella preponderante. Tenendo presente il quadro generale rapidamente tratteggiato mi rivolgo dunque all'analisi dei rapporti tra Gran Bretagna e Gottinga per quanto riguarda, nello specifico, i temi affrontati nei capitoli precedenti. In particolare esaminerò l'opera di Heyne, che oltre ad essere unanimemente riconosciuto come il principale artefice e rappresentante della fortuna della Georgia Augusta, ha svolto un ruolo di fondamentale importanza nell'elaborazione di quel nuovo metodo di approccio al mito che ben presto sfocierà nel cosiddetto *Higher Criticism*, basato sull'applicazione di questo stesso metodo all'analisi delle Sacre Scritture.

Dal momento che il numero di pagine in cui Coleridge si riferisce esplicitamente ad Heyne è decisamente inferiore rispetto a quello delle pagine dedicate ad altri studiosi tedeschi come ad esempio Herder o Eichhorn, ci si potrebbe chiedere perché dilungarsi proprio su Heyne e non passare invece direttamente agli altri due. Il motivo principale di questa scelta è l'immensa influenza esercitata dallo studioso tedesco sugli sviluppi dell'approccio storico al mito. Per valutare questa influenza sarebbe sufficiente scorrere la

---

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>187</sup> M.M. Sassi, *La freddezza dello storico: Christian Gottlob Heyne*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, Vol XVI, 1, Pisa 1986, pp. 105-126, p. 106.

<sup>188</sup> Cfr. L. Marino, *I maestri della Germania*, op. cit., p. 16.

<sup>189</sup> *Ivi*, pp. 44-45.

<sup>190</sup> L'autore mostra ad esempio gli stretti rapporti sussistenti dell'università tedesca sia con la Russia che con la Francia. Cfr. L. Marino, *I maestri della Germania*, op. cit., pp. 16-38.

lista dei suoi allievi, tra cui figurano ad esempio il danese Zoega, che nel 1788 scrive un breve saggio su Omero che cita *Scienza Nuova* di Vico<sup>191</sup>, ma soprattutto gli Schlegel, Wolf ed Eichhorn. Le ricerche di quest'ultimo, su cui ritorneremo<sup>192</sup>, svolgono anch'esse un ruolo fondamentale all'interno del percorso che sto tentando di tracciare, dal momento che costituiscono probabilmente la prima esplicita e consapevole applicazione del metodo elaborato da Heyne per l'analisi dei miti antichi alle Sacre Scritture. Prima della pubblicazione dell'*Urgeschichte*, nel 1779, e dell'*Einleitung ins Alten Testament*, nel 1780, non sono mancati, come si è già visto, tentativi e accenni di applicazione ai testi sacri del metodo ermeneutico che si andava precisando. Agli esempi già citati è da aggiungere almeno il caso di Robert Lowth: il *De sacra poesi Hebraeorum* (1753), che raccoglie le sue lezioni di poetica svolte a Oxford tra il 1738 e il 1748, applica sistematicamente alla poesia ebraica gli stessi criteri interpretativi utilizzati per la poesia profana. Nonostante la prima mantenga uno status privilegiato, poiché divino, essa viene trattata alla stregua di qualsiasi altro testo, e analizzata rispetto alla struttura metrica, alla presenza di figure retoriche ecc.<sup>193</sup>. Questo precedente, di certo non l'unico, è molto importante perché oltre a caratterizzarsi per la sistematicità con cui lo studio estetico della poesia sacra viene portato avanti, rappresenta un ulteriore esempio del legame tra Inghilterra e Hannover. Il testo di Lowth infatti suscita un forte interesse in Michaelis, che nel 1758 ne cura la prima traduzione tedesca<sup>194</sup>. L'opera di Eichhorn tuttavia, successiva all'opera di consolidamento e sistematizzazione del nuovo metodo di analisi del mito portata avanti da Heyne, e consapevole delle precedenti riflessioni sui testi sacri, costituisce il primo caso di applicazione di questo nuovo metodo alla critica biblica<sup>195</sup>. Per questo l'*Urgeschichte* «Ebbe una grande

---

<sup>191</sup> L'opera, scritta originariamente in italiano, è uscita prima in traduzione tedesca, nel 1817, e in versione originale solo nel 1901, in *Strassburger Festschrift zur XLVI Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner*, herausgegeben von der Philosophischen Fakultät der Kaiser-Wilhelms-Universität, Verlag Von Karl J. Trübner, Strassburg 1901, pp. 3-10.

<sup>192</sup> Cfr. *infra*, § 7.2 Coleridge ed Eichhorn.

<sup>193</sup> Cfr. L. Marino, *I maestri della Germania*, op. cit., p. 263; L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, op. cit., p. 214.

<sup>194</sup> R. Lowth, *De sacra poesi Hebraeorum. Praelectiones academicae Oxonii habitae. Notas et epimetras adiecit I.D. Michaelis*, Göttingen 1758; cfr. L. Marino, *I maestri della Germania*, op. cit., p. 263; V. Verra, *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, a cura di C. Cesa, Edizioni della Normale, Pisa, 2006, p. 135-139.

<sup>195</sup> Cfr. L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, op. cit., pp. 291-296; L. Marino, *I maestri della Germania*, op. cit., pp. 270 e seguenti; V. Verra, *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, op. cit., pp. 207-215; G. D'alessandro, *L'influenza di Vico in Heyne e nella scuola storico mitologica di Gottinga*, op. cit., pp. 200-203. Interessante notare che secondo

notorietà a partire dalla ristampa del 1790-93, con una introduzione e commento a cura dell'allievo di Eichhorn Johann Philip Gabler (1753-1826). Da allora fu considerato una sorta di manifesto programmatico di quella che si disse "Scuola del mito" (*mythische Schule*)<sup>196</sup>. Particolarmente interessante infine il fatto che, come ha mostrato Grafton<sup>197</sup>, l'*Einleitung* di Eichhorn può essere considerata il modello dei *Prolegomena* di Wolf.

Alla luce di quanto detto la figura di Heyne può essere considerata come una sorta di punto di convergenza di molte delle tracce che finora sono state seguite. Da una parte, all'indietro, lo studioso tedesco costituisce probabilmente colui che più di tutti ha messo a frutto, sistematizzato e promosso una linea di pensiero i cui antecedenti possono essere considerati, tra gli altri, i già citati Vico, Blackwell e Wood. Dall'altra, in avanti, può essere considerato come un punto di partenza ideale rispetto ai rapidi sviluppi successivi di questa tradizione, potendo annoverare tra i suoi allievi da Eichhorn a Creuzer, da Wolf agli Schlegel, da Humboldt a Coleridge. Rivolgiamo dunque la nostra attenzione ad Heyne, non senza prima considerare con attenzione il suo rapporto con il primitivismo inglese e in particolare l'influenza esercitata sulla sua riflessione da Robert Wood.

#### § 4.1.1 Heyne, Blackwell e Wood

Il rapporto tra Heyne e il primitivismo inglese, diversamente da quello tra Blackwell e Vico, poggia su basi solide, e si fonda principalmente sullo studio da parte dell'accademico tedesco dell'opera di Robert Wood. Il genero e biografo di Heyne, Arnold H.L. Heeren, è stato tra i primi a sottolineare l'influenza esercitata dall'inglese sullo studioso tedesco<sup>198</sup>. Nella biografia dedicata al suocero, Heeren scrive infatti che la lettura di *An Essay on the*

---

D'Alessandro in Eichhorn, che pure non sembra conoscere Vico, «sono percepibili echi vichiani».

<sup>196</sup> L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, op. cit., p. 294.

<sup>197</sup> Cfr. F.A. Wolf, *Prolegomena to Homer* (1795), translated with introduction and notes by A. Grafton, W.G. Most and J.E.G. Zetzel, Princeton 1985, pp. 18-26; A. Grafton, "Prolegomena to Friedrich August Wolf", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 44, 1981, pp. 101-129, pp. 116-129; L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, op. cit., p. 291.

<sup>198</sup> A.H.L. Heeren, *Christian Gottlob Heyne: biographisch dargestellt*, J. F. Römer, Göttingen 1813, pp. 210-212. Sul rapporto tra Heyne e Wood si veda anche S. Fornaro, *I Greci senza lumi*, op. cit., pp. 126-129.

*Original Genius and Writings of Homer*<sup>199</sup> ha avuto ampie conseguenze non solo sugli studi omerici di Heyne, ma sul suo pensiero in genere<sup>200</sup>. A sostegno delle affermazioni di Heeren basti rilevare che Heyne, che come scrive il suo biografo ha letto l'opera di Wood pochissimo tempo dopo la sua uscita, ha pubblicato nel 1770, sulle *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen*<sup>201</sup>, una recensione in cui mostra tutto il suo apprezzamento per l'opera. È ancora a Heyne inoltre che si deve, sempre secondo il suo biografo, il progetto di traduzione dell'*Essay* in tedesco che vedrà la luce nel 1773<sup>202</sup>. Le *Göttingische Anzeigen* torneranno inoltre ad occuparsi dell'opera nel 1775, pubblicando una nuova recensione in occasione della ristampa del testo, diventato ormai molto noto non solo in Inghilterra ma anche in Europa<sup>203</sup>.

La recensione di Heyne si apre con un paragone tra l'opera di Wood e quella del suo principale predecessore Blackwell: sebbene l'*Enquiry* costituisca senza dubbio la base teorica dell'*Essay*, quest'ultimo sopravanza decisamente l'opera precedente<sup>204</sup>. Wood infatti, diversamente da Blackwell, può vantare una conoscenza diretta dei luoghi in cui i poemi omerici sono ambientati: questo fa sì che egli sia in grado di penetrare nello spirito di queste opere come nessun'altro prima di lui<sup>205</sup>. Heyne continua mostrando chiaramente apprezzamento e condivisione rispetto alle principali teorie esposte da Wood, dalla necessità di tenere conto, nell'analisi dei poemi omerici, dello stato di arretratezza dell'epoca in cui sono nati<sup>206</sup>, alla necessità di utilizzare i resoconti di viaggio per comprendere meglio quell'epoca.

Per valutare il rapporto tra l'opera di Wood, e più in generale il primitivismo inglese, e la riflessione sul mito di Heyne, procederò dunque analizzando i punti principali dell'*Essay*.

---

<sup>199</sup> R. Wood, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer: With a Comparative View of The Ancient and Present State of the Troade*, H. Hughs, London 1875.

<sup>200</sup> A.H.L. Heeren, *Christian Gottlob Heyne: biographisch dargestellt*, op. cit., p. 210.

<sup>201</sup> Bryant, al quale era stato chiesto di occuparsi della revisione dell'opera di Wood in seguito alla morte dell'autore, nel 1775 scrive a J.D. Michaelis, collega di Heyne alla Georgia Augusta di Gottinga, che gli spedisce una copia dell'edizione rivista dell'*Essay*. Heyne, su indicazione di Michaelis, scrisse una recensione dell'opera che uscì nel 1770. Cfr. D.M. Foerster, *Homer in English Criticism*, op. cit., pp. 95-96; M.M. Sassi, *La freddezza dello storico: Christian Gottlob Heyne*, op. cit., p. 109; *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen*, I Band, 32 Stück. Den 15 März 1770, pp. 257-270.

<sup>202</sup> A.H.L. Heeren, *Christian Gottlob Heyne: biographisch dargestellt*, op. cit., p. 212.

<sup>203</sup> *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen*, II Band, 143 Stück. Den 30 November 1775, pp. 1225-8.

<sup>204</sup> *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen*, I Band, 32 Stück. Den 15 März 1770, p. 257.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. 258.

Il volume di Wood, pur inserendosi nell'alveo dell'approccio primitivistico di cui Blackwell rappresenta uno dei primi e maggiori esponenti, presenta rispetto al lavoro del suo predecessore un'interessante differenza: esso nasce infatti, ed Heyne nella già citata recensione non manca di sottolinearlo, come resoconto di viaggio. Wood, insieme a James Dawkins, ha visitato la Grecia e l'Asia Minore nel 1751. È solo nel 1767 però che una prima versione del suo testo omerico vede la luce sotto forma di prefazione ad un'opera intitolata *A Comparative View of the Ancient and Present State of Troade. To Which Is Prefixed an Essay on the Original Genius of Homer*. Nel 1769 invece l'opera su Omero viene pubblicata autonomamente e in versione accresciuta.

Diversamente che in Blackwell il punto di partenza di Wood non sembra coincidere con il tentativo di spiegare il successo di Omero, quanto piuttosto con quello di verificare l'attendibilità delle descrizioni contenute nei poemi omerici:

Un'analisi delle scene in cui è ambientata l'azione in Omero conduce necessariamente alla considerazione dei tempi in cui è vissuto. Più ci accostiamo alla sua terra e alla sua epoca e più constatiamo l'accuratezza della sua descrizione della natura e che ogni genere della sua imitazione mostra la maggior cura della verità che si possa trovare in un poeta, antico o moderno che sia.<sup>207</sup>

*L'accostarsi alla terra di Omero* di cui Wood parla, alla luce di quanto detto, deve essere inteso in senso letterale. Lo studioso ci tiene infatti a distanziarsi da tutti quei critici che, nel tentativo di risolvere le apparenti contraddizioni contenute nelle descrizioni omeriche si sono basati sulla sola critica letteraria, e non sull'osservazione diretta. Qual è tuttavia il senso di un'operazione di questo tipo? Perché, in altre parole, per valutare la verosimiglianza di un'opera letteraria, sarebbe necessaria l'osservazione diretta dei luoghi e, in un certo senso, delle persone<sup>208</sup>, che in essa sono descritti? Perché infine la verosimiglianza dovrebbe essere necessariamente una caratteristica positiva?

Considerando l'opera di Wood alla luce di queste domande essa risulta un interessante esempio del nuovo approccio critico che si è in parte già visto all'opera nell'*Enquiry* di Blackwell. Nel momento in cui i poemi omerici vengono considerati come il frutto del loro tempo, come il prodotto del

---

<sup>207</sup> R. Wood, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer*, op. cit., p. vi.

<sup>208</sup> Come si vedrà Wood adotta un approccio comparativo che utilizza i popoli che nel suo tempo sono considerati selvaggi come esempi a sostegno della verosimiglianza dei poemi omerici.

geniale interprete di una precisa epoca storica, cambia il modo in cui il problema del *realismo* – intendendo questo termine non come sinonimo di *aderenza al vero*, ma piuttosto di *modalità attraverso la quale il reale viene rappresentato* – viene affrontato all'interno della critica letteraria. Fino a che la poesia, compresa quella omerica, viene valutata sulla base di un canone immutabile, considerato invariabilmente valido per i prodotti di ogni epoca, il problema del realismo rimane fundamentalmente confinato all'interno del mondo della carta stampata. Per questo nell'ambito della critica di stampo neoclassico le inesattezze, quelle che erano percepite come volgarità, o le descrizioni di episodi troppo violenti o sconci rispetto al gusto dell'epoca, erano considerate difetti del poeta Omero. Viceversa, nel momento in cui si osservano con occhi diversi i testi letterari che risalgono alle prime fasi della civiltà europea, considerandoli come narrazioni legate a doppio filo all'epoca all'interno della quale sono state prodotte, anche il modo in cui viene affrontato il problema del realismo cambia: «Nel momento in cui *l'Iliade* e *l'Odissea* iniziano ad essere studiate come prodotti di condizioni culturali specifiche, la natura della loro poesia viene posta su nuove basi. Ciò che prima in Omero era considerato volgare inizia ad esser visto come realistico, e ciò che nell'epica omerica veniva condannato in quanto primitivo viene ad essere considerato, verso la metà del diciottesimo secolo, come la principale prova dell'originalità e del genio creativo del poeta greco»<sup>209</sup>. È bene precisare che non ci troviamo di fronte a un passaggio da un modello all'interno del quale il problema del realismo non sussiste a uno in cui questo problema diventa centrale. Ciò che accade è che nel nuovo approccio storico assume un peso sempre maggiore il riferimento all'osservazione diretta della natura, a ciò a cui l'opera artistica si riferisce, e questo muta profondamente il modo in cui l'opera stessa viene valutata: quelli che prima erano considerati difetti possono diventare pregi e viceversa. Un passaggio di questo tipo si verifica non solo per quanto riguarda la considerazione dei poemi omerici e quella, a questa strettamente legata, dei poemi ossianici, ma anche per quanto riguarda il teatro shakespeariano. La teoria dell'illusione drammatica di Coleridge costituirà un'importante tappa di questo passaggio, e sarà influenzata dal principio secondo il quale ogni opera deve essere giudicata nel suo contesto, e

---

<sup>209</sup> K. Simonsuuri, *Homer's original genius*, op. cit., p. 155.

non sulla base di una regola invariabile<sup>210</sup>. È interessante infine ricordare come il problema del realismo, all'interno del mutamento a cui si è fatto riferimento, si configuri non solo e non tanto come mero problema artistico, quanto come conseguenza di tensioni ed esigenze in ultima analisi storico-politiche.

Alla luce del mutamento descritto, dovrebbe apparire più chiaro l'appello di Wood all'osservazione diretta. L'*Enquiry* di Blackwell, nonostante sia citata da Wood esclusivamente per prenderne le distanze<sup>211</sup>, rappresenta un gradino fondamentale all'interno del processo che porta dalla critica di stampo neoclassico alla considerazione storica dei prodotti artistici. Rispetto a questo processo, l'*Essay* di Wood costituisce un gradino ulteriore. Facendo tesoro della considerazione storica già operante nell'*Enquiry*, Wood, come si è visto, per verificare la verosimiglianza dei poemi omerici, fa appello all'osservazione diretta dei luoghi descritti da Omero: una volta ammesso che l'*Illiade* e l'*Odissea* possono essere considerate come descrizioni attendibili dell'ambiente che circondava il loro autore, risulta più utile perlustrare direttamente questo ambiente che rifarsi ad altre descrizioni, bisognose di ulteriori verifiche. Riferendosi alle dispute, all'interno delle quali colloca esplicitamente anche Blackwell, a proposito dell'inesattezza di un passo del quarto libro dell'*Odissea* in cui Menelao racconta a Telemaco che Pharos si trova a un solo giorno di navigazione dalle coste egiziane, Wood scrive:

Questo era lo stato della questione ai tempi dei Tolomeo e Cesare. Con quanto poco profitto, sia per quanto riguarda il Poeta che i lettori, la disputa sia andata avanti, può essere giudicato dalla nota annessa. Non è attraverso i libri, ma attraverso il confronto diretto con i luoghi che Omero descrive, che spero di fargli giustizia. Avendo fatto con questo scopo il viaggio di Menelao per due volte, con l'*Odissea* tra le mani, ho appurato che la descrizione del Poeta della sua lunghezza e dei suoi pericoli era rispettosa dello stato di cose ai tempi di Omero, e che questo passo è stato misinterpretato per scarsa attenzione rispetto a ciò che è successo, sia per quanto riguarda la situazione che i nomi dei luoghi, in quella parte del mondo a partire dalla costruzione di Alessandria.<sup>212</sup>

Se per verificare la verosimiglianza delle descrizioni dei luoghi è sufficiente l'osservazione diretta, come comportarsi per quanto riguarda le descrizioni di usi e costumi di popoli ormai scomparsi?

---

<sup>210</sup> Cfr. *infra*, § 8.2 Storicismo e universalismo.

<sup>211</sup> R. Wood, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer*, op. cit., p. 99 e 117.

<sup>212</sup> *Ivi*, pp. 94-100.

Per rispondere a questa domanda Wood adotta quell'approccio comparativo che è stato brevemente descritto nel capitolo precedente<sup>213</sup>:

Le abitudini [*manners*] degli Americani potrebbero essere adottate in questo caso a testimonianza della verosimiglianza [*truth*] della rappresentazione omerica della natura umana. Ma sebbene per certi versi i modi dei selvaggi [*savage*] abbiano tanta dignità quanto quelli dell'età eroica o di ogni età (dal momento che neppure l'educazione spartana ha prodotto un senso dell'onore, un disprezzo del pericolo, una sopportazione del dolore maggiore di quelli di alcune tribù indiane), tuttavia in generale il livello della loro civiltà è troppo al di sotto di quello descritto dal poeta per esser preso in considerazione.<sup>214</sup>

Non è solo nell'appello all'osservazione diretta che il volume di Wood segna un passo avanti, per quanto riguarda l'applicazione del metodo storico ai poemi omerici, rispetto all'*Enquiry*. Nell'*Essay* infatti viene completamente abbandonato il modello della sapienza riposta ancora operante nell'opera di Blackwell:

Dal momento che tante pene ha provocato il tentativo di far risalire le tracce della misteriosa conoscenza che si suppone che il Poeta abbia nascosto sotto una veste allegorica, fino alla sua educazione egiziana, e che un ingegnoso scrittore dei nostri tempi [*Thomas Blackwell*] ha tentato di mostrare la grande importanza del viaggio del Poeta da un luogo governato dalla natura a uno caratterizzato da leggi positive e politica consolidata, vale la pena di considerare quanto meglio possibile il livello del sapere in Grecia ed Egitto ai tempi di Omero, per valutare la fondatezza di questa opinione. [...] Posso adesso esporre di fronte al lettore i motivi che mi spingono a pensare che il più gran complimento che da molto tempo è stato rivolto alla conoscenza e saggezza dell'antico Egitto non è così fondato come generalmente si crede.<sup>215</sup>

Wood continua adducendo una serie di argomenti volti a ridimensionare decisamente la presunta superiorità culturale dell'Egitto rispetto alla Grecia, sostenendo quindi che tutto ciò che Omero ha scritto è frutto del luogo in cui è vissuto, la Grecia. La conclusione non lascia dubbi:

Su che parte abbia avuto Omero nel travestire e modellare i miti degli dei pagani, può essere formulata poco più che una mera congettura; sarebbe comunque irragionevole pensare che fossero tutti di sua totale invenzione. Suppongo piuttosto che le libertà di abbellimento poetico che può essersi preso rispetto alle dottrine popolari ai suoi tempi, siano fortemente basate sulle comuni superstizioni del popolo, che dovevano aver già preparato il terreno per suscitare un forte effetto sulle passioni e i pregiudizi dei suoi conterranei, un vantaggio che un osservatore tanto attento della natura umana difficilmente si sarebbe lasciato scappare. Infatti dal momento che la religione della poesia e quella del popolo erano la stessa, ogni tentativo di improvvisa innovazione

---

<sup>213</sup> Cfr. *supra*, § 3.1 Il dibattito sulla questione omerica in Inghilterra.

<sup>214</sup> R. Wood, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer*, op. cit., pp-155-156.

<sup>215</sup> *Ivi*, pp. 116-117.

avrebbe costituito un esperimento azzardato, che né un buon cittadino né un buon poeta avrebbero intrapreso. Posso dunque azzardare la conclusione che la parte della finzione poetica che umanizza gli dei caratterizzandoli attraverso le debolezze e le passioni umane è basata su leggende e opinioni popolari, nei confronti delle quali ogni grande poeta, da Omero a Shakespeare, ha pensato bene di esser estremamente compiacente.<sup>216</sup>

Neppure Wood, al pari di Blackwell, si spinge fino alla vichiana dissoluzione del poeta Omero in un'espressione del carattere immaginativo proprio della mente dei primi uomini. Tuttavia, come si è visto, il poeta non è più caratterizzato come un individuo in grado di adattare un contenuto elevato e antico, proveniente dall'Egitto, ad una società più semplice e rozza. Al contrario Omero è del tutto calato in una società greca che, rispetto al quadro di Blackwell, assume caratteristiche meno idilliache. Omero esprime la rozzezza, i pregiudizi, le passioni degli uomini che lo circondano e lo fa non perché è il depositario di una sapienza straniera, ma perché possiede la capacità di *osservare e imitare* la natura umana. Non è in fondo molto diverso dai personaggi che descrive, né dal suo pubblico, rispetto al quale secondo Wood non si differenzia neppure per la conoscenza della scrittura.

Il problema dell'uso della scrittura ai tempi di Omero è centrale all'interno della cosiddetta questione omerica<sup>217</sup> e si articola intorno a due domande: la composizione dei poemi omerici fu orale o scritta? La scrittura esisteva al tempo in cui sono ambientate le opere di Omero? Le due domande non sempre erano distinte, e fu proprio Wood a offrire un contributo essenziale per chiarezza e rilevanza storica a questo problema in un capitolo della sua opera intitolato *Homer's Language and Learning*.

La sezione si apre con una considerazione che richiama alla mente la *boria dei dotti* di Vico:

È un vero peccato che coloro che per altri versi sono tanto adatti a gettar luce su questa parte del nostro tema, non tenendo in considerazione l'epoca e i modi [*manners*] del Poeta, non siano stati in grado di concepire correttamente il genio e il carattere del suo linguaggio. Sedicenti studiosi e critici di lingua greca hanno limitato le loro osservazioni principalmente allo stato di perfezione della lingua, senza considerare quanto tempo prima che questo stato venisse raggiunto Omero sia vissuto.<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> *Ivi*, pp. 128-129

<sup>217</sup> Cfr. L. Ferreri, *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, op. cit., pp. 213-223.

<sup>218</sup> R. Wood, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer*, op. cit., pp. 237-238.

Wood rimprovera agli studiosi che prima di lui hanno considerato la lingua omerica di non aver saputo tenere sufficientemente conto dello stadio all'interno del quale si trovava la lingua durante il periodo in cui Omero è vissuto, proiettando su questo periodo un'immagine del linguaggio che corrisponde piuttosto alla situazione della propria epoca. A chi lodava il poeta per aver arricchito la propria lingua con l'utilizzo di dialetti, Wood fa notare ad esempio che la nascita dei dialetti è un fenomeno che presuppone un consolidamento della lingua di base che ai tempi di Omero ancora non c'era<sup>219</sup>. Quali erano dunque secondo Wood le caratteristiche del linguaggio nell'epoca omerica?

Difficile stabilire con certezza quando e dove il linguaggio sia stato introdotto per la prima volta e come, in seguito, si sia diffuso. Ciò che è certo, secondo Wood, è che i poemi omerici nascondono diversi indizi che fanno propendere l'autore a sostenere il carattere orale della loro composizione e della loro diffusione:

L'Iliade e l'Odissea sono apparentemente rivolte ad un pubblico [*audience*]; non c'è nei poemi alcun accenno alla scrittura. Quanto alla scrittura simbolica, ai geroglifici, o a descrizioni per immagini [*picture description*], qualcosa di questo genere doveva senza dubbio esser noto a Omero. [...] Sulla base di Omero e di altri scrittori dell'antichità tutti i trattati, le clausole, i contratti dovevano essere orali, e sulla base di questo loro carattere erano messi in atto esclusivamente attraverso segni [*signs*], solenni allusioni e invocazioni alle divinità.<sup>220</sup>

Potevano essere presenti, sostiene Wood, rudimentali forme di scrittura, ma è difficile che la composizione dei poemi potesse essere legata a tali forme. La conclusione dello studioso può essere descritta attraverso un brano della sua opera che presenta molteplici punti di interesse:

Se dunque i legislatori spartani e altre figure si dedicavano alla scrittura e l'hanno introdotta in Grecia, la loro opera di sistemazione di ciò che prima era stato solamente cantato dai rapsodi ionici, così come è successo per quanto riguarda alcuni curiosi frammenti di poesia antica che sono stati raccolti in seguito nel nord di quest'isola, è stato un lavoro basato su gusto e giudizio. Quei grandi nomi che abbiamo menzionato possono dunque rivendicare rispetto ad Omero gli stessi meriti attribuiti all'ingegnoso editore di Fingal a partire da Ossian.<sup>221</sup>

In questo brano si sottolinea prima di tutto la genesi e la trasmissione orale dei poemi omerici. D'accordo con Vico e Blackwell, anche Wood sostiene che

---

<sup>219</sup> *Ivi*, pp. 238-239.

<sup>220</sup> *Ivi*, p. 251.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 279.

lingua parlata e canto nell'antichità differivano ben poco. Il canto, con tutto ciò che esso comporta – ripetizioni, strutture semplici e chiare, senso del *ritmo* – aiuta la memorizzazione in un'epoca in cui la scrittura non è ancora diffusa. L'affermazione di questo principio è ricca di conseguenze rispetto al passaggio dalla considerazione dell'arte classicistica a quella storica a cui si è fatto cenno, dal momento che documenta uno di quei casi in cui quelli che erano spesso stati considerati errori e difetti della prosa omerica, vengono ricompresi come caratteristiche tipiche di un'epoca basata in larga parte sull'oralità. Una condizione di scarsa cultura, di analfabetismo, non solo non impedisce dunque la poesia, ma sta alla base di uno degli esempi più alti mai raggiunti dall'arte poetica. Come in Vico e in Blackwell, anche in Wood la sofisticatezza dei tempi moderni, ben rappresentata dai critici classicisti, è un ostacolo più che un vantaggio per la poesia. La rilevanza di queste affermazioni per lo sviluppo della critica letteraria, ma soprattutto per l'approfondirsi dell'approccio basato sulla considerazione storica del mito è chiara, ed è testimoniata anche dal fatto che il brano citato contiene quello che Foerster considera il primo esempio esplicito e diretto di accostamento tra poemi omerici e poemi ossianici<sup>222</sup>.

In conclusione, si può vedere come l'opera di Wood costituisca un importante passaggio di quel processo all'interno del quale possono essere collocate anche le opere di Vico e Blackwell. Come si è visto questo processo, nel suo insieme, ha inizio da una serie di fenomeni concomitanti – diffusione di resoconti di viaggio, crisi scettica – che risvegliano un forte interesse per il mito e le narrazioni appartenenti ad epoche remote. Questo interesse non è meramente artistico, ma potrebbe essere definito piuttosto come *storico-politico*. Nel mito, pur con notevoli differenze tra autore e autore, si cercano infatti tracce in grado di confermare o smentire quella che fino a quel momento era stata la narrazione canonica delle origini della civiltà europea. È a partire da questo bisogno che si sviluppa sempre di più l'idea che i miti antichi, di cui *Iliade* e *Odissea* rappresentano gli esempi paradigmatici, possano essere considerati come documenti storici. Quest'idea assume una forma estremamente avanzata e caratteristica nella *Scienza Nuova* di Vico, ma a prescindere dalla diretta o indiretta influenza del filosofo partenopeo in Europa, è riscontrabile, con sfumature diverse, anche in diversi altri autori.

---

<sup>222</sup> Cfr. D.M. Foerster, *Homer in English Criticism*, op. cit., pp. 106.

Blackwell ad esempio segna una tappa estremamente importante – anche solo grazie all’influenza che la sua opera ha esercitato su scrittori successivi – del processo che porterà alla completa negazione dell’esistenza stessa di un unico autore dei poemi omerici. Wood segna un’altra tappa importante di questo processo, dal momento che radicalizza le intuizioni di Blackwell, abbandonando il paradigma della sapienza riposta che, sebbene fosse stato abbandonato già da Vico nella *Scienza Nuova*, era stato ripreso da Blackwell, probabilmente sulla scorta di Gravina. L’Omero di Wood è un uomo come gli altri, privo di conoscenze specifiche, compresa quella della scrittura, e le sue opere sono il risultato di una eccezionale capacità di *osservazione* ed *imitazione* della natura, intesa sia come *paesaggio*, che come *natura umana*. Con questo passaggio, la strada per una considerazione *scientifica* del mito, può considerarsi definitivamente aperta. Secondo diversi studiosi, come si è visto, Heyne è stato il primo a percorrerla<sup>223</sup>.

#### § 4.2 Mito e storia in Heyne

Per valutare correttamente il ruolo ricoperto da Heyne all’interno del percorso che si sta cercando di delineare è opportuno prendere le mosse da alcuni dati biografici, utili sia a gettare luce su alcuni aspetti del suo pensiero che a mostrare una delle possibili vie attraverso le quali lo studioso tedesco potrebbe aver conosciuto l’opera di Vico.

Nato a Chemnitz, Heyne si immatricola nel 1748 a Lipsia, «la porta d’ingresso di Vico in Germania»<sup>224</sup>, ed è in questa città che ha modo di venire in contatto, per la prima volta, con quel filone di studi mitici all’interno del quale sarà destinata a confluire la maggior parte dei suoi studi. Tra i suoi professori figurano infatti Johann August Ernesti e Johan Friedrich Christ. Tra i protagonisti del citato filone di studi sul mito, presente in Germania già da

---

<sup>223</sup> «Heyne fu certamente il primo a tentare una trattazione scientifica di quella che egli chiama la «vera mitologia» o la «mitologia razionale». Il problema di una definizione scientifica del mito nasce con lui». L. Marino, *I maestri della Germania*, op. cit., p. 257; «Heyne esordisce pubblicamente nella Società delle Scienze con una lezione che rivela tutto il suo interesse per le conseguenze antropologiche delle scoperte geografiche e per la moderna civiltà “selvaggia” (*Temporum mythicorum memoria a corruptelis nonnullis vindicata*, 1763): si tratta, infatti, di un saggio complesso sui concetti di “mito” e di “mitologia”, che dev’essere considerato l’atto di nascita del moderno studio della mitologia, di uno studio cioè consapevole del proprio oggetto». S. Fornaro, *I greci senza lumi*, op. cit., pp. 114-115.

<sup>224</sup> G. D’Alessandro, *L’influenza di Vico in Heyne e nella scuola storico mitologica di Gottinga*, op. cit., p. 158.

tempo<sup>225</sup>, Ernesti si distingue per un interesse specifico rispetto ai poemi omerici, di cui pubblicherà un'edizione<sup>226</sup> che, pur non mettendo in dubbio l'attribuzione dell'*Iliade* e dell'*Odissea* al poeta Omero, si distingue per un'acribia filologica volta a ricostruire il testo originale dei poemi<sup>227</sup>. Christ invece è degno di nota perchè era in contatto con Christian Gottlob Jocher, bibliotecario dell'Università di Lipsia dal 1742 al 1758. Nel 1750, Jocher cita sulle pagine dell'*Algemeines Gelehrten Lexicon* non solo la *Scienza Nuova*, ma anche altre opere vichiane come il *De Ratione*, il *De Antiquissima* e il *De Uno*<sup>228</sup>.

Costretto dalla condizione di ristrettezza economica in cui si trova a fare il precettore privato, Heyne nel 1753 si sposta a Dresda, dove ricoprirà anche l'incarico di copista ed aiuto-bibliotecario<sup>229</sup>. È durante la sua permanenza in questa città che, grazie anche all'accesso a numerose letture che il suo incarico gli garantiva, Heyne approfondisce lo studio dei classici che lo condurrà a pubblicare un'edizione di Tibullo e una di Epitteto. Queste due edizioni a loro volta costituiranno i principali titoli grazie ai quali, forte anche dell'appoggio del filologo olandese Ruhnken e del già citato Ernesti, otterrà a Gottinga la cattedra di poetica ed eloquenza fino ad allora occupata da Gesner<sup>230</sup>. Giunto a Gottinga, Heyne sostituirà il suo predecessore non solo per quanto riguarda la cattedra, ma anche in tutti gli incarichi ufficiali: «da direttore del Seminario ad organizzatore della vita scolastica, da bibliotecario a segretario della Società delle Scienze, di cui redasse le "Anzeigen"»<sup>231</sup>, stabilendosi a Gottinga per il resto della sua vita.

La formazione di Heyne è dunque caratterizzata da un precoce contatto con la tematica del mito. Questo contatto tuttavia non è basato sulla conoscenza delle ultime novità nel campo della letteratura di viaggio, né sulla familiarità con autori che figurano tra gli iniziatori del nuovo approccio storico nei confronti del mito, quanto piuttosto sullo studio dei classici. Nonostante ben presto, come si è già accennato, lo studioso tedesco colmerà

---

<sup>225</sup> *Ivi*, p. 164.

<sup>226</sup> *OMHPOY AIIANTA H. E. Homeri opera omnia ex recensione et cum notis Samuelis Clarkii, s.t.p. accessit varietas lectionum ms. lips. edd. veterum cura Io Augusti Ernesti qui et suas notas adpersit, 5 voll, Lipsiae, 1764.*

<sup>227</sup> G. D'Alessandro, *L'influenza di Vico in Heyne e nella scuola storico mitologica di Gottinga*, op. cit., p. 166.

<sup>228</sup> Cfr. G. D'Alessandro, *L'influenza di Vico in Heyne e nella scuola storico mitologica di Gottinga*, op. cit., p. 159.

<sup>229</sup> Cfr. S. Fornaro, *I Greci senza lumi*, op. cit., p. 108.

<sup>230</sup> Cfr. *Ibidem* e G. D'Alessandro, *L'influenza di Vico in Heyne e nella scuola storico mitologica di Gottinga*, op. cit., p. 165.

<sup>231</sup> S. Fornaro, *I Greci senza lumi*, op. cit., p. 109.

queste lacune, leggendo e apprezzando le opere di Blackwell e Wood, ed elaborando un sistema che, influenzato o no da quello di Vico, con quello del filosofo napoletano presenta evidenti punti di contatto, nell'insieme delle sue opere sul mito sarà sempre possibile individuare una tensione tra antiquate tendenze enciclopediche e intuizioni innovative, interesse per i più vivi dibattiti del suo tempo e ripiegamento sui classici del passato<sup>232</sup>.

Sebbene dunque il punto di partenza dello studio del mito di Heyne sembra essere costituito da un interesse di tipo artistico per le opere classiche del passato, il suo approccio si caratterizza fin dalle sue prime opere per uno sguardo più ampio rispetto a quello dei suoi maestri, uno sguardo che si distacca dal semplice esame filologico dei testi antichi per abbracciare un'ottica d'insieme che lo porta a considerare i miti dell'antichità come una manifestazione specifica di quello che era il carattere delle menti dei primi uomini<sup>233</sup>. I testi poetici infatti sono messi in collegamento con usanze, credenze, riti e vari altri aspetti della cultura dei popoli più antichi.

In quanto professore di eloquenza, come Vico anche Heyne era tenuto a pronunciare orazioni in ogni importante occasione della vita accademica della Georgia Augusta. È per questo che la maggior parte della sua opera consiste

---

<sup>232</sup> «Nei commenti ad Omero, Virgilio, Pindaro, la comparazione tra miti greci e forme mitiche 'altre', documentate nella letteratura di viaggi, non c'è, o c'è sporadicamente; non c'è interpretazione dei miti, perché manca ogni tentativo di sistematizzazione dei miti per genere, ed una comparazione (come all'interno della stessa area culturale greca) dei tipi di mito. E perciò non è un caso che Heyne scelga di dedicarsi all'edizione di Apollodoro, modello antico di quei dizionari, repertori mitologici, puramente descrittivi, che costituirono le trattazioni mitologiche in Europa per tutto il XVII e XVIII secolo. Apollodoro è un'enciclopedia, e proprio per questo Heyne ne cura l'edizione, per dare un ausilio al commento erudito dei poeti». S. Fornaro, *I Greci Barbari di Christian Gottlob Heyne*, in C.G. Heyne, *Greci Barbari*, Argo, Lecce 2004, pp. 9-41, p. 17. «Laddove Winkelmann risolve con un colpo di mano – semplicemente lasciandoselo dietro – il problema di una classificazione delle conoscenze messa in crisi lungo il XVIII secolo dalla spinta empiristica verso un inaudito accrescimento di materiali, Heyne rimane fermo al progetto di costruire un sistema esaustivo, come preliminare a una ricostruzione storica vista ancora come addizione di dati e ben lontana dall'intuizione – che è uno dei cardini concettuali dello storicismo – che anche in un dato o un evento particolare vi sia buona probabilità di rintracciare il senso dell'insieme. Il modello cui rimane esplicitamente ancorato è quello del naturalista che mira anzitutto a definire i contorni esterni degli oggetti dell'osservazione, nel maggior numero possibile e con la maggior nettezza possibile, col fine precipuo di riunirli in classi ordinate». M.M. Sassi, *La freddezza dello storico: Christian Gottlob Heyne*, op. cit., pp. 124-125.

<sup>233</sup> «Heyne aggiunge di suo un energico ampliamento della sfera di oggetti dell'indagine filologica, sorretto da una volontà onnicomprensiva di ricerca delle forze unificanti e quasi di uno spirito dell'antichità: e in tal senso va verso un superamento dell'accezione erudita della filologia come aggregato di discipline, ponendo innegabilmente le basi di quella che sarà l'*Altertumswissenschaft* di Wolf». Cfr. M.M. Sassi, *La freddezza dello storico: Christian Gottlob Heyne*, op. cit., p. 112.

proprio dell'edizione di questi discorsi all'interno degli *Opuscula Academica*<sup>234</sup> per quanto riguarda quelli pronunciati all'Università e dei *Commentarii* e delle *Commentationes* per quanto riguarda quelli tenuti alla Società delle Scienze<sup>235</sup>.

Nelle prime orazioni pronunciate da Heyne a Gottinga, sono già in larga parte presenti tutti i temi che caratterizzeranno la sua produzione successiva, a cominciare dalla descrizione dell'umanità primitiva come interamente basata sui sensi, sulla fantasia, e sullo scarso sviluppo della razionalità:

Ma quella divina potenza dell'ingegno, che i nostri contemporanei chiamano entusiasmo, sembra avere la grandezza e l'elevatezza dell'animo non solo come levatrice, ma anche come padre e madre. Infatti, se osservi attentamente la sua forza e la sua origine, vedrai che esso non consiste in nient'altro che nella fantasia, colpita profondamente da un impulso e una forza estremamente potenti, quali una violenta sollecitazione della sensibilità, o un forte e generoso moto dell'animo, o un certo impulso nobile e glorioso. Dunque l'animo scosso dalla sensazione e dalla visione del vero bello e del vero buono è dapprima profondamente turbato e commosso; poi, quando è quasi infiammato, si impongono alla sua nobile mente le immagini di cose grandi, sublimi ed elevate, insieme a pensieri e sentori sull'umile condizione dell'umanità e confronta la più grande perfezione e bellezza, come apparizioni e spettri, alla dimensione mortale. E suole sembrare sempre più nobile ciò che il poeta dice dell'apparire della divinità, per l'ammirazione e l'amore della cui immagine l'animo rapito, non diversamente che al cospetto della Bellezza trasformata in vera dea, è mosso, agitato, e precipitato in un furore più nobile e desiderabile di qualsiasi sanità.<sup>236</sup>

Leggendo questo brano si può in primo luogo trovare una conferma di quanto già affermato a proposito dell'ampliamento di orizzonti che si verifica in Heyne: la sua prima orazione si rivolge infatti non tanto e non solo alle produzioni letterarie degli uomini dell'antichità, quanto piuttosto al modo di ragionare di questi uomini, o meglio al loro modo di *percepire* il mondo. È proprio sulla base di questa modalità di accesso alla realtà basata sull'incapacità di astrazione, sulla sensibilità e la fantasia, sulla *meraviglia*, che Heyne caratterizzerà i miti antichi.

Con un approccio che si inserisce perfettamente nel mutamento di prospettiva grazie al quale i miti dell'antichità vengono visti come il prodotto di una specifica epoca storica, Heyne sostiene che il linguaggio poetico, fatto di similitudini e metafore, non sia necessariamente il frutto di una scelta

---

<sup>234</sup> C.G. Heyne. *Opuscula academica collecta et animadversionibus locupletata*, apud J.C. Dieterich, Göttingen 1785-1812, 6 Voll.

<sup>235</sup> *Commentationes Societatis Regiae Scientiarum Gottingensis*, apud J.C. Dieterich., Göttingen e *Novi Commentarii Societas Regiae Scientiarum Gottingensis*, apud J.C. Dieterich, Göttingen.

<sup>236</sup> C.G. Heyne, *De morum vi ad sensum pulchritudinis quam artes sectantur prolusio ad audiendam orationem* (1763), in Id., *Opuscula academica, op. cit.*, Vol. I, pp. 1-38, p. 13.

deliberata, ma sia spesso, al contrario, una forma di espressione spontanea. La mente degli uomini primitivi, incapace di astrazione e improntata piuttosto ad un atteggiamento rispetto al mondo caratterizzato da meraviglia e stupore, fa sì che il mito più che una forma di mascheramento o abbellimento di un contenuto nascosto sia il genuino prodotto di uomini che non sono in grado di esprimersi altrimenti:

Le cose che, inventate prima dei misteri delle lettere, non sono state comunicate e tramandate se non oralmente, in parte perché circolavano tra uomini rozzi e non ancora dediti alle nostre occupazioni, in parte perché erano espresse in una lingua ancora primitiva, e perché derivavano dallo stato di cose e dalla condizione degli uomini di allora, diversa e per così dire derivata da diverse condizioni, è necessario che avessero *un certo qual carattere e una natura peculiare, diversa dalla nostra letteratura*, notevole in primo luogo perché gli eventi erano enfaticizzati ed elevati al rango di miracoli, attraverso l'intervento di un dio in persona; perché la maggior parte sono assai affini all'ornato poetico; perché quelle cose, che noi dalla riflessione su singoli eventi riportiamo a principi astratti e generali, nei miti sono riportate alle vicende di singoli individui; perché le cause degli eventi naturali sono ricondotte ai personaggi, veri o inventati, e sorge da lì la schiera degli dei, che essi invocano: e così le altre cose. Così accade che gli uomini sapienti sbagliano a cercare la natura del mito considerando che siano menzogne, sia che siano infarcite di volgare e sciocca superstizione, sia che siano ornate dall'ingegno dei poeti.<sup>237</sup>

Già da queste poche osservazioni è possibile sottolineare come in Heyne non svolga alcun ruolo il paradigma della sapienza riposta che abbiamo visto ancora all'opera in Blackwell. Nelle prime fasi dell'umanità l'espressione poetica che caratterizza il mito è frutto di una *manca* piuttosto che di una *capacità*. Nonostante in Heyne sia ravvisabile un atteggiamento di apprezzamento nei confronti della spontaneità e della freschezza della poesia antica, si potrebbe dire che in un certo senso ai suoi occhi l'espressione mitica *più antica*<sup>238</sup> costituisce un difetto più che un pregio, il sintomo di uno stato di barbarie e ignoranza destinato ad essere definitivamente superato: i primi uomini erano *rudes et nostris disciplinis nondum excultos* e possedevano un *sermone nondum elaborato*.

Non manca, già in queste prime orazioni, un'attenzione specifica da parte dell'autore tedesco nei confronti del *linguaggio* dell'antichità:

---

<sup>237</sup> C.G. Heyne, *Temporum mythicorum memoria a corruptelis nonnullis vindicata* (1763), in *Commentationes, op. cit.*, Vol. VIII, 1787, pp. 3-19, pp. 4-5.

<sup>238</sup> Questa specificazione è importante perché, come si vedrà subito, Heyne elabora una classificazione dei miti all'interno della quale non tutti i miti – non ad esempio i poemi omerici – costituiscono una forma di espressione irriflessa.

La mente, rapita e commossa dalla visione e dalla grandezza di gesta gloriose, rivolte alla pubblica utilità e alla salvezza del popolo, quasi invasa da un'esaltazione divina, poiché era portata dall'impulso della stessa natura e dall'impeto a celebrarle e a innaltarle con lodi, quando, nell'esprimere i pensieri, non c'erano parole adatte ad esprimere la grandiosità e l'intensità degli avvenimenti (cosa che, nel linguaggio volgare e primitivo era molto più necessaria), ricorse a comparazioni e similitudini, accolse figure e allegorie, adornò tutto con un magnifico e sontuoso discorso, e quelle stesse cose che, se fossero state considerate da una mente calma e pacata, non sarebbero state giudicate niente di così insolito e inaudito e magari addirittura sarebbero state raccontate come cose insignificanti e ovvie, le tramutò in miti e favole.<sup>239</sup>

Il linguaggio dei primi uomini, carente di forme espressive adatte ad esprimere l'astrazione, è ricco di allegorie, immagini che tendono a rappresentare visivamente e praticamente ciò che appartiene al dominio concettuale. Ciò significa, ancora una volta, che i miti dell'antichità non costituiscono, come le opere d'arte delle età posteriori, testi letterari la cui struttura e il cui linguaggio è funzionale *in primis* al diletto del lettore, quanto piuttosto resoconti dall'elevato valore storico, le cui caratteristiche stilistiche si spiegano sulla base delle caratteristiche *mentali e linguistiche* di chi li ha elaborati:

Il mito deve essere compreso così come poteva e doveva comprenderlo, secondo lo spirito della sua epoca e la natura del suo linguaggio, il primo che lo rappresentò; quindi nessuna sofisticheria, nessuna profonda filosofia, nessuna storia critica o pragmatica, ma soltanto una narrazione sommaria dei singoli avvenimenti, espressa mediante il linguaggio immaginifico di cui quel primo uomo per necessità si servì.<sup>240</sup>

Lungi dal costituire invenzioni prive di valore scientifico, i miti possiedono dunque un valore di verità pari a quello della storia e della filosofia:

La mitologia è in sé e per sé la storia e la filosofia più antica; l'insieme delle antiche Sagen popolari e nazionali (*der Inbegriff der alten Volks und Stammssagen*) espresse in una lingua rozza e antica; da questo punto di vista essa ottiene un nuovo valore, in quanto residuo (*Ueberbleibsel*) dei modi di rappresentazione e delle espressioni più antiche.<sup>241</sup>

Stabilito dunque che la mitologia è legata sia da un punto di vista geografico che temporale alla situazione all'interno della quale è stata elaborata, e

---

<sup>239</sup> C.G. Heyne, *De caussis fabularum*, op. cit., pp. 187-188.

<sup>240</sup> Recensione di Heyne a *De fide historica aetatis mythicae*, in *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen unter der aufsicht der Königl. gesellschaft der wissenschaften*, I vol., 1798, pp. 465-476, p. 471 (trad. it. in L. Marino, *I maestri della Germania*, op. cit., p. 260).

<sup>241</sup> Dalla prefazione di Heyne a M. G. Hermann, *Handbuch der Mythologie, aus Homer und Hesiod als Grundlage zu einer richtigen Fabellehre des Altertums*, Berlin 1787, Vol. I, p. 3, (trad. it. in L. Marino, *I maestri della Germania*, op. cit., p. 257).

stabilito che questa situazione è caratterizzata da una prevalenza della sensibilità, della corporeità e dell'ignoranza, vediamo come, più nello specifico, Heyne descrive il mito. Addentrandoci in questa descrizione sarà possibile vedere all'opera, allo stesso tempo, da una parte un atteggiamento enciclopedico, volto soprattutto a distinguere diversi tipi di fenomeni etichettandoli e delimitandoli, ma non approfondendoli più di tanto, esaminandone ad esempio le concrete manifestazioni, e dall'altra quelle intuizioni e quell'ottima capacità sintetica che hanno fatto propendere molti studiosi a far iniziare proprio con Heyne lo studio scientifico del mito. Heyne infatti ci tiene in primo luogo a tracciare confini netti tra i fenomeni ricondotti sotto l'etichetta di *miti* e quelli che non possono propriamente essere chiamati nello stesso modo. Un caso interessante è la distinzione tra *miti* e *riti*:

La mitologia è confusa anche con le religioni, che costituiscono soltanto una parte dei miti, e col culto divino, che va invece distinto dai miti. Non bisogna dire: queste favole costituirono le religioni dei Greci. Non le idee, ma alcuni riti sacri ereditati dagli antenati costituivano queste religioni, riti che si ingraziavano un nume, e che talora si riferivano alla natura delle cose, talora al loro autore, talora ad un simbolo oscuro, talora all'eroe progenitore di una stirpe, talora a nient'altro che al rito stesso. Le narrazioni arcaiche tramandavano l'origine di questi riti e di queste cerimonie, cioè i miti, che potevano avere talvolta cause storiche, talora fisiche, talora filosofiche o teologiche, e rimasero sorprendentemente immutati lungo lo scorrere delle epoche; ed alcuni furono specifici di singole tribù o città. La religione del popolo era contenuta in queste narrazioni e in questi riti.<sup>242</sup>

In questo brano si trovano in realtà due diverse distinzioni che svolgono un ruolo fondamentale nella riflessione di Heyne. In primo luogo lo studioso ci tiene a precisare che i *miti* non costituiscono le religioni dei Greci. A costituire queste religioni sono piuttosto i *riti*, atti materiali distinti da quelle che sono piuttosto manifestazioni linguistiche. I miti possono costituire il *racconto* dei riti, funzionando in questo modo come strumenti di trasmissione di memoria culturale, ma non devono essere sovrapposti ai riti stessi. In secondo luogo il passo citato ci permette di avvicinarci ad una seconda fondamentale distinzione introdotta da Heyne: quella tra *religione* e quelli che potremmo chiamare, riprendendo un'espressione utilizzata nel passo citato, *culti divini*.

Il modo in cui Heyne descrive l'origine della religione è uno degli elementi più citati dagli autori che sostengono che il filosofo tedesco possa

---

<sup>242</sup> C.G. Heyne, *Temporum mythicorum memoria a corruptelis nonnullis vindicata* (1763), in *Commentationes Societatis Regiae Scientiarum Gottingensis*, Vol. VIII (1785-1786), pp. 2-19, pp. 16-17 (trad. it. in S. Fornaro, *I Greci senza lumi, op. cit.*, p. 171).

esser stato influenzato da Vico<sup>243</sup>. Rimandando per ora la discussione dei possibili rapporti tra Vico ed Heyne, è possibile rilevare, con Fornaro, che nella ricostruzione dello stadio primitivo del sentimento religioso Heyne sembra aver seguito da vicino lo Hume della *Storia naturale della religione*, uscita in tedesco nel 1755. Così scrive, ad esempio, in un'orazione pronunciata nel 1779:

Non c'è nulla che, più dei fenomeni naturali, possa destare la meraviglia, quale essa può manifestarsi in menti rozze e ottuse, congiunta per di più a quelle danze frenetiche e a quella allegria smodata, oppure alla paura e al terrore: così le cascate dei fiumi, l'immenso vortice dei laghi, la vastità delle selve, e poi i fulmini, le bufere, le tempeste e tutti i moti e il ruomoreggiare del mare e della terra. Non può dunque stupire la constatazione che le religioni primitive traggano origine in primo luogo proprio da quei fenomeni che, a mentalità quanto mai semplici e illogiche, è naturale appaiano di una potenza sovrumana.<sup>244</sup>

Come in Hume, è la meraviglia di fronte a ciò che sovrasta la capacità di comprensione, peraltro estremamente limitata, dell'uomo primitivo ciò che fa nascere il sentimento religioso, ciò che porta a concepire esseri dotati di capacità sovrumane. Nella riflessione di Heyne troviamo tuttavia un aspetto che contribuisce ad allontanare nettamente l'autore tedesco da Hume, per avvicinarlo piuttosto a Vico. Pur partendo da un punto in comune, l'affermazione del legame tra *ignoranza* e nascita del sentimento religioso, Heyne è infatti ben lontano dall'attacco portato da Hume contro le religioni positive in nome di una religione naturale. Egli nega infatti con forza che rispetto ai riti dei primi uomini si possa a rigore parlare di *religione*. I riti tramandati dai miti hanno di certo qualcosa in comune con la religione propriamente intesa, ma possono essere indicati con lo stesso termine solo in senso analogico. La religione implica infatti una sottigliezza mentale, una capacità d'astrazione, che sarebbe assurdo voler ravvisare nelle prime epoche dell'umanità:

A tutti i popoli primitivi, che, non completamente abbruttiti da una vita selvaggia e animalesca, non siano privi di una qualche forma di pensiero eccettuata la fame e gli altri bisogni naturali, è comune l'idea che esistano degli esseri dotati di facoltà sovrumane. Ma quanti pensano che essi siano indotti a questa idea dalla contemplazione della natura, o da una qualche riflessione sulle cause e gli

---

<sup>243</sup> Cfr. S. Fornaro, *I Greci senza lumi*, op. cit., pp. 151-154; G. D'Alessandro, *L'influenza di Vico in Heyne e nella scuola storico mitologica di Gottinga*, op. cit., pp. 183 e seguenti.

<sup>244</sup> C.G. Heyne, *Vita antiquissimorum hominum, Graeciae maxime, ex ferorum et barbarorum populorum comparatione illustrata* (1779), in Id., *Opuscula academica*, op. cit., Vol. III, pp. 1-38, pp. 10-11 (trad. it. in C.G. Heyne, *Greci Barbari*, op. cit., p. 55).

effetti, certamente si sbagliano, e grandemente: ch  una cosa del genere sarebbe troppo acuta per l'irrazionalit  del pensiero di codesti uomini. Ogni volta che accade qualcosa che provoca terrore e paura, o produce meraviglia, questo qualcosa essi guardano con ammirazione, venerano, adorano (e si deve d'altra parte considerare come in quella vita, inesperta e ignara di tutto, molte cose possano impressionare fortemente gli animi e colpire i sensi, diversamente da quanto di solito accade fra gli uomini culturalmente progrediti).<sup>245</sup>

Siamo nello stadio del feticismo e dell'idolatria, uno stadio all'interno del quale il sentimento religioso non nasce dalla riflessione, quanto piuttosto dal timore di fronte all'inspiegabile. Questo sentimento tende inoltre a *rimanere* nell'ambito dell'inspiegabile, portando all'attribuzione a oggetti e fenomeni naturali di poteri occulti dei quali l'uomo si sente succube<sup>246</sup>. Siamo distanti, sostiene Heyne, dalla *religione* propriamente intesa:

Una volta che questi popoli ebbero assegnato, a pi  cose e parti e forme naturali, una loro natura, che le abitava, le muoveva, e anche le generava e plasmava senza nessuna prevedibilit ; una volta che ebbero cio  riconosciuta la presenza di un qualche genio – come si   soliti chiamarlo –, o per meglio dire di un dio, sarebbe stato legittimo attendersi che i loro ingegni fossero naturalmente portati a ritenere, e a convincersi, che, a governare queste divinit , ci fosse una qualche potenza divina di grado, forza e dignit  superiore, o un qualche essere supremo. Tuttavia la mente umana   tarda ad abbracciare questa opinione; e non   facilmente pervenuta a tale convinzione, se non in quei luoghi e presso quei popoli che obbedivano al comando di un re, il quale avesse a sua volta molti principi soggetti al suo potere.<sup>247</sup>

Ancora una volta ci troviamo di fronte al problema del rapporto tra storia sacra e storia profana: qual   il posto della religione rivelata nel momento in cui la nascita del sentimento religioso si colloca in uno stadio dell'umanit  governato da rozzezza, corporeit  e ignoranza, uno stadio all'interno del quale gli uomini sono portati ad attribuire caratteristiche soprannaturali a fenomeni naturali inspiegabili? La risposta di Heyne   netta, e lo mette al riparo da qualsiasi accusa di eresia: la religione propriamente detta inizia solo laddove esiste uno stato civile, e appartiene a uomini le cui menti sono in grado di tutta l'astrazione necessaria a concepire un dio immateriale come

---

<sup>245</sup> C.G. Heyne, *Vita antiquissimorum hominum*, op. cit., p. 7 (trad. it. in C.G. Heyne, *Greci Barbari*, op. cit., p. 51).

<sup>246</sup> Come dimostra Fornaro in Heyne agiscono sicuramente, oltre che l'influsso di Hume e, forse, quello di Vico, le discussioni che su questi temi si svolgono soprattutto in ambito francese, e che coinvolgono studiosi come Fontenelle, De Brosse, Lafiteau. Dal momento tuttavia che l'ambito francese   quasi del tutto assente all'interno della formazione, sia giovanile che matura, di Coleridge, non potremo in questa sede approfondire questi legami. Cfr. S. Fornaro, *I greci senza lumi*, op. cit., pp. 119-122 e 161-173.

<sup>247</sup> C.G. Heyne, *Vita antiquissimorum hominum*, op. cit., p. 14 (trad. it. in C.G. Heyne, *Greci Barbari*, op. cit., p. 59).

quello della tradizione ebraico-cristiana. Non è un caso che il metodo elaborato da Heyne per l'analisi dei miti antichi non verrà mai applicato dal suo inventore alle Sacre Scritture. Allo stesso tempo però non è probabilmente un caso neppure che il primo ad applicare questo metodo con consapevolezza e sistematicità alla Bibbia sia proprio un suo allievo, il già citato Eichhorn.

Proseguendo nell'analisi delle distinzioni attraverso le quali si articola la descrizione heyniana del mito, dopo aver illustrato le separazioni istituite tra mito e religione e mito e rito, vediamo come lo studioso tedesco individua diversi sottoinsiemi nell'ambito del mito stesso.

Una prima distinzione tra diverse tipologie di mito è esposta già nell'orazione intitolata *De origine et caussis fabularum homericarum commentatio*, pronunciata nel 1777 all'Accademia delle Scienze di Gottinga<sup>248</sup>. La distinzione viene poi ripresa nella già citata recensione a *De fide historica aetatis mythicae*, dove Heyne distingue con estrema chiarezza due diversi tipi di mito:

Ciò che il mondo antico raccontò, con tradizione orale, nel suo modo rappresentativo e linguistico, lo si può brevemente chiamare mito storico; così come ciò che quel mondo pensò e si rappresentò, intorno ad un oggetto fisico, morale e storico (per esempio l'origine della stirpe, del mondo, ecc.) e espresse nella sua antica lingua immaginifica, è un mito di pensiero, di rappresentazione, di giudizio, o, con una parola accettata e apprezzata da molti, un filosofema.<sup>249</sup>

In *De mythorum poeticorum natura origine et caussis* si trova inoltre la descrizione esaustiva di una terza forma di mito, quella *poetica*:

Dunque la natura dei miti poetici [*mythorum poeticorum*] si fonda sul fatto che essi non sono originali invenzioni e finzioni, rispetto alle quali niente di simile e affine sia esistito in precedenza: essi sono invece affiancati da miti più antichi, dei quali il poeta si serve, ma in modo diverso. Infatti, poiché in essi ci sono miti o narrazioni degli antichi, tramandati ai posteri e creduti veri o verosimili dal popolo, o ci sono sensazioni, opinioni e credenze, quali sono solite essere quelle degli uomini rozzi, tratte dai sensi, ed espresse e comunicate sotto forma di fatti e parole che ai sensi sono rivolte, spesso più vicine a sciocche superstizioni, ora il poeta li utilizza non per esprimere una riflessione della mente, ma come un'immagine alla quale, per infondere incanto e dilettere con la narrazione, il poeta indulge, e dedica forza d'ingegno e dedizione nell'ornarla, e non si cura

---

<sup>248</sup> C.G. Heyne, *De origine et caussis fabularum homericarum commentatio*, in *Novi Commentarii*, op. cit., Vol. VII, pp. 34-58.

<sup>249</sup> *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* (1798), op. cit., I vol., p. 466 (trad. it. in L. Marino, *I maestri della Germania*, op. cit., p. 258).

molto di riprodurre con esattezza i fatti narrati o di spiegare i modi di pensare degli antichi, graditi alla loro mentalità e opinione.<sup>250</sup>

La prima distinzione, quella tra *mito storico* e *filosofema*, può a prima vista essere vista come un ritorno al modello della sapienza riposta. In realtà Heyne mira a descrivere la differenza tra quei miti che costituiscono il resoconto di fatti ben precisi, realmente accaduti, quei miti che, riprendendo un'espressione dello stesso Heyne, costituiscono la *storia più antica*, e quelli che invece costituiscono l'espressione di pensieri, di ciò che l'uomo pensò e si rappresentò, i miti che costituiscono insomma la *filosofia più antica*. Mentre il primo tipo di mito consiste in una semplice cronaca di eventi singoli, il secondo tipo coincide di fatto con la modalità attraverso la quale le menti primitive dei primi uomini affrontano l'astratto, il generale. Ciò che non è immediatamente riconducibile ad un'esperienza concreta, ma si configura piuttosto come un'opinione, una modalità di organizzazione di diversi dati – *ciò che quel mondo pensò e si rappresentò, intorno ad un oggetto fisico, morale e storico* – non può che essere concepito sotto forma di immagine concreta. Tuttavia in questo modo l'immagine concreta che entra a far parte del mito, il *filosofema*, acquista un carattere duplice: singolare in quanto immagine verbale, in quanto trasposizione di un concetto, di una categoria in quello che utilizzando un'espressione vichiana potremmo chiamare un *carattere poetico*, ma allo stesso tempo plurale, astratto, in quanto contenente un riferimento a qualcosa che va al di là del dato immediato – altrimenti ci troveremmo nell'ambito del primo tipo di mito, quello *storico* –. D'Alessandro a questo proposito fa notare l'importanza che all'interno della riflessione di Heyne svolge il concetto di *conversio*<sup>251</sup>. Privi della capacità di astrazione, gli antichi *cosalizzano*, convertono i concetti in oggetti concreti:

Ma quel discorso, in mancanza di termini propri e adatti, rivolge la forza degli ingegni a sostituire l'astratto con il concreto [*convertit ingeniorum vim ad substituenda concreta abstractis*]; i pensieri sono convertiti in fatti [*convertuntur cogitata in facta*]; qualsiasi cosa concepita nella mente con la riflessione viene narrata tramutata in azione.<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> C.G. Heyne, *De mythorum poeticorum natura origine et caussis* (1799), in *Commentationes*, op. cit., Vol. XIV, 1800, pp. 149-157, p. 150.

<sup>251</sup> Cfr. G. D'Alessandro, *L'influenza di Vico in Heyne e nella scuola storico mitologica di Gottinga*, op. cit., p. 184-185.

<sup>252</sup> C.G. Heyne, *Proluduntur nonnulla ad quaestionem de caussis fabularum seu mythorum veterum physicis* (1764), in *Opuscula Academica*, op. cit., Vol. I, pp. 184-206, p. 192.

Al di là delle assonanze, su cui tornerò, tra questa tesi e diverse pagine vichiane, è interessante notare come in Heyne tra i principali elementi che differenziano le società dell'antichità – e potremmo aggiungere fin da adesso le società diverse da quella europea – da quella del suo tempo c'è la capacità di padroneggiare la rappresentazione astratta, la capacità, in altre parole, di servirsi dei concetti senza l'ausilio delle immagini. Questa differenza non ha nell'autore tedesco un mero senso descrittivo, ma assume un carattere valutativo. In Heyne infatti non sussiste alcuna forma di nostalgia per il passato mitico, per *l'infanzia dell'umanità*, ma al contrario una compiaciuta consapevolezza della distanza che irrimediabilmente separa la Germania del Settecento dalla Grecia Antica, nonché, potremmo aggiungere, dall'America contemporanea:

Un senso di riconoscenza e di compiacimento si infonderà, amici e colleghi, anche nei vostri animi, nel riflettere su quanto siamo stati fortunati noi, cui è stato concesso di vivere in questi tempi, cui è toccato di essere generati, nutriti ed educati sotto questo cielo, in questi luoghi, dove ci è offerta una enorme quantità, una vastissima disponibilità di cose destinate a migliorare ed arricchire la natura umana.<sup>253</sup>

La terza forma di mito, il mito *poetico*, coincide proprio con quel progresso grazie al quale la mente umana raggiunge la capacità di astrarre, e dunque la possibilità di utilizzare strumentalmente il linguaggio e la tradizione mitologica. Il mito non consiste più nell'*unica* forma espressiva a cui l'uomo è costretto a causa dell'ingenuità e grossolanità che ancora caratterizza la sua mente, ma piuttosto in una *possibilità* che può essere sfruttata consapevolmente per dare un effetto particolare alla propria opera letteraria. Quello appena descritto è ad esempio il caso di Omero che, come aveva già sostenuto Wood, utilizza la tradizione mitologica a lui precedente, sistematizzandola e riadattandola.

Così quando Ercole, figlio di Anfitrione, fu proclamato nato da Giove, i poeti inventarono il mito dell'amore di Giove per Alcmena, e così via per gli altri [*miti*]. Un'altra fonte di simili favole che si tramandano nasce da un'antica abitudine: quando coloro che eccellevano in una qualsiasi attività dicevano di averla imparata dagli dei, coloro che possedevano qualcosa di eccezionale, un incarico privilegiato o un'onorificenza, affermavano di averlo ricevuto dagli dei. Sembra che l'ornamento poetico abbia accompagnato fin da subito la narrazione inventata dal poeta sugli amori degli dei, già prima di Omero. [...] Tra tutte

---

<sup>253</sup> C.G. Heyne, *Vita antiquissimorum hominum, Graeciae maxime, ex ferorum et barbarorum populorum comparatione illustrata* (1779), in Id., *Opuscula academica, op. cit.*, Vol. III, pp. 1-38, p. 4 (trad. it. in C.G. Heyne, *Greci Barbari, op. cit.*, p. 48).

queste cose è da distinguere il racconto mitico, che si era trasformato in ornamento poetico, da un altro fenomeno antico che, tramite la narrazione dei nobili o quella popolare, si era diffuso nella memoria degli uomini.<sup>254</sup>

Sebbene Heyne affronti diffusamente il problema dei poemi omerici in due interventi successivi alla pubblicazione dei *Prolegomena* di Wolf, è indubbio che la sua riflessione sul mito abbia influito molto sulla famosa opera del suo ex-allievo, come lo stesso Heyne non ha mancato di far rilevare<sup>255</sup>, sostenendo che Wolf non avesse fatto altro che rielaborare i *Prolegomena* di Villoison, cosa che peraltro, spiega, lui stesso aveva già fatto nell'ambito delle proprie lezioni universitarie<sup>256</sup>. La pubblicazione dell'opera di Wolf comunque diede ad Heyne lo stimolo per intervenire direttamente sulla questione omerica, applicando il proprio metodo a *Iliade* ed *Odissea*<sup>257</sup>. In primo luogo, sostiene lo studioso tedesco, anche nell'analisi dei poemi omerici è necessario tenere conto delle caratteristiche dell'epoca durante la quale sono stati composti. A questo proposito è interessante notare come rispetto al problema della presunta oralità dei poemi omerici Heyne introduca un elemento di originalità rispetto alla modalità in cui fino ad allora il problema era stato posto. Non importa tanto, sostiene, che ai tempi di Omero la scrittura esistesse o meno, il problema è piuttosto capire quanto fosse diffuso il suo uso in campo letterario<sup>258</sup>. Ma ciò che più ci interessa all'interno della presente discussione è il criterio applicato da Heyne per valutare, nelle sue linee generali, il carattere della poesia omerica, che come abbiamo visto coincide con la forma *poetica* del mito. Tale criterio infatti è il frutto della sistematizzazione e della trasposizione all'interno di un insieme coerente delle diverse forme di considerazione storica del mito sempre più diffuse nell'Europa del Settecento. L'approccio storico al mito di cui già si è discusso raggiunge in Heyne la piena consapevolezza di se stesso, elevandosi ad unico criterio scientifico per affrontare i miti in tutte le loro forme:

Ogni discussione sui costumi, le istituzioni e le opinioni di popoli barbari e selvaggi è priva di fondamento qualora, a partire da una data situazione, descritta dagli esploratori e dagli scrittori che hanno parlato di loro, ed

---

<sup>254</sup> C.G. Heyne, *De origine et caussis fabularum Homeriarum* (1777), *op. cit.*, p. 48.

<sup>255</sup> Cfr. S. Fornaro, *I Greci senza Lumi*, *op. cit.*, pp. 122-124.

<sup>256</sup> *Ibidem*.

<sup>257</sup> Cfr. L. Ferreri, *La Questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, *op. cit.*, p. 299.

<sup>258</sup> Cfr. *Homeri Carmina cum brevi annotatione accedunt variae lectiones et observationes veterum grammaticorum cum nostrae aetatis criticae curante C.G. Heyne*, Lipsiae, 1802-1822, Vol. VIII, pp. 796-797.

interpretata attribuendo alle parole della nostra lingua – di cui pure occorre necessariamente servirsi – il loro significato comune, tu giunga a pensare che negli animi di uomini primitivi siano presenti i medesimi concetti che tu stesso hai, dal momento che, per esprimerli, sono state usate le medesime parole. Bisogna invece penetrare, per quanto è possibile, il modo di sentire di questi barbari; quali siano stati, o debbano presumibilmente essere stati, i loro punti di vista nel seguire quelle pratiche, o nel compiere quelle azioni, che i nostri esploratori europei hanno definito con nomi a loro familiari e secondo quelle che erano le proprie categorie e i propri criteri di interpretazione; bisogna considerare quali possano e debbano essere le nozioni degli uomini in quello che è il loro tipo di vita, il loro cielo, il loro suolo, il loro vuoto o il loro grado di cultura.<sup>259</sup>

In questo brano si nota in primo luogo come Heyne sostenga che per lo studio del mito sono necessari allo stesso tempo i resoconti dei viaggiatori e le opere degli scrittori. Il dato si presta a una duplice lettura, e dimostra la presenza nella riflessione dello studioso tedesco di quella tensione tra conservatorismo e innovazione a cui già si è accennato. Da una parte infatti Heyne, come si vede anche dal prosieguito del brano, sostiene l'importanza dello *studio comparato* della mitologia: i resoconti dei viaggiatori, relativi a popoli che si trovano in uno stato paragonabile a quello degli antichi, sono importanti anche per lo studio dei miti dell'antichità. Questo punto è espresso con chiarezza nella stessa orazione da cui proviene la citazione precedente:

Da queste narrazioni di viaggiatori si possono peraltro trarre moltissimi argomenti validi anche a sostenere l'attendibilità della storia antica. Compaiono in esse molte notizie riguardo a popoli e gruppi familiari che, dal punto di vista materiale e morale, hanno all'incirca il medesimo modo di vivere che si incontra ora per tutta l'America, fra popolazioni che non hanno ancora iniziato a progredire verso una vita migliore.<sup>260</sup>

Le narrazioni dei viaggiatori si configurano come strumenti in grado di confermare o smentire le informazioni su usi e costumi contenuti nei testi antichi. Inoltre è possibile vedere chiaramente, ancora una volta, come la prospettiva di Heyne nei confronti dello studio del mito sia estremamente ampia, comprendendo quali elementi importanti non solo i testi, ma anche il *tipo di vita, il loro cielo, il loro suolo, il loro vuoto o il loro grado di cultura*.

Allo stesso tempo tuttavia si può notare come Heyne consideri fondamentalmente sullo stesso piano materiali di diverso tipo. Come scrive

---

<sup>259</sup> C.G. Heyne, *Vita antiquioris Graeciae ex ferorum et barbarorum populorum comparatione illustrata* (1779), in Id., *Opuscula academica, op. cit.*, Vol. III, pp. 17-38, pp. 31-32 (trad. it. in C.G. Heyne, *Greci Barbari, op. cit.*, pp. 78-79).

<sup>260</sup> C.G. Heyne, *Vita antiquissimorum hominum, Graeciae maxime, ex ferorum et barbarorum populorum comparatione illustrata* (1779), in Id., *Opuscula academica, op. cit.*, Vol. III, pp. 1-38, p. 3 (trad. it. in C.G. Heyne, *Greci Barbari, op. cit.*, p. 47).

Fornaro «egli si fa forte di una mole non indifferente di letture, che compendia ed unisce ponendole sullo stesso piano. Così utilizza concetti di filosofia della storia, riducendo nell'argomentazione la loro distanza, come nel caso di Hume e Vico. Associa testi di maggior impegno storiografico, quali l'opera del Robertson, a letture d'intrattenimento sui viaggi, ad esempio Carver, a più datati resoconti (Chardin). Come per l'etnografia di Meiners, nel suo tipo di antropologia la sintesi viene prima dell'analisi. Heyne non pensa che un certo tipo di ricerche vadano fatte sul campo; ma in questo suo limite è vicino ad un altro grande antropologo sui libri, per così dire, sir James Frazer»<sup>261</sup>.

L'accento di Fornaro a Meiners ci permette di accostarci ad un altro interessante aspetto della riflessione di Heyne. Nel poscritto alle due orazioni, strettamente legate l'una all'altra, che sto considerando, Heyne scrive:

Avevo in animo di delineare i temi che avrei poi svolto più esaurientemente in trattazioni diverse. Li ho abbozzati nella Dissertazione I, riservandomi però di parlarne in altra occasione; poi vi ho rinunciato e li ho lasciati cadere, vedendo che un collega dottissimo, più giovane di me, fornito di maggiori risorse e di più tempo, aveva cominciato ad occuparsi delle medesime cose, rivolgendo i suoi studi a quella che viene chiamata 'storia del genere umano'.<sup>262</sup>

Il collega più giovane a cui Heyne fa riferimento è proprio Christoph Meiners, detentore della cattedra di filosofia a Gottinga dal 1772, e autore dell'opera *Grundriß der Geschichte der Menschheit*, pubblicata nel 1785. Come fa intuire già il titolo, l'opera di Meiners si ripropone di operare una sintesi tra materiali etnologici relativi a popoli *barbari* e *selvaggi* in grado, grazie ad uno sguardo d'insieme, di individuare le caratteristiche del genere umano nel suo insieme<sup>263</sup>. Non una *storia universale* dunque, basata su un'indagine tutta proiettata sul passato, basata su un criterio cronologico, ma piuttosto una storia dell'essere umano così com'è, basata su un criterio tematico in grado di accostare popolazioni distanti *nel tempo* a popolazioni distanti *nello spazio*.

Il fatto che Heyne rinunci alla propria 'storia del genere umano' perché la considera un doppione di quella di Meiners è estremamente indicativo di quale fosse la convinzione alla base dei suoi studi: anche per lui lo studio del

---

<sup>261</sup> S. Fornaro, *I Greci senza lumi*, op. cit., pp. 161-162.

<sup>262</sup> C.G. Heyne, *Vita antiquioris Graeciae ex ferorum et barbarorum populorum comparatione illustrata* (1779), in Id., *Opuscula academica*, op. cit., p. 31 (trad. it. in C.G. Heyne, *Greci Barbari*, op. cit., pp. 78).

<sup>263</sup> S. Fornaro, *I Greci senza lumi*, op. cit., pp. 131-134.

mito non limita il proprio campo d'azione al passato, ma al contrario si costituisce come indagine volta allo studio della natura umana, *attraverso* l'analisi di un corso storico considerato come *unico*. In questo senso le scoperte dei viaggiatori sono utili per affrontare i miti antichi: esse permettono di vedere con i propri occhi ciò che nei miti dell'antichità ha la forma di parole scritte, permettono di osservare dal vivo quelle popolazioni che si trovano ancora in uno stato *primitivo*. L'utilizzo di questo termine non è casuale. L'approccio storico di Heyne infatti si differenzia da quello di Meiners proprio su questo punto, permettendo di evidenziare alcune importanti conseguenze del nuovo approccio al mito. Per vedere come, partiamo da una domanda: se i miti costituiscono documenti storici che testimoniano lo stato di barbarie ed ignoranza che caratterizza le origini della civiltà europea, come spiegare il fatto che in diverse parti del mondo sembrano esistere popoli che vivono ancora in condizioni simili?

La risposta di Meiners è semplice: il genere umano è composto di razze diverse, alcune delle quali sono inferiori alle altre<sup>264</sup>. Inutile sottolineare le conseguenze che avrà un approccio del genere, di cui Meiners non è certo l'unico rappresentante. La risposta di Heyne in primo luogo ribadisce l'*unità* del genere umano<sup>265</sup>, e in secondo luogo porta fino alle estreme conseguenze il relativismo storico applicato allo studio tanto dei miti che dei resoconti dei viaggiatori, denunciando quella che Vico chiamerebbe la *boria dei dotti*:

È abbastanza noto quanto numerose siano le affermazioni che, ricondotte in maniera distorta alle nostre nozioni, alle nostre opinioni, al nostro modo di sentire e di giudicare, hanno inculcato miseri errori e superstizioni negli animi umani, mentre il loro significato risulta pienamente svelato se si interpreta alla luce delle nozioni che, di quelle stesse cose, hanno tuttora validità fra le

---

<sup>264</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>265</sup> «Dal momento che ogni più fondato metodo filosofico ha avuto inizio da uno studio volto a conoscere più accuratamente la natura, e ad osservare ed indagare l'indole umana, diversa a seconda del tipo e del grado di cultura e di elaborazione, è difficile esprimere, compagni e colleghi di studio, quale debito di riconoscenza abbia l'umanità verso coloro che hanno descritto parti del mondo lontane e remote da loro visitate, e che con una certa attenzione hanno riferito sulle risorse naturali, nella loro incredibile varietà quantitativa e qualitativa, sui modi di pensiero degli uomini, sullo loro usanze e le loro istituzioni, a prima vista senza alcuna relazione reciproca fra loro su tutta la superficie terrestre, ma che, ad osservare meglio, rivelano tuttavia una natura comune, un comune creatore della natura, e un creatore assoluto, onnisciente e onnipotente». C.G. Heyne, *Vita antiquissimorum hominum*, in Id., *Opuscula academica*, op. cit., pp. 1-2 (trad. it. in C.G. Heyne, *Greci Barbari*, op. cit., pp. 45-46).

popolazioni che si trovano in una condizione di esistenza simile, per natura, modo di vita e consuetudine sociale.<sup>266</sup>

Un ottimo esempio dell'atteggiamento di cui Heyne parla lo abbiamo già affrontato quando abbiamo analizzato la differenza tra *religione* e *culti divini*: il caratterizzare i culti dei popoli più antichi attraverso il termine *religione* è frutto secondo Heyne di un fraintendimento per cui a fronte di fenomeni *apparentemente* simili, ma collocati in epoche diverse, i culti del passato vengono caratterizzati attraverso gli stessi termini che si utilizzerebbero per descrivere fenomeni analoghi qualora si verificassero nell'epoca a cui appartiene chi li sta giudicando. Il risultato è una misinterpretazione dovuta alla proiezione sul passato di categorie concettuali del presente, un atteggiamento che consiste nel caratterizzare fenomeni diversi *a propria immagine e somiglianza*.

Ammessa dunque l'unità del genere umano, il fatto che esistano popolazioni che si trovano in una condizione che appare simile a quella raccontata nei miti che risalgono agli arbori della civiltà europea non può che essere spiegato da un punto di vista storico: i popoli *selvaggi* non sono *inferiori*, come per Meiners, ma *primitivi*. Si trovano cioè nella condizione in cui si trovavano gli antenati degli Europei millenni prima.

È interessante sottolineare, ancora una volta, le forti implicazioni storico-politiche di un tema che a prima vista potrebbe sembrare di interesse meramente artistico. La discussione sulla *verità del mito* porta con sé una discussione sul carattere dell'Europa del Settecento e sui suoi rapporti con popoli diversi. Nell'approccio di Heyne, ad esempio, si nascondono i semi di un atteggiamento *colonialista* che, sebbene diverso dal razzismo di Meiners, è altrettanto pericoloso proprio per il suo carattere nascosto. È chiaro infatti che sebbene Heyne non arrivi a teorizzare la differenza razziale tra Europei e *altri*, la sua risposta alla sfida portata all'identità europea dall'improvviso manifestarsi di popoli e culture diverse consiste in una riaffermazione del primato e della superiorità delle proprie radici. Sebbene infatti lo studioso, come sottolinea Fornaro, «non esprime nei confronti dei selvaggi nessun giudizio di inferiorità»<sup>267</sup>, tuttavia scandisce il calendario dell'evoluzione del genere umano nel suo complesso sulla base delle tappe dell'evoluzione

---

<sup>266</sup> C.G. Heyne, *Vita antiquissimorum hominum*, in Id., *Opuscula academica, op. cit.*, Vol. III, pp. 1-38, pp. 3-4 (trad. it. in C.G. Heyne, *Greci Barbari, op. cit.*, p. 47).

<sup>267</sup> S. Fornaro, *I Greci senza lumi, op. cit.*, pp. 132.

dell'Europa. All'interno di questa evoluzione, come si è visto, svolge una funzione di primaria importanza la capacità di padroneggiare l'astratto, intesa come capacità di *rappresentare* l'immateriale e il molteplice senza l'ausilio di immagini particolari.

### § 4.3 Vico ed Heyne

Alla luce di quanto detto, la vicinanza teorica tra la riflessione sul mito di Heyne e quella di Vico dovrebbe risultare chiara<sup>268</sup>. Partendo da un punto di vista generale è semplice osservare ad esempio come le linee guida dell'approccio dei due autori al mito siano le medesime: il mito non è il prodotto di artisti dalle eccezionali capacità, che attraverso artifici retorici e linguaggio immaginifico hanno mascherato contenuti sapienziali antichi per renderli adatti ad essere compresi anche dal popolo meno colto, o al contrario per nasconderli. Il mito è il prodotto di uomini semplici, le cui capacità intellettuali sono estremamente limitate, e la cui sensibilità è, all'opposto, estremamente sviluppata. La forma espressiva propria del mito ci appare *figurata* solo perché appartiene ad un'epoca storica lontana dalla nostra, un'epoca in cui la razionalità cedeva il posto alla fantasia. Il non capire questo fatto, e il proiettare invece sul passato un modello di razionalità proprio del presente, ha portato ad una svista colossale. L'insistenza di Heyne su questo punto può essere valutata attraverso i passi già citati. Questo invece il modo in cui Vico caratterizza quella che chiama *boria dei dotti*:

Questa dignità addita il fonte ineshausto di tutti gli errori presi dall'intera nazioni e da tutt'i dotti d'intorno a' principi dell'umanità; perocchè da' loro tempi illuminati, colti e magnifici, ne' quali cominciarono quelle ad avvertirle, questi a raginarle, hanno stimato le origini dell'umanità, le quali dovettero per natura esser picciole, rozze, oscurissime. [...] A tal boria di nazioni s'aggiunge qui la boria de' dotti, i quali, ciò ch'essi sanno, vogliono che sia antico quanto che l'mondo. [...] Questa Dignità dilegua tutte le oppinioni de' dotti d'intorno alla sapienza inarrivabile degli antichi; convince d'impostura gli oracoli di Zoroaste caldeo, d'Anacarsi scita, che non ci son pervenuti, il Pimandro di Mercurio Trismegisto, gli orfici (o sieno versi d'Orfeo), critici che vi convengono; e risponde d'importunità tutti i sensi mistici dati da' dotti a' geroglifici egizi e l'allegorie filosofiche date alle greche favole.<sup>269</sup>

Per evitare la *boria dei dotti* è necessario, per entrambi gli autori, considerare il mito alla luce delle società, dei luoghi, dei tempi in cui è nato e si è

<sup>268</sup> Cfr. *supra*, nota 117.

<sup>269</sup> Sn 44, Libro I, Sezione II, Degli elementi, § 123, p. 495.

sviluppato. Così facendo, risulterà chiaro che esso non consiste né in un insieme di favole irrazionali, né in un corpus di testi che esprimono in forma figurata contenuti sapienziali. Il mito costituisce invece la storia dei popoli antichi.

Accostandosi ai testi di Heyne e Vico, a quelle che sono analogie teoriche di stampo generale si aggiungono assonanze testuali a volte estremamente significative. Basti considerare, ad esempio, il modo in cui lo studioso tedesco caratterizza l'umanità ai suoi arbori:

Quegli uomini errabondi e vaganti senza una fissa dimora, per la necessità stessa della loro situazione si riunivano in famiglie: ne derivò, conseguentemente, che in ogni famiglia si istituirono pratiche religiose sue proprie, costituite da una qualche rozza immagine davanti alla quale compiere determinati riti.<sup>270</sup>

Questo invece è uno dei numerosissimi passi della *Scienza Nuova* in cui Vico descrive le origini dell'*umanità gentilesca*:

Gli autori dell'umanità gentilesca dovetter essere uomini delle razze di Cam [...] e con un ferino error divagando per la gran selva della terra [...] per campar delle fiere, delle quali la gran selva ben doveva abbondare, e per inseguire le donne, ch'in tale stato dovevan esser selvagge, ritrose e schive, e sì sbandati per trovare pascolo ed acqua, le madri abbandonarono i loro figliuoli.<sup>271</sup>

Di particolare interesse all'interno della presente discussione è poi la somiglianza, che è sia teorica che testuale, tra Vico ed Heyne per quanto riguarda il già citato concetto di *conversio*. Abbiamo visto come questo termine in Heyne indichi il processo attraverso il quale i primi uomini si rapportano alla sfera dell'immateriale e del molteplice: mentre i *miti storici* sono quei miti che raccontano episodi realmente accaduti, i *filosofemi* sono quei miti che costituiscono la rappresentazione concreta di un sentimento, una concezione. Essi rappresentano una forma primitiva di generalizzazione, una strategia attraverso la quale il molteplice e l'immateriale viene *convertito* in singolare, in concreto, in immagine. Lasciando per adesso da parte il concetto di *universale fantastico*, che costituisce la più completa e complessa espressione della modalità attraverso la quale, secondo Vico, l'umanità gentilesca ai suoi arbori era in grado di distaccarsi dall'ambito del dato immediato e singolare, per

---

<sup>270</sup> C.G. Heyne, *Vita antiquioris Graeciae ex ferorum et barbarorum populorum comparatione illustrata* (1779), in Id., *Opuscula academica, op. cit.*, Vol. III, pp. 22-23 (trad. it. in C.G. Heyne, *Greci barbari, op. cit.*, pp. 68-69).

<sup>271</sup> Sn 44, Libro II, Capitolo terzo, § 369, p. 564.

mostrare la somiglianza tra i due autori a proposito di questo punto leggiamo ad esempio il passo seguente:

Dalle qual'impresie, ritruovate prima per private e poi per pubbliche necessità, vennero per diletto l'impresie erudite, le quali, indovinando, dissero «eroiche», le quali bisogna animare co' motti, perché hanno significazioni analoghe, ove l'impresie eroiche naturali lo erano per lo stesso difetto de' motti e, sì, mutole parlavano; ond'erano in lor ragione l'impresie ottime, perché contenevano significazioni proprie, quanto tre spighe o tre atti di falciare significavano naturalmente «tre anni». Dallo che venne «caratteri» e «nomi» convertirsi a vicenda tra loro, e «nomi» e «nature» significare lo stesso, come l'uno e l'altro sopra si è detto.<sup>272</sup>

Al di là di una somiglianza terminologica con il passo già citato in cui Heyne utilizza il termine *conversio*, i due passi presentano un'eccezionale vicinanza concettuale. In entrambi i casi infatti, all'interno del quadro generale descritto per cui il mito consiste in una forma espressiva propria di menti ingenue e incapaci di astrazione, le immagini, i nomi che compaiono nei miti vengono esplicitamente descritti come mezzi in grado di rappresentare l'astrattezza e la molteplicità attraverso la concretezza. Questo punto è particolarmente importante all'interno della presente discussione poiché, come si vedrà, verrà esplicitamente ripreso da Coleridge che, proprio nel 1825, anno in cui leggerà la *Scienza Nuova* di Vico, utilizzerà il termine *filosofema* in una lezione dedicata al mito di Prometeo<sup>273</sup>.

La caratterizzazione degli arbori dell'umanità offerta dai due autori coincide anche per quanto riguarda il ruolo che entrambi attribuiscono alla *meraviglia* e alla *paura*:

Non c'è nulla che, più dei fenomeni naturali possa destare la meraviglia, quale essa può manifestarsi in menti rozze e ottuse, congiunta per di più a quelle danze frenetiche e a quella allegria smodata, oppure alla paura e al terrore: così le cascate dei fiumi, l'immenso vortice dei laghi, la vastità delle selve, e poi i fulmini, le bufere, le tempeste e tutti i moti e il rumoreggiare dei mari e della terra<sup>274</sup>

La meraviglia è figliuola dell'ignoranza; e quanto l'effetto mirato è più grande, tanto più a sproporzione cresce la meraviglia.<sup>275</sup>

La curiosità, proprietà connaturale dell'uomo, figliuola dell'ignoranza, che partorisce la scienza, all'aprire che fa della nostra mente la meraviglia, porta

<sup>272</sup> Sn 25, Libro II, Capitolo VI, § 484, pp. 631-632.

<sup>273</sup> S.T. Coleridge, *On the Prometheus of Aeschylus*, in SW&F, II, pp. 1251-1301.

<sup>274</sup> C.G. Heyne, *Vita antiquissimorum hominum*, in Id., *Opuscula academica, op. cit.*, Vol. III, p. 10. (trad. it. in C.G. Heyne, *Greci barbari, op. cit.*, p. 55)

<sup>275</sup> Sn 44, Libro I, Sezione II, Dignità XXXV, § 184, p. 509.

questo costume: ch'ove osserva straordinario effetto in natura, come cometa, parelio o stella di mezzodì, subito domanda che tal cosa voglia dire o significare.<sup>276</sup>

Interessante notare anche che sia Vico che Heyne individuano gli stessi fenomeni come cause principali dello scatenarsi della paura dei primi uomini, ed entrambi legano proprio a questa commistione di meraviglia e paura la nascita dei primi sentimenti religiosi:

Il cielo finalmente folgorò, tuonò con folgori e tuoni spaventosissimi, come dovett'avvenire per introdursi nell'aria la prima volta un'impressione sì violenta. Quivi pochi giganti, che dovetter esser gli più robusti, ch'erano dispersi per gli boschi posti sull'alture de'monti, siccome le fiere più robuste ivi hanno i loro covili, eglino, spaventati ed attoniti dal grand'effetto di che non sapevano la cagione, alzarono gli occhi ed avvertirono il cielo. E perché in tal caso la natura della mente umana porta ch'ella attribuisca all'effetto la sua natura, come si è detto nelle *Degnità*, e la natura loro era, in tale stato, d'uomini tutti robuste forze del corpo, che, urlando, brontolando, spiegavano le loro violentissime passioni; si finsero il cielo esser un gran corpo animato, che per tal aspetto chiamarono Giove.<sup>277</sup>

Anche il tono in cui entrambi gli autori riassumono il loro concetto di mito è molto simile. Si è già visto come Heyne scriva che «La mitologia è in sé e per sé la storia e la filosofia più antica; l'insieme delle antiche Sagen popolari e nazionali espresse in una lingua rozza e antica; da questo punto di vista essa ottiene un nuovo valore, in quanto residuo dei modi di rappresentazione e delle espressioni più antiche».<sup>278</sup>

Difficile non pensare ad almeno due passi vichiani:

E (da ciò deriva) che la prima scienza da doversi apparare sia la mitologia ovvero l'intepretazione delle favole (perché, come si vedrà, tutte le storie gentilesche hanno favolosi i princìpi), e che le favole furono le prime storie delle nazioni gentili.<sup>279</sup>

Imperciochè, in forza d'altri princìpi qui scoperti di mitologia, che vanno di séguito agli altri princìpi qui ritrovati nella poesia, si dimostra le favole essere state vere e severe istorie de' costumi delle antichissime genti di Grecia, e, primieramente, che quelle degli dèi furon istorie de' tempi che gli uomini della più rozza umanità gentilesca credettero tutte le cose necessarie o utili al gener umano essere deitadi.<sup>280</sup>

---

<sup>276</sup> Sn 44, Libro I, Sezione II, Degnità XXXIX, § 189, p. 509.

<sup>277</sup> Sn 44, Libro II, Sezione Prima, § 377, p. 571.

<sup>278</sup> Dalla prefazione di Heyne a M. G. Hermann, *Handbuch der Mythologie, aus Homer und Hesiod als Grundlage zu einer richtigen Fabellehre des Altertums*, Berlin 1787, Vol. I, p. 3, (trad. it. in L. Marino, *I maestri della Germania*, op. cit., p. 257).

<sup>279</sup> Sn 44, Libro I, Sezione I, § 51, p. 460.

<sup>280</sup> Sn 44, Spiegazione della dipintura, p. 419-420

Il confronto tra passi vichiani e passi di Heyne alla ricerca di ulteriori evidenze testuali potrebbe continuare<sup>281</sup>. L'analisi svolta fino a qui è però sufficiente a mostrare che tra le opere dei due autori sussiste una somiglianza tale da far sospettare un rapporto di influenza da parte di Vico su Heyne. Anche in questo caso tuttavia, come in quello già analizzato di Blackwell, è impossibile trovare in Heyne alcun riferimento esplicito all'opera di Vico. D'Alessandro, fortemente incline, con Fornaro, a sostenere una precoce e profonda influenza vichiana sulla riflessione di Heyne, giustifica questo dato parlando di «un atteggiamento ambivalente verso Vico, italiano e cattolico, da parte dello scrittore tedesco. Heyne preferirebbe allora che la sua recezione di Vico rimanesse un dato implicito, privato, nel timore forse, che riconoscere il debito intellettuale verso Vico potesse sminuire il merito, unanimamente attribuitogli, di aver delineato una nuova, originale interpretazione della mitologia»<sup>282</sup>. Di contro tuttavia, è da rilevare ad esempio la mancanza da parte di Heyne di qualsiasi remora nel lodare il lavoro di Wood, anch'esso, come il suo biografo ha sottolineato, centrale per lo sviluppo del suo metodo di analisi del mito. Possibile dunque che, nonostante l'indubbia vicinanza teorica dei due autori, Heyne non abbia avuto alcuna notizia di Vico?

Nella ricerca di canali attraverso i quali è possibile che Heyne abbia conosciuto l'opera di Vico, è necessario partire dall'inizio stesso della sua carriera di studioso. Il tedesco infatti, come si è visto, ha studiato a Lipsia, città in cui la presenza di Vico e l'interesse per i suoi studi è testimoniato dalla già ricordata recensione sugli *Acta Eruditorum*. A ciò è da aggiungere il contatto di Heyne con studiosi, come Christ ed Ernesti, non solo addentro alla riflessione contemporanea sul mito e su Omero in particolare, ma anche, soprattutto nel caso del secondo, probabilmente a conoscenza dell'opera di Vico. Spostandosi poi a Gottinga, al di là del fortissimo interesse generale per materie *vichiane*, è da rilevare lo stretto contatto tra la Georgia Augusta e l'ambiente inglese della *Royal Society*, all'interno del quale la *Scienza Nuova* era circolata, come dimostra ad esempio la presenza del libro nella biblioteca di Mead. Anche in Heyne è possibile rilevare questo contatto, sia attraverso la sua conoscenza di opere, come quella di Blackwell e quella di Wood, intrise di

---

<sup>281</sup> Cfr. G. D'Alessandro, *L'influenza di Vico in Heyne e nella scuola storico mitologica di Gottinga*, *op. cit.*

<sup>282</sup> *Ivi*, p. 199.

idee vichiane, sia attraverso i suoi contatti personali con studiosi come Blumenbach, membro della *Royal Society*.

I legami tra l'ambiente della Georgia Augusta e quello della *Royal Society* non costituiscono tuttavia gli indizi più determinanti per stabilire una conoscenza della *Scienza Nuova* da parte di Heyne. Al di là dei riscontri testuali e contenutistici evidenziati, il dato che rende più probabile il contatto tra i due autori è sicuramente la presenza presso la biblioteca dell'università di Gottinga di una copia della *Scienza Nuova*. L'opera fu acquistata all'asta, nel 1774<sup>283</sup>, dallo storico e giurista gottinghese Georg Christian Gebauer. Heyne conosceva sicuramente il precedente possessore dell'opera vichiana, come dimostra il fatto che anch'egli aveva studiato a Lipsia e soprattutto che alla sua morte fu commemorato proprio da Heyne. Ma al di là di questo è importante tenere conto del ruolo svolto dallo studioso tedesco nella biblioteca della Georgia Augusta. Fin dal suo arrivo a Gottinga nel 1762 Heyne aveva ereditato da Gesner la mansione di aiuto bibliotecario, per diventare ben presto direttore della biblioteca. Tra i suoi compiti figuravano la scelta dei nuovi acquisti, compito che svolse con un impegno testimoniato dal fatto che sotto la sua direzione il patrimonio librario della biblioteca è passato da sessantamila a duecentomila volumi. L'interesse di Heyne nei confronti delle novità editoriali è testimoniato inoltre anche dal suo impegno in qualità di direttore delle *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen*, rivista per la quale redasse circa settemila recensioni. Tra queste tuttavia, non compare alcuna recensione dedicata alle opere di Vico, che vengono incidentalmente nominate dallo studioso tedesco in due soli casi, a pagina 1456 dell'annata 1786 e nel numero settantuno del due maggio 1803, a pagina 709, nella recensione dedicata all'opera di J.J. Gerning, *Reise durch Österreich und Italien*, nella quale Vico ha un ruolo di rilievo<sup>284</sup>. Sebbene dunque non esistano tracce consistenti in grado di mostrare senza ombra di dubbio che Heyne conoscesse la *Scienza nuova* di Vico è estremamente improbabile che a un lettore così attento e ad un bibliotecario che svolgeva con tanto impegno il proprio compito fosse sfuggita la presenza nella propria biblioteca di un'opera che presenta tante affinità con la sua riflessione sul mito.

---

<sup>283</sup> *Ivi*, p. 197.

<sup>284</sup> Cfr. *Ibidem*.

A questi dati è da aggiungere un ulteriore canale attraverso il quale Heyne potrebbe aver conosciuto l'opera vichiana: l'opera di Georg Zoega. Nato a Daler, in Danimarca, nel 1755, Zoega inizia a frequentare l'università di Gottinga nel 1773, spostandosi in seguito a Lipsia. Durante il periodo trascorso alla Georgia Augusta, studia con Heyne, con il quale rimane in contatto a lungo, come dimostra una fitta corrispondenza<sup>285</sup>. A partire dal 1783 si sposta in Italia, trascorrendo a Roma, salvo brevi interruzioni, tutta la seconda metà degli anni '80 del XVIII secolo<sup>286</sup>. È durante questo soggiorno, e per la precisione nel 1788, che Zoega scrive un saggio intitolato *Omero*<sup>287</sup>, che termina con la data e un'interessante indicazione:

*Mattina, 31. Ottobre, 1788, dopo la lettura di Cesarotti tom. 1. part. 1 sez. 1. cf. Giambattista Vico della scienza nuova. Perrault paralleles, dialogue 3°. Aubignac conjectures academiques sur Homere. 1715. Mercier.....1785 Pope Wood Blackwell's inquiry into the life and writings of Homer. Merian dell'influenza delle scienze sulle belle lettere. mem. dell'acad. di Berlin. 1774.*<sup>288</sup>

Il testo di Zoega è incentrato sulla questione omerica. Lo scrittore danese nega l'esistenza del poeta Omero, e caratterizza l'*Iliade* e l'*Odissea* come forme di poesia popolare<sup>289</sup>. Ciò che ci interessa tuttavia non è tanto la posizione di Zoega all'interno della questione omerica, quanto la sua citazione di Vico. Tale citazione infatti attesta una conoscenza del filosofo italiano di cui lo studioso danese avrebbe benissimo potuto mettere a parte il suo collega e maestro Heyne. La citazione vichiana di Zoega tuttavia ci interessa anche perché permette di riassumere quanto detto in questo capitolo e trarre delle provvisorie conclusioni. Vico infatti è citato da Zoega all'interno di una lista che comprende molti dei principali studiosi che hanno offerto un fondamentale contributo non solo all'interno della questione omerica, ma più

---

<sup>285</sup> Ad oggi non esiste un'edizione completa delle opere, compresa la corrispondenza, di Zoega. Se ne trovano parti in F.G. Welcker, *Zoega's Leben (Sammlung seiner Briefe und Beurtheilung seiner Werke)*, Halle a. S. 1912-13, 2 voll., II vol.; G. Zoega, *Briefe und Dokumente*, herausgabe von Ø. Andreasen, Munksgaard, 1967, Vol I. In questo secondo volume è possibile leggere alcune lettere che si sono scambiate Zoega ed Heyne tra il 1781 e il 1782, anno dopo il quale, scrive l'editore, la corrispondenza diventa continua. La documentazione manoscritta di Zoega, si trova presso il *Center for Manuskripter & Boghistoire* della *Kongelige Bibliotek* di Copenaghen.

<sup>286</sup> P. Buzi, *Catalogo dei manoscritti copti borgiani conservati presso la biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli, con un profilo scientifico di Stefano Borgia e Georg Zoega e una breve storia della formazione della collezione Borgiana*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CDVI – 2009, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, Serie IX, Volume XXV, Fascicolo 1, Roma 2009, pp. 58-59.

<sup>287</sup> G. Zoega, *Omero*, op. cit.

<sup>288</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>289</sup> Cfr. L. Ferreri, *La Questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, op. cit., pp. 260-263.

in generale nell'elaborazione di quell'approccio al mito di cui si è diffusamente discusso. All'interno di questa lista si trovano i nomi dei già citati Wood, Blackwell, Cesarotti, ma non mancano neppure i loro colleghi francesi Perrault e Aubignac, a dimostrazione di quanto il dibattito sul mito fosse diffuso. Questa osservazione offre lo spunto per ricordare come al di là dei possibili canali attraverso i quali le innovative teorie vichiane potrebbero essersi diffuse e aver sotterraneamente influenzato molti degli autori menzionati, è importante sottolineare come sarebbe estremamente riduttivo individuare in Vico, o in chiunque altro, l'unico e solo iniziatore del nuovo approccio al mito che si è descritto. Sebbene sia stata dedicata molta attenzione ai possibili canali di diffusione dell'opera vichiana, ciò che più interessa, e che quindi è importante ribadire, è come un cambiamento nel modo di concepire il proprio passato di europei, il presente delle altre civiltà, la mitologia antica, i racconti di viaggio moderni, sia il frutto più che del genio di un singolo autore, di una situazione storica ben precisa, che ha spinto, più o meno nello stesso momento, diversi studiosi a porsi domande simili e, a volte, ad elaborare risposte simili.

## 5. Coleridge tra critica biblica e fisiologia

### § 5.1 Coleridge prima del viaggio in Germania

Dopo il lungo tour che, seguendo tracce *vichiane*, ci ha portato dall'Italia del filosofo partenopeo all'Inghilterra di Blackwell e Wood e da qui alla Gottinga di Heyne ed Eichhorn, è utile ripercorrere rapidamente le tappe fin qui affrontate.

Siamo partiti da Vico e dalle esigenze alla base della sua riflessione sul mito: la crisi scettica che mette in dubbio non solo l'autorità dei testi sacri, ma più in generale la possibilità dell'uomo di conoscere il mondo, spinge il filosofo alla ricerca di un criterio di conoscenza in grado di evitare tanto lo scetticismo più radicale quanto il rigido tentativo cartesiano di escludere dall'ambito del vero tutto ciò che ha a che fare con l'opinione. È proprio partendo dalla tradizione della retorica, cioè dallo studio non di ciò che è vero bensì di ciò che, a determinati uomini, in determinate epoche, è *sembrato* tale, che Vico arriva ad elaborare il principio guida della sua *Scienza nuova*: i miti, non sono favole inventate per divertire, ma narrazioni di carattere storico appartenenti a epoche remote all'interno delle quali gli uomini non potevano che esprimersi in modo *figurato* a causa della grossolanità del loro intelletto e della vivacità della loro fantasia.

Lasciato momentaneamente da parte il filosofo partenopeo, siamo passati ad esaminare le esigenze alla base delle prime fasi della riflessione di Coleridge: all'interno di una formazione intellettuale fortemente caratterizzata dalla presenza della religione, ma fin da subito aperta a interessi e letture di vario genere, svolge un ruolo centrale, ancora una volta, il problema del criterio della conoscenza. Per il giovane Coleridge il nodo principale è quello del rapporto tra ordine divino, ordine naturale e ordine umano. L'esigenza di riaffermare questo rapporto ha alla sua base motivazioni insieme epistemologiche, estetiche e religiose.

Abbiamo lasciato Coleridge alla prese con la difficoltà di articolare questo rapporto in modo tale da farlo risultare bilanciato all'interno di una tensione, quella costituita dalla necessità di affermare la presenza divina nella natura e allo stesso tempo di separare l'ordine naturale da quello divino. A questa

difficoltà si affianca ben presto quella, parallela e complementare, di articolare un linguaggio in grado di conciliare significato *letterale* e *figurato* sia dei testi sacri che delle opere d'arte.

Rivolgendoci poi alle figure di Blackwell, Wood ed Heyne abbiamo cercato di fare luce da una parte su una serie di canali attraverso i quali le teorie vichiane a proposito del mito potrebbero essersi diffuse, dall'altra sullo sviluppo di una linea di pensiero che, influenzata o meno da Vico, ha portato all'elaborazione di un nuovo approccio al concetto di mito, un approccio all'interno del quale il mito non è più concepito come frutto di pura invenzione, né come nascondimento di profonde e antiche verità, ma al contrario come modalità espressiva caratteristica dei popoli dell'antichità, e dunque doppiamente interessante: da una parte perché contiene informazioni *storiche* sui popoli antichi, dall'altra perché contiene preziose indicazioni a proposito del modo di funzionare della mente dei primi uomini, e dunque, dal momento che, usando un'espressione vichiana, *natura delle cose è il loro nascimento*, del modo di funzionare della mente umana in generale.

Nel momento in cui, con la crisi inaugurata dalla Riforma, il monopolio della verità fino ad allora detenuto dalla Bibbia viene messo in discussione, si sviluppa un crescente interesse verso la finzione, verso il verosimile, verso tutto ciò che pur non potendo accampare pretese di verità assoluta, non per questo ricade automaticamente nell'ambito del falso, quanto piuttosto di quella che potremmo chiamare *verità relativa*: i miti, ad esempio, sono accostati alla storia e possono essere detti *veri* nel senso che in determinati periodi storici sono stati considerati tali, costituendo l'unica forma espressiva disponibile. Essi sono cioè *veri storicamente*, in un ambito circoscritto sia da un punto di vista spaziale che temporale.

Alla luce di tutto ciò, rivolgiamo nuovamente l'attenzione a Coleridge, questa volta non per mostrare le esigenze alla base dello sviluppo della sua riflessione, ma per seguire il confrontarsi della sua riflessione con il quadro finora descritto.

Sebbene, come già accennato, Coleridge abbia svolto un soggiorno di studi proprio nella Gottinga di Heyne, il suo contatto con la nuova critica tedesca deve essere anticipato addirittura agli anni dei suoi studi a

Cambridge<sup>290</sup>, quando era in stretto contatto con numerosi personaggi legati all'ambiente unitariano. Le principali caratteristiche di questo ambiente sono già state evidenziate nel secondo capitolo. Alla luce di quanto detto nei capitoli successivi, si può comprendere però meglio l'interesse, diffuso in questo ambiente, per la critica tedesca.

Il credo fondamentale della dottrina unitariana consiste nella negazione degli attributi divini di Gesù e nel conseguente rifiuto della dottrina trinitaria, considerata un fraintendimento delle Sacre Scritture, all'interno delle quali non si troverebbe, secondo gli unitariani, alcun accenno al carattere divino del Cristo e dello Spirito Santo. Proprio il tentativo di mostrare come la dottrina trinitaria derivasse in realtà da una corruzione del cristianesimo originario porta gli unitariani ad un intenso studio della Bibbia e a un parallelo rifiuto della dottrina della piena ispirazione delle *Sacre Scritture*. A fronte di uno studio accurato del testo, le numerose imprecisioni, contraddizioni, incongruenze, portano diversi unitariani a sostenere che non è possibile considerare il testo biblico, dalla prima all'ultima parola, come la voce di Dio. Occorre piuttosto valutarlo passo dopo passo, correggendo quelle che sembrano interpolazioni o errori. A testimonianza di questa tendenza si può citare il progetto di nuova traduzione della Bibbia annunciato da Priestley nel 1788: i materiali relativi all'edizione verranno distrutti nei moti di Birmingham del 1791 e la Bibbia unitariana verrà pubblicata solo nel 1808, ma i richiami alla critica tedesca presenti nell'introduzione erano stati ampiamente anticipati da Priestley proprio negli anni in cui Coleridge si trova a Cambridge<sup>291</sup>. A ciò è da aggiungere la partecipazione al lavoro guidato da Priestley di William Frend, con il quale Coleridge intratteneva stretti rapporti, come dimostrano diverse lettere scritte tra il 1792 e il 1796<sup>292</sup>. A testimonianza della vicinanza di Coleridge agli ambienti unitariani è possibile citare anche il suo rapporto con personaggi quali Gilbert Wakefield, o John Prior Estlin, e quanto questa vicinanza corrispondesse ad un vivo interesse per la critica tedesca è dimostrato ad esempio dal fatto che già nel 1796 Coleridge progetta

---

<sup>290</sup> Come ho già sottolineato, è difficile individuare con certezza le letture e le conoscenze personali che risalgono ai primi anni della vita di Coleridge. Per quanto riguarda il periodo in esame, l'ultimo decennio del Diciottesimo secolo, rimane fondamentale il volume di Elinor Shaffer già citato. Esso costituisce infatti, ad oggi, la più esauriente trattazione a proposito dei contatti di Coleridge con la critica tedesca prima del suo viaggio in Germania.

<sup>291</sup> Cfr. E. Shaffer, *The Fall of Jerusalem, op. cit.*, p. 24.

<sup>292</sup> Cfr. CL, I, pp. 20, 153, 156, 293.

un soggiorno di studi in Germania: la sua idea iniziale è quella di recarsi a Jena, con il proposito di tradurre le opere di Schiller e procurarsi quelle di Semler, Michaelis e Kant<sup>293</sup>. Shaffer imputa all'influenza di Beddoes il fatto che Coleridge abbia in seguito deciso di andare a Gottinga piuttosto che a Jena<sup>294</sup>. È in effetti molto probabile che anche Beddoes abbia svolto un importante ruolo nel risvegliare l'interesse di Coleridge per la critica tedesca, dal momento che la sua biblioteca era ricca di riviste e volumi tedeschi, tra cui figuravano le opere di Michaelis ed Eichhorn<sup>295</sup>. Nel 1796, ad esempio, Coleridge prende in prestito, a Bristol, proprio il volume di Michaelis *Introduction to the New Testament*.

Tra i vari personaggi legati all'ambiente unitariano e fortemente influenzati dalla critica tedesca che di lì a poco Coleridge avrebbe conosciuto personalmente, Alexander Geddes svolge senza dubbio un ruolo di rilievo. Uno dei più completi e noti resoconti della critica biblica tedesca è infatti quello pubblicato da questo autore nel 1792, all'interno del primo volume della sua nuova traduzione della Bibbia.

La traduzione della Bibbia di Geddes parte dal principio secondo il quale a guidare la mano del traduttore non può essere l'aderenza a una chiesa piuttosto che ad un'altra, bensì unicamente la ragione, intesa come applicazione al testo dei principi critici più moderni. Le Sacre Scritture, al pari di ogni altro testo, devono essere esaminate liberamente e razionalmente<sup>296</sup>. Per quanto riguarda il problema dell'ispirazione divina, Geddes scrive a chiare lettere che il sostenere che ogni singola sillaba della Bibbia sia frutto dell'ispirazione divina ha avuto l'effetto di ostacolare l'analisi scientifica del testo, con il risultato non di difenderne l'autorità, ma al contrario di gettare

---

<sup>293</sup> «Sto studiando il tedesco, e in sei settimane circa dovrei essere in grado di leggere questa lingua con sufficiente scorrevolezza. Ho in mente di proporre a Robinson, il grande libraio di Londra, di tradurre tutte le opere di Schiller, che costituirebbero un grosso volume in quarto, a condizione che egli paghi a me e a mia moglie il viaggio per e da Jena, un'economica università Tedesca dove si trova Schiller – e mi conceda due guinee per ogni foglio in quarto – il che mi servirebbe a mantenermi –. Se riesco a realizzare questo piano, lì potrei studiare chimica e anatomia, e procurarmi le opere di Semler e Michaelis, dei teologi tedeschi, e di Kant, il grande metafisico tedesco». CL, I, p. 209.

<sup>294</sup> Cfr. E. Shaffer, *The Fall of Jerusalem, op. cit.*, p. 29.

<sup>295</sup> A.J. Harding, *Introduction*, in *Coleridge's Responses. Selected Writings on Literary Criticism, the Bible and Nature. Volume II: Coleridge and the Bible*, ed. by A.J. Harding, Continuum, London – New York 2007, pp. 1-37, p. 17. a testimonianza del rapporto tra Coleridge e Beddoes si veda, ad esempio, la lettera spedita dal poeta-filosofo a Davy il 30 gennaio 1809: cfr. CL, III, pp. 170-173.

<sup>296</sup> R.C. Fuller, *Alexander Geddes, 1737-1802. A pioneer of Biblical Criticism*, The Almond Press, Bradford-on-Avon, 1984, pp. 38-39.

discredito su di esso. Intendendo la *rivelazione* in senso forte – sostenendo cioè che ogni parola contenuta nei testi sacri corrisponda alla voce di Dio –, si preclude la possibilità di affrontare correttamente il problema dello *stile* delle Sacre Scritture, non considerando il fatto che tali testi, sebbene frutto di ispirazione divina, sono pur sempre stati scritti da esseri umani che vivevano in una situazione storica determinata, caratterizzata da usi e costumi determinati, nonché da una lingua determinata. Al contrario, tenendo conto di questo dato, è molto più semplice capire, e giustificare, quelli che palesemente sono errori, incongruenze, inesattezze<sup>297</sup>.

Ridimensionando il ruolo dell'ispirazione, sostiene Geddes, la Bibbia risulta non *meno*, ma al contrario *più* credibile, dal momento che quelli che all'interno di un modello basato su un concetto forte di ispirazione sono elementi in grado di generare crepe che interessano l'intero *corpus* dei testi sacri, in un modello basato su una forma di ispirazione *debole* possono essere considerati semplicemente errori umani che non intaccano la credibilità globale della Bibbia. È esemplificativo l'atteggiamento di Geddes di fronte a quegli episodi delle Sacre Scritture all'interno dei quali un comando divino appare palesemente immorale alla maggior parte dei lettori. A fronte dell'atteggiamento tipico dei teologi, quello cioè di cercare improbabili giustificazioni a tali comandi, Geddes trova più sensato sostenere che l'ascrizione di tali atti al comando divino sia il frutto dell'intervento sul testo biblico di storiografi ebrei mossi dall'intento di giustificare i crimini commessi in passato dal loro popolo<sup>298</sup>. Le affinità tra l'approccio di Geddes e quello di diversi critici tedeschi non sono casuali: Geddes non solo conosceva le opere dei tedeschi, ma era in contatto personale con diversi di loro, tra cui Eichhorn. Semler ha senza dubbio influenzato gli studi di Geddes. Alla base dell'approccio del tedesco, infatti, c'è il tentativo, condiviso dallo studioso inglese, di trovare un accordo tra fede e ragione attraverso una separazione tra religione e teologia. Mentre la prima deve essere considerata un fatto privato, la seconda può essere affrontata con gli strumenti della critica.

Negli ultimi anni del 1790 Geddes riunisce intorno a sé una cerchia di persone riconducibili al movimento unitariano quali Dyer, Wakefield e Priestley. Alcuni di questi erano membri del *Chapter Coffee House Club* ed è

---

<sup>297</sup> *Ivi*, pp. 40-41.

<sup>298</sup> *Ivi*, p. 55.

proprio qui che probabilmente Geddes ha incontrato il giovane Coleridge<sup>299</sup>. È in ogni caso certo che i due si siano incontrati prima che il poeta-filosofo partisse per la Germania, dal momento che questo è giunto ad Heidelberg con una lettera di presentazione per il Dr. Paulus scritta proprio da Geddes<sup>300</sup>. Nella peggiore delle ipotesi tuttavia, anche ammettendo che la conoscenza di Geddes da parte di Coleridge fosse limitata alla lettura delle numerose recensioni delle opere dello scrittore, alla luce dei dati raccolti si può affermare con certezza che il poeta-filosofo aveva un'idea abbastanza precisa della critica tedesca già prima del suo viaggio in Germania. A fronte degli interessi, delle letture, delle frequentazioni personali di Coleridge, risulta improbabile, ad esempio, che il cambio di meta che da Jena lo ha portato nella Gottinga di Sempler, Michaelis, Heyne ed Eichhorn sia dovuto a un caso.

Se tuttavia Coleridge già dall'ultimo decennio del 1700 era a contatto con un ambiente all'interno del quale svolgevano un ruolo di rilievo le teorie sul mito che si andavano precisando in Germania e in particolare a Gottinga, quali tracce di questo contatto è possibile trovare nelle sue opere? Per rispondere a questa domanda è necessario rivolgersi proprio a quella che costituisce senza dubbio una tra le opere di Coleridge più note e apprezzate, almeno in Italia: *The Rime of the Ancient Mariner*.

## § 5.2 *The Rime of the Ancient Mariner* come esempio di e riflessione sul mythmaking

*The Rime of the Ancient Mariner* è uno dei frutti dell'*annus mirabilis* compreso tra il 1797 e il 1798. È a questo periodo infatti che risalgono i maggiori componimenti poetici scritti da Coleridge, quali ad esempio, oltre alla già citata *Ballata*, *Kubla Khan* e *Christabel*.

Sebbene tutte e tre le poesie presentino un carattere enigmatico e misterioso è probabilmente la prima quella che fin dalla sua pubblicazione ha rappresentato la sfida maggiore per gli interpreti. I versi della *Ballata* infatti sono stati ricondotti ai temi e ai problemi più diversi e sono stati dunque interpretati in moltissimi modi<sup>301</sup>.

---

<sup>299</sup> *Ivi*, pp. 83-84.

<sup>300</sup> Cfr. E. Shaffer, *The Fall of Jerusalem, op. cit.*, p. 28.

<sup>301</sup> Per una chiara ed esaustiva illustrazione dei principali approcci critici che hanno fatto da linee guida alle diverse interpretazioni del testo coleridgiano, si veda S.T. Coleridge, *The Rime*

Non rientra tra gli scopi del presente lavoro sostenere la validità di un'interpretazione piuttosto che di un'altra, né tantomeno offrire una nuova lettura della *Ballata* coleridgiana. Lo scopo delle pagine che seguono è piuttosto quello di mostrare come nella poesia siano presenti evidenti tracce delle questioni finora discusse: la letteratura di viaggio che abbiamo visto ricoprire un ruolo di primaria importanza rispetto al mutamento di approccio nei confronti sia del mito che delle Sacre Scritture; il problema del rapporto tra ordine divino, naturale e umano; il problema dell'interpretazione dei testi antichi.

La complessità della *Ballata* può essere valutata in primo luogo considerando quelle che sono le fonti utilizzate da Coleridge. A comporre la fisionomia della poesia contribuiscono infatti testi dal carattere disparato: dai resoconti di viaggiatori del diciassettesimo e diciottesimo secolo alle letture teologiche e filosofiche, dagli studi sulle mitologie orientali alle esperienze personali<sup>302</sup>.

I resoconti di viaggio legati alle grandi scoperte geografiche e la conseguente scoperta dell'innegabile antichità di popoli diversi da quello ebraico hanno offerto, come si è visto, un forte sostegno alle tendenze anticlericali, rispetto alle quali la ridiscussione della cronologia storica imposta dalle scoperte geografiche ed etnografiche fornisce un nuovo strumento: i miti antichi non possono più essere derubricati a versioni corrotte della rivelazione originaria, poiché possono rivaleggiare con essa quanto ad antichità. La strategia di difesa adottata da molti studiosi del mito cristiani, come ad esempio gli unitariani, è dunque quella che passa attraverso una caratterizzazione dei miti non come forme corrotte della rivelazione, ma piuttosto come narrazioni *analoghe* a quelle sacre, prive però del carattere rivelato. Lo studio del mito, in quest'ottica, è utile a consolidare piuttosto che a intaccare il valore delle sacre scritture.

---

*of the Ancient Mariner*, ed. by P.H. Fry, Bedford-St. Martin's, Boston-New York, 1999, in particolare pp. 79-96.

<sup>302</sup> Il più ampio studio sulle fonti utilizzate da Coleridge per la composizione della *Ballata* resta probabilmente quello di Lowes, cfr. J.L. Lowes, *The road to Xanadu: a study in the ways of the imagination*, Constable, London 1927 (I ed.). Si vedano anche A.J. Harding, *The Reception of Myth in English Romanticism*, op. cit., p. 25; W. Stevenson, *A Study of Coleridge's three great poems Christabel, Kubla Khan, and The Rime of the Ancient Mariner*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, N.Y., Lampeter 2001, p. 68; e S.T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, ed. by P.H. Fry, op. cit.

Gli stessi elementi che agli unitariani servono a difendere la fede cristiana vengono tuttavia contemporaneamente utilizzati dagli illuministi per sostenere l'esistenza di una forma di religione universale, naturale, che rende del tutto superflua la rivelazione su cui si basano le religioni positive. Un esempio di questo approccio è *Origine de tous les cultes*, di Charles Dupuis, libro che Coleridge ha letto nel 1796<sup>303</sup>.

È possibile leggere la *Ballata* come un tentativo di mettere in dubbio sia l'approccio comparativistico secondo il quale gli antichi miti pagani costituirebbero forme decadute della rivelazione cristiana, sia quello illuministico secondo il quale tutte le religioni, compresa quella ebraica, derivano da una religione primitiva<sup>304</sup>. Una delle caratteristiche principali della poesia coleridgiana sembra essere infatti l'*indeterminatezza*. La narrazione si sviluppa a diversi livelli, ognuno dei quali caratterizzato dalla difficoltà, se non dall'impossibilità, di interpretare univocamente ciò che ci viene presentato<sup>305</sup>. In primo luogo c'è la cornice narrativa all'interno della quale è collocata l'intera storia. Nell'ultima versione del componimento sono presenti inoltre numerose glosse in prosa, nonché un lungo esergo tratto dall'*Archaeologiae Philosophicae* di Burnet. Alla cornice generale che vede la presenza di un narratore esterno, si aggiunge poi un'ulteriore cornice: tutta la poesia infatti, come è noto, è basata sul racconto del Marinaio, che narra un'esperienza che gli è accaduta molto tempo prima. Nel suo racconto si mischiano incertezze che è possibile ricondurre di volta in volta alle difficoltà di interpretare gli avvenimenti del viaggio *mentre il viaggio accadeva* o alla reinterpretazione che della propria esperienza il marinaio fa ogni volta che è costretto a ripetere il proprio racconto<sup>306</sup>. Quanto al primo punto, è da sottolineare una serie di aspetti che permettono di interpretare come allucinazioni varie fasi del viaggio del *Mariner*. Grande, ad esempio, è l'enfasi su elementi quali la sete, la stanchezza e la spossatezza, il sonno. Questi elementi permettono di interpretare il carattere soprannaturale di certi eventi e personaggi come altrettante allucinazioni piuttosto che come eventi effettivamente soprannaturali. L'apparizione della nave fantasma ad esempio, introdotta da un frequente uso di verbi quali *sembrare* (*seem*), è plausibilmente

<sup>303</sup> Cfr. anche A.J. Harding, *The Reception of Myth in English Romanticism*, op. cit., p. 37 e CL, I, pp. 258-263.

<sup>304</sup> A.J. Harding, *The Reception of Myth in English Romanticism*, op. cit., p. 26.

<sup>305</sup> A.J. Harding, *Coleridge and the Inspired Word*, op. cit., p. 17.

<sup>306</sup> A.J. Harding, *The Reception of Myth in English Romanticism*, op. cit., pp. 52-53.

presentata come un'allucinazione dovuta alla sete. Anche quando l'albatross sembra assumere caratteristiche soprannaturali, si può spesso notare come il marinaio stesso affermi che sono *lui, o i suoi compagni*, a rivestirlo di un significato simbolico<sup>307</sup>. Ma anche senza ricorrere a questa chiave di lettura, per riflettere sul tema dell'indeterminatezza che caratterizza la poesia in questione è sufficiente evidenziare come tutto il racconto del Marinaio sia incentrato sulla difficoltà di interpretare una natura che si presenta come ermetica. Proprio in questo aspetto molti autori hanno letto un'allusione da parte di Coleridge alla difficoltà di stabilire una lettura significativa della natura, di riaffermare una forma di simbolismo in grado di garantire una corrispondenza tra ordine naturale, divino e umano: il *Mariner*, più che al simbolismo cristiano a cui è stato ricondotto da diversi autori<sup>308</sup>, si confà piuttosto all'immagine dell'uomo primitivo che prova meraviglia e stupore di fronte alla natura che hanno descritto gli studiosi del mito. Il suo atteggiamento nei confronti della natura è infatti antropomorfizzante e mostra una tendenza a interpretare fenomeni ed oggetti naturali in senso mitologico, attraverso una forma di umanizzazione<sup>309</sup>. Modiano, a proposito dell'atteggiamento del Marinaio nei confronti dell'albatross, propone un'interessante interpretazione che contribuisce a sottolineare la presenza nel testo di Coleridge dei temi al centro di questo lavoro. Partendo da un articolo in cui viene analizzato l'utilizzo da parte del poeta-filosofo della letteratura legata all'espansione marittima, in particolare rispetto all'episodio dell'uccisione dell'albatross<sup>310</sup>, Modiano mostra come tale episodio possa essere collegato ad una caratteristica dei viaggi di esplorazione e conquista

---

<sup>307</sup> Cfr. ad esempio i versi 94 e seguenti:

«For all averr'd, I had kill'd the Bird/That made the Breeze to Blow./Ne dim ne red, like God's own head,/The glorious Sun uprist:/Then all averr'd, I had kill'd the bird/That brought the fog and mist./'Twas right, said they, such birds to slay,/That bring the fog and mist./And some in dreams assuréd were/Of the Spirit that plagued us so». S.T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, in PW I.I, pp. 365-419 (trad. it. in Id., *La ballata dell'antico marinaio-Kubla Khan*, Feltrinelli, Milano 2002).

<sup>308</sup> Cfr. ad esempio R.P. Warren, *A Poem of Pure Imagination: An Experiment in Reading*, in Aa.Vv., *Twentieth Century Interpretations of The Rime of the Ancient Mariner*, ed. by J.D. Boulger, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, 1969, pp. 21-47.

<sup>309</sup> Cfr. A.J. Harding, *Coleridge and the Inspired Word*, op. cit., p. 47. Si noti ad esempio come spesso Coleridge descriva con una terminologia *antropomorfizzante* fenomeni ed elementi naturali e come, più in generale, nella poesia vengano attribuiti ad animali e oggetti moventi e passioni umane. Si vedano ad esempio i versi 59-63:

«The ice was here, the ice was there,/The ice was all around:/It crack'd and growl'd, and roar'd and howl'd-/Like noises of a swound!». S.T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, in PW, I.I, pp. 365-419 (trad. it. in Id., *La ballata dell'antico marinaio-Kubla Khan*, op. cit.).

<sup>310</sup> J.B. Ebbatson, "Coleridge's Mariner and the Rights of Man", in *Studies in Romanticism*, 11, 1972, pp. 171-206.

ben precisa, chiaramente presente nelle fonti utilizzate da Coleridge: «L'incertezza che pervadeva gli esploratori rispetto al carattere dei nativi che avrebbero incontrato in luoghi del mondo sconosciuti, e la loro paura che la violenza fosse dietro l'angolo anche quando i nativi sembravano massimamente amichevoli e accoglienti»<sup>311</sup>. Il Marinaio infatti, quando incontra l'albatross, ha varcato i confini del mondo conosciuto, e si ritrova in un ambiente che non offre punti di appoggio per costruire un'interpretazione certa. L'albatross, pur sembrando pacifico e innoquo, sembra essere l'unica creatura vivente in un luogo freddo e inospitale e ciò è sufficiente a far percepire al Marinaio l'uccello come una potenziale minaccia da eliminare.

Impossibile comunque determinare con certezza il significato dell'episodio appena analizzato, così come è impossibile determinare con certezza il significato di molti altri aspetti del componimento coleridgiano. Al di là di ogni incertezza interpretativa, è accertata la forte presenza all'interno del testo dell'eco della letteratura di viaggio che come si è visto ha svolto un ruolo determinante nell'elaborazione del nuovo approccio al mito. Questi due aspetti – l'indeterminatezza del simbolismo coleridgiano e la presenza nella poesia di temi e suggestioni riconducibili alla letteratura di viaggio – sono sufficienti a rendere la *Ballata*, oltre che uno dei maggiori esempi di poesia romantica, un'importante e precoce espressione della riflessione sul mito di Coleridge. L'opera mostra infatti con chiarezza la condivisione da parte del poeta-filosofo inglese dell'idea, tipica dell'*Higher Criticism*, secondo la quale ogni sistema di credenze deve essere giudicato alla luce delle condizioni storico-sociali all'interno delle quali si è sviluppato. I diversi livelli narrativi che coesistono all'interno del componimento non fanno altro che sottolineare questo punto: quello del Marinaio è il *racconto* di un'esperienza avvenuta molto tempo prima, fatta da un individuo determinato, che sembra avere numerose caratteristiche simili ai *primi uomini* descritti da diversi studiosi del mito. La differenza fondamentale tra la prima e l'ultima edizione dell'opera di Coleridge, l'aggiunta di una serie di glosse in prosa, sebbene dettata dall'intento di fornire un'interpretazione del proprio poema meno ambigua, di fatto non fa altro che enfatizzare ancora di più la molteplicità di punti di vista presenti nel testo, degli strati narrativi che compongono quello che

---

<sup>311</sup> R. Modiano, *Sameness or Difference? Historicist Readings of "The Rime of the Ancient Mariner"*, in S.T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, ed by P.H. Fry, *op. cit.*, pp. 187-219, p. 212.

assume non solo a livello contenutistico, ma anche a livello formale, molte delle caratteristiche tipiche proprio di quelle narrazioni che gli studiosi del mito analizzavano. A questa molteplicità, corrisponde l'indeterminatezza dei significati attribuiti alle immagini poetiche in esso presenti<sup>312</sup>. Nella *Ballata* non esiste infatti un significato univoco e *vero*. Il significato di simboli e interpretazioni è parziale, storicamente determinato. McGann, che nella sua interpretazione della poesia coleridgiana ha insistito molto su questo punto, scrive che «In generale, ciò che Coleridge fa nella sua poesia è presentarci, attraverso l'imitazione di una ballata, un'ampia varietà di materiali mediati culturalmente e storicamente»<sup>313</sup>.

Al di là delle molteplici, diverse interpretazioni della *Ballata* proposte dai critici, è Coleridge stesso che, in un passo di fondamentale importanza all'interno della presente ricerca, enuncia il principio guida della poesia, confermando quanto sostenuto finora. Il quattordicesimo capitolo della *Biographia Literaria*, inizia proprio con una discussione a proposito del processo di composizione delle *Lyrical Ballads*. Coleridge spiega che lui e Wordsworth, durante il periodo a cui risale la composizione della *Ballata*, erano soliti discutere a proposito di quelli che consideravano i due principi di base della poesia: la capacità di verosimiglianza, di «aderenza alla verità della natura», e quella di dare l'idea del nuovo «grazie ai colori cangianti dell'immaginazione». Sulla base di questi due principi, continua Coleridge, possono essere composte due diverse tipologie di poesia. Quella di cui si è occupato lui è la prima tipologia, che corrisponde all'applicazione del secondo principio:

Gli eventi e gli agenti naturali dovevano essere, perlomeno in parte, sovranaturali; e l'eccellenza alla quale puntavamo avrebbe dovuto consistere nel coinvolgimento degli affetti mediante la drammatica verità [*the dramatic truth*] di emozioni simili a quelle che accompagnerebbero naturalmente situazioni simili, supponendo che siano reali. E reali in *tal* senso lo sono state per ogni essere umano che, qualunque fosse la sua fonte di inganno [*delusion*], si sia creduto in qualsiasi momento sotto l'influenza di un'azione sovranaturale. [...] Con questa idea ebbe origine il progetto delle *Ballate Liriche*, nel quale si concordò che i miei sforzi si sarebbero rivolti a persone e caratteri sovranaturali, o almeno romantici; però in modo tale da trasmettere, dalla nostra natura intima, un interesse umano e una parvenza di verità [*a semblance of truth*] sufficiente a conferire a queste ombre dell'immaginazione [*shadows of*

---

<sup>312</sup> J.J. McGann, *The Ancient Mariner: the Meaning of the Meanings*, in Id., *The Beauty of Inflections. Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Clarendon Press, Oxford 1985, pp. 135-172, p. 142.

<sup>313</sup> *Ivi*, p. 162.

*imagination*] quella volontaria e temporanea sospensione dell'incredulità che dà forma alla fede poetica [*willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith*].<sup>314</sup>

La nota definizione della fede poetica come *volontaria e temporanea sospensione dell'incredulità* viene enunciata proprio utilizzando l'esempio delle *Lyrical Ballads*, il volume di poesie curato insieme a Wordsworth che contiene *The Rime of the Ancient Mariner*. Più in particolare, Coleridge fa riferimento proprio all'*Ancient Mariner*, citato esplicitamente poche righe dopo il passo riportato. La sua attenzione, nello scrivere la *Ballata*, si è rivolta all'interesse e alle emozioni che questi personaggi e queste situazioni sono in grado di produrre nel momento in cui sono *considerate vere*. Non esiste tuttavia, specifica Coleridge, un unico modo di *prestar fede al soprannaturale*. Per chiunque abbia effettivamente creduto di trovarsi sotto l'effetto di forze soprannaturali, tali forze sono state vere in senso letterale. Il riferimento al *Mariner* sembra chiaro: quelle con cui si trova ad avere a che fare non sono forze *soprannaturali*, ma forze *considerate tali*.

Il protagonista della poesia coleridgiana, come gli uomini dei tempi mitici, è portato a rivestire l'ambiente che lo circonda di un significato soprannaturale. Gli elementi soprannaturali del suo racconto dunque non costituiscono artifici retorici per dare alla propria narrazione un particolare effetto. Al contrario, rispecchiano il modo in cui il Marinaio ha effettivamente interpretato la propria esperienza. In questo senso, *per lui*, gli elementi soprannaturali che affollano la sua avventura sono *veri*. Coleridge non si aspetta tuttavia che il lettore della sua poesia consideri allo stesso modo il racconto del Marinaio, e non basa dunque l'effetto della propria opera sul tentativo di far passare per veri agli occhi del lettore gli eventi in essa raccontati nello stesso senso in cui essi sono veri per il Marinaio. Tali eventi, così come i personaggi che li attraversano, sono *ombre dell'immaginazione*, alle quali, a partire dalla nostra *natura intima*, conferiamo un *interesse* e una *sembianza di verità* utili al raggiungimento di quella *volontaria e temporanea sospensione dell'incredulità che costituisce la fede poetica*. In un caso, quello del Marinaio, ci troviamo di fronte ad una forma di adesione completa e inevitabile a quelle che in realtà non sono che proiezioni della mente umana. Nell'altro, quello del lettore dell'opera, ci troviamo di fronte a un'adesione

---

<sup>314</sup> BL, II, pp. 5-6 (trad. it., lievemente modificata, in OP, pp. 677-678)

mediata e consapevole, volontaria e temporanea alla finzione, un'adesione grazie alla quale i lettori *acconsentono a considerare vero ciò che sanno essere falso*. In entrambi i casi abbiamo a che fare con ombre dell'immaginazione, con proiezioni della mente umana. Mentre tuttavia in un caso queste proiezioni sono *consapevoli*, nell'altro non lo sono, dal momento che corrispondono all'unica possibilità disponibile per dare senso al reale.

Dall'analisi di *The Rime of the Ancient Mariner* dovrebbe risultare chiara la centralità che il tema del mito assume nella riflessione di Coleridge fin dalle sue prime fasi. Già negli anni Novanta del Settecento l'autore inglese mostra infatti una discreta consapevolezza delle più recenti acquisizioni teoriche a proposito dello studio del mito. Sebbene queste acquisizioni, con la parziale eccezione delle *Conferenze sulla religione rivelata*, non trovino ancora un'adeguata formulazione teorica, esprimendosi piuttosto, per così dire, *direttamente nella pratica poetica*, esse costituiscono una chiara anticipazione della riflessione successiva di Coleridge sul mito e sulla finzione. In particolare, interpretando la *Ballata* come un componimento poetico sul *mythmaking*, emerge chiaramente il legame che nell'opera dell'autore inglese unisce riflessione teologica e riflessione poetica: il Marinaio che ricorre all'interpretazione mitologica laddove non è in grado di spiegare altrimenti la natura che lo circonda corrisponde all'immagine dei primi uomini che, carenti di intelletto ma dotati di immaginazione, ricorrono al mito per interpretare la realtà. Il lettore della poesia è invece il moderno studioso che vive in un'epoca in cui ogni possibilità di lettura simbolica della realtà sembra essere stata spazzata via, e che si trova di fronte ad un testo che risale a tempi antichi e che presenta diversi livelli compositivi. Quali strumenti possiede per valutare l'attendibilità del racconto del Marinaio?

Il lettore moderno ha superato quella fase in cui la proiezione sul reale di significati *umani* costituiva un meccanismo irriflesso. Sospendendo l'incredulità che lo caratterizza può però *conferire alle ombre dell'immaginazione un'aura di verità*. Diversamente dalle proiezioni immaginative del Marinaio, in questo caso ci troviamo di fronte ad un atto consapevole, ma che rimane pur sempre una proiezione. Il lettore non possiede, al di là del testo, appigli che gli permettano di valutare la *verità* del racconto del Marinaio. Può solo *scegliere di credere*. Come scrive Harding, «il punto fondamentale della

narrazione del Marinaio è l'impossibilità di separare l'evento dall'interpretazione»<sup>315</sup>.

La difficoltà di separare evento e interpretazione e dunque di misurare sulla base dell'evento stesso il valore di verità di una narrazione non vale solo per i testi poetici ma anche per i testi sacri. In un *Notebook* del 1801 Coleridge scrive ad esempio che «I miracoli devono essere giudicati sulla base della dottrina che essi confermano, non la dottrina in base ai miracoli. I Cattolici argomentano in modo assurdo quando vorrebbero provare la verità attraverso i miracoli, mentre dovrebbero provare i miracoli attraverso la verità»<sup>316</sup>. Ciò non significa naturalmente che i testi sacri per Coleridge abbiano lo stesso valore della poesia, quanto piuttosto che la loro analisi dovrebbe essere svolta con metodi analoghi a quelli utilizzati per qualsiasi altro testo, dal momento che un'indagine di tipo diverso potrebbe rivelarsi rischiosa, cercando di ancorare l'autorità delle Sacre Scritture a una base fragile e precaria.

Sebbene il lasso di tempo che separa la nota citata da *The Rime of the Ancient Mariner* sia estremamente ridotto, questo periodo è di vitale importanza per lo sviluppo della riflessione di Coleridge, dal momento che è proprio tra il 1798 e il 1799 che il poeta-filosofo si reca a studiare a Gottinga. Rivolghiamoci dunque al soggiorno tedesco di Coleridge.

### § 5.3 Coleridge in Germania: l'incontro con Blumenbach

Il sedici settembre 1798 Coleridge, insieme a Doroty e William Wordsworth e a John Chester, salpa da Yarmouth diretto ad Amburgo. Giunto in Germania, si separa subito dai Wordsworth e risiede per qualche mese, insieme a Chester, a Ratzeburg, dove si impegna soprattutto a imparare il tedesco. Nel febbraio del 1799 si sposta a Gottinga<sup>317</sup>.

Lo scopo principale del suo soggiorno nella famosa università dell'Hannover è illustrato dallo stesso Coleridge, che in una lettera a Poole, scritta nel gennaio 1799, scrive:

---

<sup>315</sup> A.J. Harding, *The Reception of Myth in English Romanticism*, op. cit., p. 51.

<sup>316</sup> CN, I, 1010.

<sup>317</sup> Cfr. W. J. Bate, *Coleridge*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968; E.K. Chambers, *Samuel Taylor Coleridge. A Biographical Study*, Oxford University Press, Oxford, 1950, pp. 104-115.

L'opera che ho in programma – e ho imperativamente messo da parte ogni esitazione a proposito di altri lavori! Questo è il problema della mia testa: è troppo ampia nelle sue concezioni e si perde nella contemplazione delle tante cose di cui potrebbe occuparsi. Sono consapevole di questa debolezza, e per i prossimi tre mesi, se non sarò in grado di curarla, cercherò almeno di sospendere le sue operazioni. Quest'opera è una Vita di Lessing – intrecciata con un resoconto sullo status della Letteratura Tedesca, nel suo sviluppo e stato attuale. Ho già scritto una piccola vita, [partendo] da tre diverse biografie, e l'ho divisa in annate – e a Gottinga leggerò le sue opere con regolarità, sulla base degli anni in cui sono state scritte, e delle controversie, sia religiose che letterarie, che esse hanno prodotto.<sup>318</sup>

Sull'effettiva realizzazione dei progetti coleridgiani gli studiosi si dividono. Se infatti è un dato di fatto che la progettata biografia di Lessing non è mai stata realizzata, sussistono diversi dubbi a proposito dell'intensità e dei risultati degli studi portati avanti da Coleridge a Gottinga<sup>319</sup>. La lista dei libri che il poeta-filosofo inglese ha preso in prestito dalla biblioteca di Gottinga rivela comunque un interesse che, sebbene non abbia forse fruttato quanto lo stesso Coleridge sperava, dimostra indubbiamente la conoscenza del panorama culturale tedesco dell'epoca<sup>320</sup>.

Rispetto all'indagine che si sta conducendo è importante cercare di misurare l'effettiva partecipazione del giovane inglese alla vita accademica di Gottinga, all'interno della quale il tema del mito era, come si è visto, all'ordine del giorno. Per far ciò è utile considerare, al di là dei testi letti da Coleridge, anche i rapporti personali intrattenuti dal poeta-filosofo inglese durante il suo soggiorno tedesco, nonché la sua frequenza di corsi e seminari.

In una lettera spedita a sua moglie il 10 marzo 1799, Coleridge racconta del proprio primo incontro con Heyne «il direttore della biblioteca di Gottinga e, in verità, il vero *capo* di Gottinga»<sup>321</sup>:

Quel giorno mi sono presentato con la mia lettera al Professor Heyne, un tipo piccolo, nervoso, ma molto civile che parla davvero velocemente con colpi di tosse ogni dieci parole. In ogni caso con me è stato veramente cortese. Il giorno successivo ho ottenuto la mia Matricola e sono diventato Studente dell'Università di Gottinga – cosa per la quale ho pagato 15 scellini – altrimenti

---

<sup>318</sup> CL, I, p. 454.

<sup>319</sup> Cfr. ad esempio M. Lefebure, *Samuel Taylor Coleridge: A Bondage of Opium*, Gollancz, London 1974; B. Willey, *Samuel Taylor Coleridge*, Chatto and Windus, London 1972, che sostengono che il soggiorno tedesco sia stato decisamente poco fruttuoso – se non del tutto inutile – per gli studi di Coleridge.

<sup>320</sup> Per quanto riguarda i testi presi in prestito da Coleridge, si veda A.D. Snyder, "Books Borrowed by Coleridge from the Library of the University of Göttingen, 1799", in *Modern Philology*, Vol. 25, N. 3, (Feb. 1928), pp. 377-380; M. van Woudenberg, "Coleridge's Literary Studies at Göttingen in 1799: Reconsidering the Library Borrowings from the University of Göttingen", in *Coleridge Bulletin, New Series*, 21, Spring 2003, pp. 66-80.

<sup>321</sup> CL, I, p. 472.

non avrei potuto utilizzare la Biblioteca e altre cose. Heyne mi ha onorato a tal punto da darmi il Diritto, che a regola avrebbero solo i Professori, di far richiesta alla biblioteca di un numero di libri indefinito, a mio stesso nome.<sup>322</sup>

Sfortunatamente questa è una delle rare citazioni esplicite di Heyne da parte di Coleridge. Tuttavia, tenuto conto del peso dello studioso tedesco all'interno della Georgia Augusta, la penetrazione nella riflessione coleridgiana delle sue idee è documentabile a partire dai contatti diretti che il giovane studente inglese ha avuto con l'ambiente universitario di Gottinga, e in particolare con due figure entrambe legate, seppur in modo diverso, ad Heyne: il già citato Eichhorn e Blumenbach. In un passo della *Biographia Literaria* Coleridge scrive:

Dopo aver acquisito una discreta padronanza della lingua tedesca a Ratzeburg, cosa che insieme ai viaggi in quei luoghi ho descritto in *The Friend*, proseguì verso Göttingen passando per Hannover. Qui frequentai regolarmente le lezioni di fisiologia al mattino, e di storia naturale al pomeriggio, sotto la guida di *Blumenbach*, nome tanto caro a ogni inglese che abbia studiato in quella università, quanto venerabile agli uomini di scienza di tutta Europa! Le lezioni di Eichhorn sul Nuovo Testamento mi furono ripetute dagli appunti di uno studente di Ratzeburg, un giovane di solida cultura e di infaticabile operosità, che adesso credo sia professore di lingue orientali a Heidelberg.<sup>323</sup>

Sebbene Coleridge sostenga di non aver partecipato direttamente alle lezioni di Eichhorn, ma di averle comunque conosciute attraverso i racconti di un altro studente, una lettera del 1799 sembra documentare un rapporto più stretto con il professore tedesco. Il sei maggio 1799 Coleridge scrive infatti:

I professori qui sono estremamente cordiali con tutti gli Inglesi, ma a me rivolgono la più lusinghiera attenzione, specialmente Blumenbach ed Eichhorn. Niente è più incantevole delle lezioni di Blumenbach, e anche nella conversazione è il più interessante degli uomini.<sup>324</sup>

La frequentazione di Eichhorn da parte di Coleridge va quindi probabilmente ben al di là di quella riconosciuta, una quindicina di anni dopo, nella *Biographia Literaria*. Tuttavia, come appare chiaramente dai passi citati, è Blumenbach il professore che nel 1799 attira maggiormente l'attenzione di Coleridge. Alla luce di quanto detto finora può sembrare strano che il giovane studioso inglese, da anni a conoscenza delle riflessioni sul mito che si

---

<sup>322</sup> *Ivi*, p. 475.

<sup>323</sup> BL, I, p. 207 (trad. it., OP, pp. 607-608).

<sup>324</sup> CL, I, p. 494.

svolgevano a Gottinga, una volta arrivato nella città tedesca abbia preferito seguire il lavoro di un naturalista piuttosto che quello di un critico biblico.

L'analisi del rapporto tra Coleridge e Blumenbach mostrerà in primo luogo come l'interesse coleridgiano per il lavoro del fisiologo è tutt'altro che ingiustificato, in secondo come una serie di concetti che provengono dall'ambito della biologia verranno impiegati dal poeta-filosofo inglese per la risoluzione di problemi strettamente legati al tema del mito, quali quelli, in parte già affrontati, relativi al rapporto tra ordine naturale, ordine umano e ordine divino<sup>325</sup>.

Si è già visto come a Gottinga fosse diffuso l'interesse per le scoperte geografiche e per i resoconti di viaggiatori<sup>326</sup>. Tale interesse contribuì a suscitare una propensione per la classificazione degli esseri viventi che si è già vista all'opera, ad esempio, nei progetti di *storia del genere umano* di Heyne e Meiners: a fronte della vasta mole di nuovi dati a proposito di terre, piante, animali e popoli sconosciuti, si fa sempre più forte il bisogno di individuare un principio in grado di spiegare, e dunque padroneggiare, questa improvvisa esplosione di varietà. A questo proposito Lenoir scrive che «Piuttosto che una statica enumerazione e descrizione delle forme, come quella caratteristica della tradizione del diciottesimo secolo, i "fisici organicisti" vanno alla ricerca di una spiegazione dinamica dell'origine delle forme organiche, della loro distribuzione sulla superficie terrestre, e delle condizioni grazie alle quali vengono alterate»<sup>327</sup>.

Così come Newton è stato in grado di individuare una legge in grado di ricondurre una vastissima serie di fenomeni fisici ad un unico principio, allo stesso modo i naturalisti vanno alla ricerca di un unico principio in grado di spiegare l'infinita varietà degli organismi. Rispetto all'ambito della fisica tuttavia, quello della biologia presenta una difficoltà ulteriore, riconducibile in ultima istanza al problema dell'applicazione del concetto di causalità nella sfera degli organismi viventi. Da una parte infatti gli organismi sembrano opporre resistenza all'applicazione di modelli esplicativi rigidamente

---

<sup>325</sup> A proposito degli studi scientifici di Coleridge si veda T.H. Levere, *Poetry realized in nature. Samuel Taylor Coleridge and the early nineteenth-century science*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.

<sup>326</sup> Cfr. *supra*, in generale l'intero quarto capitolo, "La riscoperta del mito in Germania" in particolare § 4.1.1.

<sup>327</sup> T. Lenoir, "Kant, Von Baer, and Causal-Historical Thinking in Biology", in *Poetics Today*, Vol. 9, No. 1, *Interpretation in Context in Science and Culture* (1988), pp. 103-115, p. 104.

meccanicistici: i processi di generazione e crescita, non sembrano riducibili a leggi meccaniche e l'agire degli organismi sembra essere caratterizzato dal perseguimento di obiettivi. Dall'altra parte tuttavia Blumenbach e la scuola fisiologica di Gottinga sembrano essere convinti della necessità di evitare, nell'ambito della biologia, il ricorso a forze immateriali e sovranaturali<sup>328</sup>.

La tensione descritta è presente già nella prima opera del naturalista tedesco, *De generis humani varietate nativa* (1776), e il legame tra questa questione e le dispute a proposito della Bibbia di cui si è parlato è sottolineato dallo stesso autore<sup>329</sup>.

Obiettivo principale dell'opera in questione è dimostrare che le principali differenze che è possibile riscontrare tra gli uomini non sono sufficienti a far parlare di specie differenti: le diverse razze che compongono il genere umano sarebbero piuttosto degenerazioni di una razza primaria<sup>330</sup>. Per dimostrare questa tesi, la metodologia applicata da Blumenbach si basa sull'analisi di molti caratteri diversi, un principio che il biologo continuerà ad applicare anche nelle sue opere successive, a partire da *Handbuch der Naturgeschichte* (1779), opera fortunatissima che, come vedremo, verrà letta e commentata da Coleridge. Sebbene Blumenbach individui una razza precisa, quella caucasica, a partire dalla quale, grazie a un processo di degenerazione basato su diversi fattori, si sarebbero formate le altre razze, il punto di forza della sua argomentazione è il concetto di *tipo ideale*: nella sua descrizione delle diverse razze infatti non sembra che l'esistenza effettiva di una razza primaria, da cui le altre sarebbero derivate attraverso un processo di degenerazione, sia una *condicio sine qua non* per spiegare l'insorgenza delle diversità all'interno della specie umana<sup>331</sup>. Così come Newton ha dimostrato l'esistenza della legge di

---

<sup>328</sup> Cfr. T. Lenoir, "Kant, Von Baer, and Causal-Historical Thinking in Biology", *op. cit.*; T. Lenoir, "Kant, Blumenbach, and Vital Materialism in German Biology" in *Isis*, 71.1 (1980), pp. 77-108, T. Lenoir, "The Göttingen School and the development of transcendental Naturphilosophie in the Romantic Era", in *Studies in the History of Biology*, n. 5, 1981, pp. 111-205, pp. 115-128.

<sup>329</sup> «Adesso dobbiamo avvicinarci al principale argomento della nostra dissertazione, che riguarda questa domanda: sono gli uomini, e sono sempre stati gli uomini di tutti i tempi e di tutte le razze, appartenenti a un'unica e sola specie, o a più di una? Una questione molto dibattuta di questi tempi, ma per quanto ne so, raramente espressamente affrontata. Risentimento, negligenza e amore della novità hanno indotto le persone a abbracciare la seconda opinione. L'idea di una pluralità di specie umane ha trovato particolare favore in coloro che si sono occupati di mettere in dubbio l'accuratezza delle Scritture». J.F. Blumenbach, *The Anthropological Treatises of Johann Friedrich Blumenbach and Hunter*, translated and edited by T. Bendyshe, London 1865, p. 97.

<sup>330</sup> Cfr. *ivi*, pp. 98-99; T. Lenoir, p. 129.

<sup>331</sup> Cfr. *ivi*, p. 132.

gravitazione universale *in negativo*, a partire da tutti quei fenomeni che risultano inspiegabili se non si postula l'esistenza della gravità, allo stesso modo Blumenbach sembra presupporre che, alla luce dei dati osservabili, è necessario postulare l'esistenza di un *tipo ideale*, di una razza di partenza da cui le altre sarebbero derivate<sup>332</sup>.

L'idea alla base del concetto di *tipo ideale* è che a fronte di una vasta varietà di fenomeni diversi – siano essi organismi viventi o opere d'arte – per poter individuare un principio unificatore sia necessario postulare l'esistenza di una forma ideale originaria di cui i diversi fenomeni non sono che manifestazioni particolari che derivano da modificazioni di questa forma dovute a cause esteriori. Alla luce di ciò risulta chiaro che una delle fonti di Blumenbach a proposito di questo concetto è Heyne, del quale è stato allievo.

Come si è visto in Heyne lo studio dei miti antichi non è mosso esclusivamente da un interesse di tipo antiquario: come dimostra la sua rinuncia a scrivere una *storia del genere umano*<sup>333</sup>, l'analisi dei diversi aspetti delle culture antiche è per lo studioso tedesco funzionale ad individuare le caratteristiche del *genere umano* nel suo insieme. È proprio questa la base teorica dell'applicazione dell'approccio comparativo: gli antichi possono essere paragonati ai *selvaggi* proprio perché la natura umana è unica, ma assume forme diverse a seconda di un ampio ventaglio di fattori. Per questo per comprendere i miti degli antichi è necessario considerare le caratteristiche generali delle civiltà all'interno delle quali sono stati partoriti.

Blumenbach fa propria l'idea fondamentale di Heyne e la applica alla biologia: le diverse razze umane devono, in linea di principio, derivare da un unico tipo ideale, dal quale derivano grazie a un processo di progressiva degenerazione.

Heyne non è tuttavia l'unica fonte di Blumenbach a questo proposito. In *Geschichte und Beschreibung der Knochen des menschlichen Körpers* Blumenbach stesso indica infatti nell'*Essais sur la peinture* di Diderot una delle proprie

---

<sup>332</sup> Newton costituisce un punto di riferimento privilegiato per i naturalisti: il suo nome è garanzia di scientificità e rigore, anche se è interessante notare, con Giacomoni, «il fatto curioso che l'autorità di Newton viene invocata non per riaffermare una posizione meccanicista, bensì per dare garanzia scientifica alla utilizzabilità all'idea di "forza vitale" e dare quindi corso alla ripresa di una posizione almeno parzialmente vitalista, che tendeva però chiaramente a porsi in questo modo con molta precisione nell'ambito scientifico riconosciuto e affermato, evitando con cura qualsiasi sospetto di metafisica». Cfr. P. Giacomoni, *Formazione e trasformazione. "Forza" e "Bildung" in Wilhelm von Humboldt e la sua epoca*, Franco Angeli, Milano 1988, p. 100.

<sup>333</sup> Cfr. *supra*, pp. 93-94.

fonti<sup>334</sup>. Sebbene anche Diderot sostenga la necessità di postulare un *bello ideale*, l'idea che colpisce di più Blumenbach è quella secondo la quale non solo la molteplicità sensibile è riconducibile ad un'unità ideale, ma l'allontanarsi della prima dalla seconda non avviene in modo casuale. È possibile dunque ripercorrere a ritroso la via attraverso la quale i singoli organismi si sono allontanati dal *tipo ideale*.

Questo punto è cruciale. Nel rapporto tra forma ideale e manifestazione particolare si rivela infatti la tensione tra *meccanicismo* e *vitalismo*, cioè tra un modello esplicativo che applica anche al regno degli esseri viventi un concetto meccanico di causalità, non tenendo di conto del teleologismo che sembra caratterizzare gli organismi, e un modello esplicativo che fa appello a forze immateriali. Una volta ricondotta la varietà delle forme di vita ad un unico principio, ad una postulata *Urbild*, come spiegare il processo attraverso cui le prime derivano dalla seconda?

La risposta di Blumenbach a questa domanda coincide con l'elaborazione del concetto di *Bildungstrieb*. Presentato per la prima volta in un breve scritto contenuto nel *Göttingenschen Magazin der Wissenschaften* nel 1780, e subito dopo esposto più diffusamente nel trattato *Über den Bildungstrieb* dell'anno successivo, questo concetto diventerà centrale non solo nella riflessione di Blumenbach, ma più in generale nel dibattito del tempo intorno al problema dello studio e della classificazione degli esseri viventi<sup>335</sup>.

Nel suo trattato Blumenbach racconta di essere stato portato a concepire il concetto di *Bildungstrieb* da un esperimento condotto su un polipo<sup>336</sup>: tagliando piccole parti del corpo dell'animale, non solo si può osservare come queste parti si riformino senza modificare la struttura complessiva del corpo, ma anche come tali parti risultino più piccole, non rispettando in tutto e per tutto l'originale sostituito. Partendo da queste osservazioni, Blumenbach conclude che debba esistere una forza attiva in ogni organismo, responsabile

---

<sup>334</sup> J.F. Blumenbach, *Geschichte und Beschreibung der Knochen des menschlichen Körpers*, Heinrich Dieterich, Göttingen 1807, pp. 85-86.

<sup>335</sup> Cfr. T. Lenoir, "The Göttingen School and the development of transcendental Naturphilosophie in the Romantic Era", *op. cit.*, pp. 135-154; T. Lenoir, "Kant, Blumenbach, and Vital Materialism in German Biology", *op. cit.*, pp. 82-96; R.J. Richards, "Kant and Blumenbach on the Bildungstrieb: A Historical Misunderstanding", in *Studies in History and Philosophy of Science*, Vol. 31, No. 1, (2000), pp. 11-32, pp. 16-26; T.H. Levere, *Poetry realized in nature*, *op. cit.*, pp. 202-209. P. Giacomoni, *Formazione e trasformazione*, *op. cit.*, pp. 95 e seguenti.

<sup>336</sup> J.F. Blumenbach, *Über den Bildungstrieb*, J.C. Dieterich, Göttingen 1789, pp. 21-22.

della forma, della struttura generale dell'organismo stesso. Tale forza deve essere distinta dalle qualità specifiche di un corpo.

Il concetto di *Bildungstrieb* offre un'interessante tentativo di soluzione del problema della tensione tra meccanicismo e vitalismo che impegnava i naturalisti del tempo. Tale forza infatti è concepita da Blumenbach come qualcosa che non è completamente riducibile al livello materiale, dal momento che, come mostra l'esperimento del polipo, è responsabile della struttura generale più che delle caratteristiche specifiche e particolari, di un corpo. Allo stesso tempo però non è neppure qualcosa che proviene dall'esterno dei corpi, qualcosa di sovra-naturale. È attraverso questo concetto che Blumenbach trova una formula per affrontare il teleologismo che sembra caratterizzare il regno dell'organico senza ricorrere a forze soprannaturali.

Visto il ruolo che la riflessione di Kant avrà nell'opera di Coleridge, è interessante notare come la teoria del *Bildungstrieb* di Blumenbach abbia un'influenza sullo sviluppo del pensiero del filosofo di Königsberg, oltre a venire ripresa da Schelling<sup>337</sup>.

È lo stesso Kant che riconosce il proprio debito nei confronti di Blumenbach, inviandogli, nell'agosto del 1790, una copia della *Critica del giudizio* accompagnata da una lettera in cui scrive:

Le tue opere mi hanno insegnato molte cose. Infatti la tua unificazione dei due principi, quello fisico-meccanico e quello teleologico, che tutti gli altri hanno pensato come differenti, ha una stretta relazione con le idee di cui attualmente mi sto occupando, che richiedono proprio quel tipo di base fattuale che tu mi hai fornito.<sup>338</sup>

Il rapporto che lega le ricerche di Blumenbach e quelle di Kant non è a senso unico. Se da una parte è lo stesso Kant a riconoscere il proprio debito nei confronti del naturalista di Gottinga, quest'ultimo a sua volta troverà un valido sostegno alle proprie teorie, nonché uno spunto per una successiva elaborazione delle stesse, nell'idea di uso regolativo del concetto di teleologia per quanto riguarda lo studio degli esseri viventi: per comprendere al meglio gli organismi viventi è necessario adottare il concetto di teleologia, l'idea di un procedere basato su una forma di razionalità che nel suo agire si ripropone uno scopo, come punto di partenza non ulteriormente spiegabile. Come scrive

<sup>337</sup> Cfr. T.H Levere, *Poetry realized in nature*, op. cit., p. 203.

<sup>338</sup> I. Kant, *Gesammelte Schriften*, De Gruyter, Berlin, Reimer, 1910-, XI vol., p. 176, cit., in T. Lenoir, "The Göttingen School and the development of transcendental Naturphilosophie in the Romantic Era", op. cit., p. 144.

Lenoir, riferendosi alla posizione teorica assunta sia da Kant che da Blumenbach, «Ai limiti della spiegazione meccanica in biologia, dobbiamo accettare la presenza di altri tipi di forze che seguono leggi differenti da quelle della fisica. Queste forze non possono essere elaborate a priori a partire da altre forze presenti in natura, ma possono costituire l'oggetto di ricerche»<sup>339</sup>

Alla luce di quanto scritto nel secondo capitolo della presente ricerca, l'interesse di Coleridge nei confronti dell'opera di Blumenbach non dovrebbe destare più alcuna meraviglia. La riflessione del giovane studioso inglese è infatti percorsa da una tensione simile a quella che sta alla base dello sviluppo della teoria del *Bildungstrieb*. Il problema è quello dell'*unificazione della natura*: come individuare un'unità, una coerenza di fondo dietro la molteplicità di fenomeni e forme che compongono la natura? Il meccanicismo da cui, come si è visto, il giovane Coleridge era fortemente attratto non offre una soluzione soddisfacente per una mente pervasa da un forte spirito religioso come quella del poeta-filosofo inglese. Inoltre, come può un'artista ritenersi soddisfatto di un mondo ridotto ad un mero accumulo di singoli oggetti la cui interazione è basata su rigide leggi meccaniche? Quale può essere, in questo quadro, il ruolo della poesia?

L'orizzonte problematico di Coleridge coincide solo in parte con quello di Blumenbach: una delle difficoltà principali per il naturalista era trovare un modello esplicativo che si adatti al mondo organico senza però ricorrere a inspiegabili forze sovranaturali. Al contrario, per Coleridge il punto sembra essere proprio quello di preservare il ruolo divino all'interno di un contesto sempre più dominato dal meccanicismo. Tuttavia proprio questa operazione presenta interessanti analogie con quella portata avanti da Blumenbach attraverso il concetto di *Bildungstrieb*. La principale difficoltà a cui Coleridge va incontro, infatti, è quella di giustificare il ruolo di Dio nella natura senza con questo ridurre *in toto* il livello divino a quello naturale. Il rapporto tra i due livelli non può essere di identità, pena il cadere in una forma di

---

<sup>339</sup> *Ivi*, p. 148. È importante rilevare, con Richards, che al di là di indubbi punti di contatto tra la riflessione di Blumenbach e quella di Kant a proposito di questo punto, tra i due sussiste una fondamentale differenza di fondo, laddove per il biologo il *Bildungstrieb* costituisce una forza effettiva che, al pari della newtoniana forza di gravità, esiste e fa sentire i suoi effetti, mentre per il filosofo di Königsberg l'applicazione del concetto di teleologia nell'ambito organico ha un valore puramente regolativo. La natura, laddove non esiste una volontà agente individuale, può essere studiata *come se* il principio teleologico fosse valido. Ciò non significa che, come in Blumenbach, esso costituisca effettivamente il principio guida di una forza presente nella materia come il *Bildungstrieb*. Cfr. R.J. Richards, "Kant and Blumenbach on the *Bildungstrieb*: A Historical Misunderstanding", *op. cit.*

panteismo, ma nemmeno di assoluta estraneità, pena il ridurre la natura alla stregua di un meccanismo privo di vita. Parallelamente per Blumenbach la principale difficoltà è riuscire a individuare un metodo che permetta di affrontare l'oggetto di studio della biologia preservando le ineliminabili differenze che lo separano dall'ambito della fisica, senza però rinunciare ad affrontarlo scientificamente, senza ricorrere a vaghe e difficilmente analizzabili forze sovranaturali. In entrambi i casi ci troviamo dunque di fronte al complesso tentativo di individuare un principio in grado di unificare la molteplicità naturale, un principio dunque allo stesso tempo inerente la materia ma diverso da essa. La soluzione di Blumenbach è una forza che non agisce sulla base di una rigida legge meccanica, ma che, al contrario, è teleologicamente diretta; strettamente connessa alla base materiale attraverso le cui modificazioni la sua opera si manifesta, ma non interamente riducibile ad essa.

Il problema dell'unificazione della natura ha un'enorme rilevanza all'interno della riflessione di Coleridge, attraversandola in tutte le sue fasi, da quelle iniziali, legate soprattutto all'influsso di Cudworth e Priestley, a quelle più mature, caratterizzate da una forte presenza kantiana e schellinghiana. In tutte queste fasi le diverse modalità attraverso le quali il filosofo affronta il problema dell'unificazione della natura sono caratterizzate da una visione fondamentalmente monistica. All'interno delle sue opere Coleridge fa riferimento al principio spirituale che pervade la natura attraverso diversi termini, che riflettono spesso le suggestioni derivate dagli autori studiati nei diversi momenti della sua vita. A volte l'aspetto "*noumenico*" della realtà è chiamato *Assoluto che manifesta se stesso*, a volte *Vita che pervade ogni cosa*, altre volte *Potere, o Essere, o Natura Plastica*. Una delle definizioni più ricorrenti è però *natura naturans*. Il termine sembra un chiaro riferimento a Spinoza e al suo uso della coppia concettuale *natura naturata-natura naturans*. Al pari dei diversi termini usati da Coleridge per descrivere la forza divina che forma e pervade la natura, l'espressione *natura naturans* in Spinoza è indice di un tentativo di unificare le molteplici entità che compongono la realtà materiale in un tutto. Tuttavia in Spinoza la distanza tra Dio e natura, tra forza creatrice di tipo spirituale e insieme dei fenomeni e degli oggetti di tipo materiale è annullata. All'interno del sistema di Spinoza Dio è di fatto ricondotto alla natura stessa. Questo, come si è visto, è inammissibile per un uomo animato

da una fervente fede religiosa come Coleridge, che riferendosi ad una fase intermedia della propria riflessione a proposito di questo problema scrive:

L'esistenza di un essere come fondamento di ogni esistenza non era ancora l'esistenza di un creatore e di una paterna guida morale. "Nella posizione secondo cui ogni realtà o è contenuta *nell'essere* necessario come *attributo*, o esiste *attraverso* di lui, come suo *fondamento*, resta il dubbio se le proprietà dell'intelligenza e della volontà vadano attribuite all'Essere Supremo nel primo o solo nell'altro senso; come attributi inerenti, o solo come *conseguenze* che hanno esistenza in altre cose *attraverso* di lui. Se questa fosse la verità, allora nonostante tutta la preminenza che va riconosciuta all'*Eterno Primo* per l'autosufficienza, l'unità e l'indipendenza del suo essere come fondamento sacro dell'universo, la sua natura sarebbe ben al di sotto di quello che siamo tenuti a comprendere nell'idea di Dio" [...] Kant, *Einzig möglicher Beweisgrund: vermischte Schriften, Zweiter Band*, § 102, e 103. Per tantissimo tempo non riuscii proprio a conciliare l'idea della persona con quella dell'infinità; e la mia testa era con Spinoza benché tutto il mio cuore restasse con Paolo e Giovanni.<sup>340</sup>

Commentando il passo di Kant, Coleridge esplicita in modo chiaro la difficoltà teorica in cui si trova: da una parte la distinzione spinoziana tra *natura naturata e natura naturans* è un interessante modo di risolvere il problema dell'unificazione della natura, poiché la considerazione della forza creatrice e dell'insieme dei fenomeni come due modi diversi di considerare un'unica realtà permette di superare il dualismo e di ottenere un unico livello di realtà; allo stesso tempo però la soluzione spinoziana è inaccettabile da un punto di vista teologico, poiché costituisce di fatto una riduzione di Dio alla natura. Razionalmente Coleridge è attratto dalla dottrina di Spinoza, ma la sua fede gli impedisce di abbracciare ogni teoria tendente al panteismo. Nel concetto di *Bildungstrieb* di Blumenbach il poeta-filosofo inglese individua una modalità di *unificazione* della natura in grado, apparentemente, di preservare sia la peculiarità della forza immateriale che secondo Coleridge percorre la natura – una forza *divina* – che quelle della materia. In una nota contenuta in *The Friend* Coleridge scrive:

Ho appena dato uno sguardo ad una Traduzione del Dr. Elliotson della Fisiologia di Blumenbach, che costituisce una chiara *eccezione* [Coleridge si riferisce all'affermazione a cui la nota in esame si riferisce: «Nessuno, se non in senso figurato, parla di *ragione* di un animale»], p. 45. Non conosco il Dr. Elliotson, ma *conosco* il Professor Blumenbach, e sono stato un assiduo frequentatore delle sue Lezioni, di cui quest'opera ormai classica costituiva il libro di testo, e so che questo grand'uomo si rivolterebbe con sorpresa e indignazione contro il grossolano materialismo inculcato nella sua opera: tanto più che durante l'intero periodo in cui l'identificazione della *natura* dell'Uomo con quella del Bruto [*the identification of Man with the Brute in Kind*] era la *moda*

---

<sup>340</sup> BL, I, pp. 133-34, (trad. it., OP, pp. 602-603).

dei Naturalisti, Blumenbach era rimasto *prontamente e ardentemente* fermo nel rifiutare tale opinione, esponendo la sua scorrettezza e fallacia, sia come uomo di buon senso che come naturalista.<sup>341</sup>

È probabile che Coleridge avesse conosciuto superficialmente il lavoro di Blumenbach già prima del suo soggiorno tedesco tramite Beddoes<sup>342</sup>. Sembra inoltre che, giunto a Gottinga, non si sia limitato a seguire le lezioni di fisiologia dello studioso tedesco, ma abbia instaurato con la sua famiglia un rapporto di tipo personale<sup>343</sup>.

Per valutare l'interesse suscitato in Coleridge dalla riflessione di Blumenbach è sufficiente scorrere l'indice dei suoi *Notebook* relativi sia al periodo trascorso a Gottinga che all'anno 1803<sup>344</sup>. Dagli appunti emerge chiaramente sia una conferma dei rapporti personali intrattenuti con il biologo tedesco, sia una lettura meditata e costante dell'*Handbuch der Naturgeschichte* di Blumenbach, opera di cui Coleridge ricopia nei suoi quaderni numerosi estratti. È tuttavia un'annotazione risalente al 1810 a risultare particolarmente interessante in questo contesto. In essa Coleridge scrive:

Vorrei investigare il legame tra Immaginazione e Bildungstrieb-Imaginatio = imitatio vel repetitio *Imaginis*-per motum? ergo, et motum-The Variolae-generatione- Non c'è un nesso tra Imitazione *fisica* [*physical Imitation*] e Immaginazione [*Imagination*]?<sup>345</sup>

Quale può essere il nesso tra *immaginazione* e *Bildungstrieb*? Cosa intende Coleridge per *Imitazione fisica*? In che senso tale *imitazione* può essere accostata al concetto di *immaginazione*? È seguendo il tentativo coleridgiano di rispondere a domande come queste che emergerà ancora una volta lo stretto legame che nella riflessione del poeta-filosofo sussiste tra indagine sulla natura e indagine sui processi di creazione e fruizione artistica. Il tentativo di risolvere il problema dell'unificazione della natura, infatti, è strettamente legato a quello relativo alla possibilità di una lettura *simbolica* della natura da parte dell'artista. Si è già discusso del desiderio, presente fin dalle prime fasi della riflessione di Coleridge, di riaffermare una corrispondenza tra ordine

---

<sup>341</sup> CF, I, pp. 154-155.

<sup>342</sup> CM, I, p. 535.

<sup>343</sup> Cfr., a titolo di esempio, CL, I, p. 497, dove Coleridge racconta di una gita in montagna, su cui torneremo, a cui ha partecipato anche il figlio di Blumenbach.

<sup>344</sup> Cfr. CN, I, Notes, p. 491.

<sup>345</sup> CN, I, 3744. Cfr. anche A.J. Harding, *Coleridge and the Inspired Word*, op. cit., p. 64.

umano, ordine naturale e ordine divino. Il concetto di *Bildungstrieb* dunque non offre soltanto la possibilità di individuare nel mondo naturale un principio immateriale in grado di contrastare una visione meccanicistica della natura. Esso rimanda a un livello del reale ulteriore rispetto a quello delle apparenze esteriori, dischiudendo all'artista un orizzonte nuovo. A fronte dell'apertura di questa dimensione, a fronte cioè della possibilità di una lettura *simbolica* della realtà, una lettura incentrata non sulle caratteristiche esteriori di oggetti isolati, ma sui nessi nascosti che permettono di portare alla luce la forza creatrice che pervade ogni cosa, l'artista non dovrà riprodurre le fattezze esteriori delle cose, la *natura naturata*, ma imitare piuttosto la forza immateriale che pervade ogni cosa, la *natura naturans*. Come è possibile tuttavia realizzare questa operazione? Come, in altre parole, la mente umana può cogliere il livello più intimo della realtà? La risposta a queste domande è strettamente legata al modo in cui Coleridge caratterizza il concetto di *immaginazione*, la facoltà che, secondo il poeta-filosofo, esprime in modo più completo il carattere *attivo, creativo* della mente umana.

Nell'itinerario teorico che porta Coleridge dal meccanicismo che caratterizza i primi anni della sua riflessione all'attribuzione di un forte ruolo alla creatività non solo nei processi mentali legati alla creazione e alla fruizione artistica, ma più in generale in ogni operazione della mente umana, svolge una funzione importante la costellazione di concetti che ruota intorno al tema dell'*illusione*: che si tratti di *sogni*, di *fantasticherie*, di *inganni dei sensi*, o di *illusioni*<sup>346</sup>, le riflessioni di Coleridge sull'attività della mente umana, e soprattutto sul suo carattere attivo, prendono spesso le mosse da fenomeni che potremmo definire *eccezioni*, da *situazioni-limite* in cui la mente, a volte volontariamente, a volte no, considera reali personaggi o eventi che non lo sono.

Nella fase della riflessione coleridgiana in esame, quella risalente agli anni tra il 1798 e il 1799, e coincidente in gran parte con il soggiorno del giovane studioso a Gottinga, l'affermazione da parte di Coleridge del carattere creativo della mente umana prende spesso le mosse da inganni dei sensi che si verificano di fronte a fenomeni naturali quali quello del *Brocken Spectre*.

---

<sup>346</sup> La produzione letteraria di Coleridge è disseminata di esempi che potrebbero essere citati a sostegno di questa affermazione. Sia sufficiente in questa sede ricordare quella che lo stesso Coleridge chiama *teoria dell'illusione drammatica*, la distinzione tra *illusione* e *inganno* su cui tale teoria di basa, o l'esempio del *sogno* utilizzato proprio per spiegare meglio questa teoria. Cfr. ID, pp. 63-65.

Il fenomeno in questione deve il suo nome al monte di Brocken, che si trova nelle montagne di Harz, in Germania, e consiste in un inganno ottico dovuto alla frequente presenza di nebbia che, combinata con la giusta posizione del sole, provoca nell'osservatore l'impressione di vedere di fronte a sé una figura umana.

Non è possibile stabilire con sicurezza se, e quando, Coleridge abbia assistito personalmente al fenomeno del *Brocken spectre*. Ciò che è certo è che ne ha discusso a lungo durante una gita in montagna che includeva tra le proprie tappe proprio la montagna di Brocken. Dell'escursione in questione si trova un racconto in una lettera del 17 maggio 1799 indirizzata a sua moglie<sup>347</sup>, nella quale tuttavia Coleridge non accenna al fenomeno. Nel racconto della stessa gita scritto da Carlyon, uno dei suoi compagni di viaggio, è invece dedicato ampio spazio al fenomeno<sup>348</sup>, di cui Carlyon cita la descrizione offerta da Jordan<sup>349</sup>. La stessa descrizione verrà ricopiata, nel maggio del 1799, anche da Coleridge<sup>350</sup>.

Dal racconto di Carlyon emergono due elementi di particolare interesse: in primo luogo lo studioso sostiene che sia stato Blumenbach a indirizzare il gruppo che partecipa alla gita, e dunque anche Coleridge, verso il fenomeno del *Brocken Spectre*. In secondo luogo riporta una discussione incentrata sul tentativo da parte del gruppo di amici di definire il concetto di sublime, all'interno della quale Coleridge avrebbe esposto una teoria che sembra costituire un interessante precedente della nota definizione della fede poetica come *volontaria e temporanea sospensione dell'incredulità*:

Mentre salivamo sul monte Brocken, e ogni tanto ci fermavamo a prendere fiato, ma anche a osservare il magnifico paesaggio, nacque una lunga discussione a proposito del sublime e della bellezza. È emerso Burke, ma di più Coleridge. [Abbiamo parlato] di bellezza, ma più di sublimità, che era più adeguata alla grandezza del paesaggio circostante. Molti sono stati gli sterili tentativi di definire la sublimità in modo soddisfacente, finché Coleridge ha sostenuto, a lungo, che essa consiste in una sospensione del potere di operare comparazioni.<sup>351</sup>

È lo stesso Carlyon che, in una nota al passo citato, scrive che in riferimento alla definizione coleridgiana di sublime, è utile consultare una delle lettere

---

<sup>347</sup> Cfr. CL., I, pp. 496-503.

<sup>348</sup> Cfr. C. Carlyon, *Early Years and Late Reflections*, London 1835, 4 voll., Vol. I, pp. 47-49.

<sup>349</sup> J.L. Jordan, "Beobachtung des Brokengespenstes" mitgeteilt von J. Lud. Jordan, in *Göttingisches Journal der Naturwissenschaften* (1798) ed. J. Fr. Gmelin, I, iii, pp. 110-114.

<sup>350</sup> Cfr. CM, I, 430 e *Notes*, I, 430.

<sup>351</sup> C. Carlyon, *Early Years and Late Reflections*, *op. cit.*, p. 51.

scritte da Coleridge durante il soggiorno tedesco e inclusa nell'edizione di *The Friend* pubblicata nel 1809<sup>352</sup>. In essa il poeta-filosofo inglese scrive:

Ieri mattina ho visto il lago minore completamente nascosto dalla nebbia; ma nel momento in cui il sole ha fatto capolino da dietro la collina, la nebbia si è aperta nel mezzo, e per pochi secondi è rimasta divisa, lasciando una via diritta nel mezzo del lago; in mezzo a queste due mura di nebbia, la luce brillava sul ghiaccio, formando un cammino di fuoco dorato incredibilmente luminoso! E le mura di nebbia stesse partecipavano allo splendore con una moltitudine di brillanti colori! Questa era la nostra seconda gelata. Circa un mese fa, prima che il disgelo avanzasse, c'è stata una tempesta di vento; durante tutta la notte i tuoni e lo stridore del ghiaccio infranto erano tali che hanno prodotto nella mia mente la convinzione che esistano suoni più sublimi di quanto una visione potrà mai essere, massimamente in grado di sospendere la capacità di operare comparazioni [*more absolutely suspending the power of comparison*] e di assorbire completamente la consapevolezza di sé delle menti [*absorbing the minds self-consciousness*] a favore della totale attenzione verso l'oggetto che sta agendo di fronte ad esse.<sup>353</sup>

La lettera risale al periodo del viaggio in Germania durante il quale Coleridge risiedeva ancora a Ratzeburg, e mostra perciò come il suo interesse per i fenomeni di inganno sensoriale fosse già vivo prima del suo arrivo a Gottinga e del suo incontro con Blumenbach. Il brano mostra inoltre come anche in questo caso Coleridge, prendendo le mosse da un inganno visivo, faccia riferimento all'idea di *sospensione del potere di operare comparazioni*. In questa idea è possibile vedere un chiaro precorrimento di ciò che lo studioso sosterrà ad esempio in *Osservazioni sparse sul Teatro e lo stato attuale del Dramma più elevato*<sup>354</sup>, dove il concetto di *sospensione della capacità di operare comparazioni* non è applicato, come in questo caso e in quello raccontato da Carlyon al concetto di *sublime*, bensì a quello di *illusione drammatica*, come avverrà anche nella nota definizione della fede poetica contenuta nella *Biographia Literaria*. Sebbene infatti né nella discussione occorsa durante la gita a Brocken, né nella lettera citata Coleridge menzioni l'illusione drammatica, un tema che affronterà esplicitamente in una fase più avanzata della sua riflessione, in entrambi questi casi l'idea di sospensione della possibilità di operare comparazioni è connessa all'affermazione del carattere attivo, creativo della mente umana. Tale carattere costituisce la base della teoria dell'illusione

---

<sup>352</sup> *Ibidem*.

<sup>353</sup> CF, II, p. 257. Cfr. T. Fulford, "The Politics of the Sublime: Coleridge and Wordsworth in Germany", in *The Modern Language Review*, Vol. 91, No. 4 (Oct., 1996), pp. 817-832. Cfr. anche CL, I, p. 461.

<sup>354</sup> *Lects 1808-1819*, I, p. 135 (trad. it., ID, p. 62).

drammatica<sup>355</sup>. Fenomeni come quello del *Brocken spectre*, o quello descritto nella lettera citata, costituiscono per Coleridge conferme empiriche di una convinzione che sempre più si fa strada nella sua riflessione, ovvero che la mente umana, lungi dal caratterizzarsi come inerte ricettacolo di impressioni esterne, possiede evidenti doti creative che le permettono ad esempio di vedere cose che non esistono. Le figure che si stagliano nella nebbia che ricopre il lago, o il monte Brocken, costituiscono altrettante creazioni della mente dell'osservatore che, nelle condizioni naturali adatte, è in grado di vedere ciò che *vuole* vedere. Nell'idea per cui *l'illusione* è il risultato di una sospensione della possibilità di operare una comparazione è implicita la convinzione secondo la quale solo operando un confronto la mente umana è in grado di stabilire con certezza ciò che è reale e ciò che non lo è. Se infatti fosse possibile operare questa distinzione *in assoluto* la sospensione della possibilità di operare comparazioni che Coleridge lega a determinati fenomeni naturali – un paesaggio particolarmente maestoso e caratterizzato da condizioni particolari, o una serie di suoni particolari – non dovrebbe essere in grado di provocare *l'illusione*. Per usare un esempio utilizzato in seguito dallo stesso Coleridge, sarebbe come pensare che sia possibile giudicare come irreali i sogni *dal loro interno*. Questa operazione, invece, secondo Coleridge è impossibile. All'interno di fenomeni di un certo tipo, così come durante i sogni, così come, scriverà in seguito, di fronte ad uno spettacolo teatrale, la possibilità di operare un confronto tra ciò che è reale e ciò che non lo è, in modi e misure diverse, viene meno, e gli individui possono essere illusi, essendo spinti a giudicare reali, fino alla ripresa della possibilità di fare paragoni, quelle che sono soltanto *ombre dell'immaginazione*.

Nella fase della riflessione coleridgiana che stiamo affrontando la sussistenza di condizioni esterne in grado di facilitare il processo di *illusione* è un elemento a cui il poeta-filosofo inglese dà particolare importanza. Questo è l'inizio del resoconto dell'esperienza del *Brocken spectre* ricopiato da Coleridge nei suoi appunti:

[Jordan], dopo Whitsuntide, è salito ancora, per vedere sorgere il sole. Il cielo era già tinto di rosso, e il sole stava appena emergendo in tutto il suo splendore; nella campagna tutto era indicibilmente sereno, quando improvvisamente l'altra montagna di Harz che giace più in basso del lato sud-ovest del monte Brocken,

---

<sup>355</sup> Cfr. D.I. Morrill, "Coleridge's Theory of Dramatic Illusion", in *Modern Language Notes*, Vol. 42, No. 7. (Nov., 1927), pp. 436-444.

verso Wormberg, cominciò ad essere avvolta da una densa nebbia. In quel momento io stavo scalando la roccia granitica, il Pulpito del Diavolo, quando ad una certa distanza, in direzione di Wormberg e di Achtermannshöhe, apparve la gigantesca figura di un uomo, come se stesse su un gigantesco piedistallo; ma non appena me ne sono reso conto la nebbia si è dissolta scomparendo, e non ho più visto l'apparizione. Un'altra volta, comunque, ho visto il Brocken-spectre un pò più chiaramente.<sup>356</sup>

Dal brano emerge un aspetto del fenomeno del *Brocken spectre* che ha senz'altro colpito Coleridge: il fenomeno non è *interamente* dipendente dalla volontà dello spettatore, ma è basato in gran parte su condizioni naturali. Sia in questo caso che in quello raccontato nella lettera citata, è la magnificenza, la forza di un fenomeno naturale – il paesaggio nel caso di Brocken, addirittura dei suoni nel caso riportato nella lettera – a sospendere la capacità della mente umana di operare comparazioni e dunque a produrre l'illusione. Fenomeni ottici o sonori di un certo tipo sono in grado di colpire le facoltà umane con una forza tale da eccedere le loro capacità e, in un certo senso, farle cadere in errore. Allo stesso tempo è proprio questa possibilità di cadere in errore, e dunque di giudicare reali cose che non lo sono, che porta Coleridge in un primo tempo a riflettere sul carattere creativo della mente umana, in un secondo a sostenere che l'illusione possa essere ricreata anche senza l'intervento di forze naturali, attraverso un atto volitivo dello spettatore, rispetto al quale la creazione artistica svolge una funzione di sostegno. Questo atto volitivo, sia per quanto riguarda l'artista che per quanto riguarda lo spettatore, è basato sulla facoltà dell'immaginazione, che nella riflessione di Coleridge rappresenta la più completa espressione della creatività della mente umana.

Se l'interesse da parte di Coleridge per la riflessione di Cudworth costituisce la prima importante tappa del suo progressivo distacco da un approccio meccanicista, l'incontro con Blumenbach costituisce un secondo passo sul cammino che lo condurrà ad una decisa rivalutazione della creatività della mente umana attraverso i concetti, strettamente connessi, di *immaginazione* ed *illusione*. Diversamente dall'influsso esercitato sull'opera di Coleridge da Cudworth, con il quale il poeta-filosofo inglese condivide prima ancora che specifiche teorie e concetti le esigenze che costituiscono il punto di partenza della sua riflessione, l'influsso di Blumenbach e del dibattito che a

---

<sup>356</sup> CN, *Notes*, I, p. 431.

partire dalla sua opera si sviluppa in ambito fisiologico e non solo<sup>357</sup>, agisce a diversi livelli. In primo luogo il naturalista tedesco sembra essere il principale tramite attraverso il quale Coleridge entra in contatto con l'ambiente di Gottinga, e dunque con il circolo di studiosi, tra i quali deve essere annoverato lo stesso Blumenbach, riunito intorno a Heyne. Sebbene la riflessione di Blumenbach si collochi nell'ambito della fisiologia e dell'antropologia, si è visto come il suo pensiero sia fortemente influenzato dalla riflessione sul mito di Heyne, con il quale condivide lo stesso orizzonte problematico. In secondo luogo il lavoro di Blumenbach offre a Coleridge una serie di strumenti teorici, quali il concetto di *Bildungstrieb*, che lo studioso inglese utilizza nel tentativo di chiarire e risolvere nodi problematici quali quello dell'unificazione della natura. Blumenbach inoltre indirizza l'attenzione di Coleridge verso quei fenomeni che costituiscono il punto di partenza della riflessione coleridgiana sul carattere creativo della mente umana e sui concetti di finzione e illusione. Questo aspetto, all'interno della presente ricerca, è particolarmente importante, poiché i concetti di *immaginazione*, *finzione* e *illusione* costituiscono il punto di raccordo tra le riflessioni di Coleridge più strettamente connesse alla filosofia della religione – e dunque le discussioni intorno al *valore di verità* delle Sacre Scritture – e quelle di carattere estetico-epistemologico che ruotano intorno al concetto di illusione drammatica. È a partire dall'affermazione del carattere attivo della mente umana, del peso che le *finzioni* hanno nel modo in cui gli individui conoscono il mondo, che Coleridge affronta sia i testi sacri che le opere d'arte.

Un ultimo – ma non in ordine di importanza – aspetto rispetto al quale Blumenbach si rivela centrale rispetto alla riflessione di Coleridge, consiste nella possibilità di vedere nella figura del naturalista tedesco il tramite che ha condotto Coleridge allo studio di Kant e Schelling. La riflessione di Blumenbach ha svolto infatti un ruolo di primo piano in un vasto dibattito che ha coinvolto filosofi, fisiologi, medici, e che ha visto un'ampia circolazione di idee e concetti quali quello di *Bildungstrieb*. Sia Kant, che Schelling, hanno a loro modo preso parte a questo dibattito, citando esplicitamente le teorie di Blumenbach nelle loro opere. Sebbene sia difficile determinare con certezza quando sia iniziata da parte di Coleridge la lettura dell'opera di Kant – che si rivelerà centrale per la sua riflessione – è certo che si tratta di un periodo di

---

<sup>357</sup> Cfr. T.H. Levere, *Poetry realized in nature*, op. cit., pp. 201-219.

poco successivo al suo soggiorno tedesco. Considerata da una parte la notorietà di Kant, dall'altra il suo rapporto con Blumenbach, è probabile che l'interesse di Coleridge nei confronti della sua opera, che comunque già conosceva prima di andare a Gottinga, sia nato proprio grazie al naturalista tedesco. Vista inoltre l'ampia influenza che il pensiero di Schelling è destinato ad esercitare nella riflessione coleridgiana è interessante rilevare come Coleridge abbia trovato nelle opere di Blumenbach concetti e termini che troverà anche, pur con le dovute differenze, nelle opere del filosofo tedesco.

Blumenbach non costituisce l'unico autore studiato da Coleridge durante il soggiorno tedesco. Come è stato mostrato, il poeta-filosofo inglese si è interessato anche allo studio della letteratura tedesca. A ciò si deve aggiungere che è durante il soggiorno in Germania che Coleridge conosce l'opera di Herder<sup>358</sup>, un autore la cui influenza sul suo pensiero, in particolare a proposito dei concetti di *mito* e *illusione drammatica*, sebbene difficilmente documentabile, è sicuramente molto vasta. È stato mostrato anche come durante il periodo trascorso a Gottinga Coleridge abbia frequentato Heyne ed Eichhorn. Se del rapporto diretto con il primo le tracce certe sono esigue, il rapporto con il secondo è testimoniato da lettere, appunti, ma soprattutto dalle numerose annotazioni scritte da Coleridge sui margini delle opere del critico tedesco in suo possesso. La maggior parte di tali annotazioni tuttavia risale a più di dieci anni dopo il 1799 e più precisamente agli anni successivi al trasferimento di Coleridge ad Highgate, nel 1816, un periodo a partire dal quale il suo studio della Bibbia si fa sempre più costante ed intenso. Per quanto riguarda lo studio di Herder la situazione che si presenta è molto simile, dal momento che le poche annotazioni coleridgiane relative alle sue opere sembrano risalire allo stesso periodo.

Sebbene Coleridge abbia conosciuto direttamente<sup>359</sup> l'opera di Eichhorn e quella di Herder nello stesso periodo in cui ha conosciuto quella di Blumenbach, sembra che abbia iniziato uno studio sistematico delle loro opere solo in un periodo successivo. Tra il 1800 e il 1816 infatti l'attenzione di

---

<sup>358</sup> Si è già visto come Coleridge abbia conosciuto l'opera di Eichhorn già prima del suo soggiorno in Germania, attraverso i suoi contatti con l'ambiente unitariano. Cfr. *supra*, § 5.1 Coleridge prima del viaggio in Germania. Per quanto riguarda invece la conoscenza diretta delle opere di Herder cfr. CN, I, p. 346; CM, II, pp. 1048-1049.

<sup>359</sup> Come si è visto Coleridge doveva conoscere, quantomeno indirettamente, le opere di Eichhorn già prima del suo soggiorno tedesco, grazie alla sua frequentazione dell'ambiente unitariano.

Coleridge è dedicata quasi interamente all'opera di Kant prima e di Schelling poi. È alla luce dello studio di questi due filosofi che il già citato concetto di immaginazione assumerà nella riflessione coleridgiana contorni definitivi, entrando a far parte della coppia concettuale *fantasia-immaginazione*, parallela a quelle, sempre elaborate sulla base dello studio dei due filosofi tedeschi, di *intelletto-ragione* e *talento-genio*.

Per questo il prossimo capitolo sarà dedicato all'analisi del rapporto di Coleridge con Kant e Schelling e alla matura elaborazione da parte dello studioso inglese di una serie di concetti che si riveleranno fondamentali sia per quanto riguarda l'ambito della sua riflessione legato alla critica biblica che per quanto riguarda quello, strettamente connesso, che ruota intorno al concetto di illusione drammatica.

## 6. Coleridge e la filosofia tedesca

### § 6.1 Coleridge e Kant: intelletto e ragione, talento e genio

#### § 6.1.1 L'incontro con Kant

Gli scritti dell'illustre saggio di Königsberg, fondatore della filosofia critica, più di qualsiasi altra opera, hanno al contempo irrobustito e disciplinato il mio intelletto. L'originalità, la profondità e la concentrazione dei pensieri; la novità e l'acume, ma anche la solidità e l'importanza delle distinzioni; la catena adamantina della logica; e oserò aggiungere (per quanto possa sembrare un paradosso a quanti si sono fatti un'idea di Immanuel Kant dai recensori e dai francesi) la chiarezza e l'evidenza della *Critica della ragion pura* e del *giudizio: degli Elementi metafisici di filosofia naturale*, e della *Religione entro i limiti della pura ragione* si sono impadroniti di me con mano da gigante. Dopo quindici anni di familiarità con essi, leggo ancora queste e tutte le altre sue opere con gioia intatta e ammirazione crescente.<sup>360</sup>

Il modo in cui Coleridge descrive il proprio incontro con l'opera kantiana costituisce un interessante punto di partenza per affrontare il rapporto tra l'autore inglese e il filosofo che senza dubbio ha esercitato l'influsso più costante, profondo e duraturo sulla sua intera produzione. Per quanto riguarda il rapporto tra Coleridge e Kant non saranno necessarie lunghe e minuziose analisi volte ad accertare l'effettiva conoscenza del secondo da parte del primo. L'opera di Coleridge è disseminata di citazioni, parafrasi e riferimenti all'opera di Kant<sup>361</sup> e la letteratura critica a proposito del rapporto tra questi due autori è di conseguenza estremamente ampia. Per questo ci concentreremo esclusivamente su quegli aspetti della riflessione del filosofo tedesco che risultano maggiormente interessanti all'interno della presente trattazione, partendo da un quesito: che cosa, nell'opera di Kant, ha suscitato tanto interesse e ammirazione da parte di Coleridge?

La risposta a questa domanda è strettamente legata alla rivoluzione epistemologica attuata dal filosofo tedesco. Nella *Critica della ragion pura* si trova espressa una confutazione dell'empirismo la cui forma innovativa

---

<sup>360</sup> BL, I, p. 153 (trad. it., OP, p. 566).

<sup>361</sup> «Se si dovessero enumerare tutte le opere di Coleridge all'interno delle quali le idee di Kant sono adottate o discusse, sarebbe necessario includere nella lista tutte le opere in prosa pubblicate da Coleridge nel diciannovesimo secolo, più le sue lettere e i suoi quaderni di appunti, che sono appena stati pubblicati nella loro interezza. Anche le dissertazioni rimaste non pubblicate, che sono appena venute alla luce, mostrano la presenza di molto materiale kantiano». G.N.G. Orsini, *Coleridge and german idealism, op. cit.*, p. 50.

costituisce per Coleridge un ulteriore motivo di interesse ed ammirazione, tanto che anche nel momento in cui si troverà ad esporre dubbi e perplessità a proposito di certi aspetti della riflessione di Kant, continuerà comunque a sottolineare la sua ammirazione per l'aspetto formale della sua indagine<sup>362</sup>. Coleridge infatti ha già trovato esposta e argomentata nell'opera di Cudworth la convinzione che la mente umana non possa essere considerata come passiva e ricettiva. L'influenza di Blumenbach ha poi precisato e consolidato questa convinzione, ma è nell'opera di Kant che, per la prima volta, questa analisi non si sviluppa sul piano psicologico ma logico.

L'io penso kantiano può essere considerato il simbolo di ciò che permette a Coleridge di trovare in Kant la risposta alle proprie esigenze in campo epistemologico e non solo. A partire dal momento in cui il poeta-filosofo inglese viene a contatto con l'opera kantiana, l'autocoscienza del soggetto vista come elemento che garantisce a priori la possibilità dell'esperienza diventa un elemento centrale della sua riflessione.

In una lettera scritta nel 1803 scrive:

(L'associazionismo) si basa in misura maggiore sulla contiguità temporale e sulla somiglianza degli stati affettivi che sulla successione di Idee [*Trains of Ideas*] [...]. Credimi Southey! Una soluzione metafisica che non faccia immediatamente appello a qualcosa contenuto nel Cuore, è fortemente sospetta di essere apocrifia. Credo quasi che le idee non richiamino mai altre idee, nella misura in cui non sono altro che idee, non più di quanto le foglie di una foresta siano in grado di creare il movimento l'una dell'altra. La brezza che le attraversa costituisce l'anima degli stati affettivi.<sup>363</sup>

Nonostante non siano ancora presenti termini propriamente kantiani, la critica nei confronti del tentativo di spiegare l'esperienza umana attraverso il semplice principio dell'associazione è basata sull'esigenza di individuare un elemento unificante, una base comune per le diverse sensazioni che non

---

<sup>362</sup> «Considerata infatti come logica essa (la Critica della ragion pura) è inoppugnabile; come filosofia sarà esente da opposizioni e cesserà di essere contestabile solo quando l'anima di Aristotele si sarà fusa con l'anima di Platone, quando gli uomini di talento saranno divenuti tutti uomini di genio, oppure gli uomini di genio si saranno ridotti a uomini di talento. Cioè *graecis calendis*, o quando si incontrano due venerdì». *Logic*, p. 206 (trad. it., OP. p. 2236). Muirhead cita questo passo, tratto dal *Treatise on Logic*, considerandolo esemplificativo della convinzione di Coleridge che il sistema kantiano sia valido per quanto riguarda la sua struttura generale, ma sia sbagliato nel momento in cui descrive le idee della ragione come meramente regolative: «Il significato è chiaro: esiste un livello di pensiero al di là dell'analisi trascendentale, in cui il genio di Platone è penetrato, ma che tutto il talento di Kant non è stato in grado di raggiungere». Cfr. J.H. Muirhead, *op. cit.*, pp. 82-83. Il brano tuttavia, come verrà mostrato oltre, è molto importante anche da un altro punto di vista. Esso infatti mette in relazione la differenza tra platonismo e aristotelismo presente in tutta l'opera di Coleridge, con la distinzione, molto importante sul piano estetico, tra *genio e talento*.

<sup>363</sup> CL, II, p. 961.

appartenga alle sensazioni stesse, bensì al soggetto. Dodici anni dopo la lettera citata, nello *Statesmans Manual* Coleridge dimostra di aver pienamente fatto proprio il principio kantiano, scrivendo:

Ciò che noi troviamo in noi stessi costituisce (gradu mutato) la sostanza e il principio vitale di ogni nostra conoscenza. Senza questa latente presenza dell' 'Io sono', tutte le modalità di esistenza del mondo esterno scorrerebbero di fronte a noi come ombre colorate, con una profondità, una fissità, non più grande di quella di un sasso gettato in un ruscello, o di un arcobaleno in una tempesta. La mente umana è la bussola in cui le leggi e gli impulsi di tutte le sostanze esterne sono rivelate come movimenti e posizioni dell'ago.<sup>364</sup>

### § 6.1.2 *Intelletto e Ragione*

Nella distinzione tra ragione e intelletto Coleridge scorge la possibilità di trovare una soluzione definitiva al problema che attraversa tutta la sua riflessione filosofica: l'empirismo, l'associazionismo, sostengono una visione del mondo che elimina qualsiasi tipo di principio spirituale, soprasensibile, tanto nella natura quanto nell'uomo. Questo approccio è giudicato da Coleridge inaccettabile sia da un punto di vista teologico, sia da una prospettiva più squisitamente filosofica. Il meccanicismo, infatti, non solo rende del tutto superfluo il ruolo di Dio nella natura, ma è anche incapace di spiegare sia esperienze umane comuni, quali quelle legate agli inganni sensoriali, sia i processi che stanno dietro sia la creazione che la fruizione artistica.

La distinzione tra ragione e intelletto costituisce la forma attraverso la quale Coleridge articola il carattere attivo della mente umana, nonché la presenza nell'uomo di un principio spirituale, da un punto di vista teoretico. Mentre infatti l'intelletto è descritto, kantianamente, come una facoltà non sensitiva, la cui azione è basata su elementi a priori, non derivati dai sensi, la ragione è vista, platonicamente, come la facoltà che garantisce una conoscenza intuitiva di verità assolute, come quella di Dio.

Il *The Friend*, opera pubblicata nel 1809, dedica ampio spazio alla coppia concettuale *intelletto-ragione*, mostrando chiaramente come la distinzione tra i due concetti, pur essendo modellata sulle distinzioni tra facoltà tracciate da Kant all'interno della *Critica della ragion pura*, si distanzia nettamente dalla

---

<sup>364</sup> LS, pp. 78-79.

trattazione kantiana soprattutto per quanto riguarda il ruolo attribuito al secondo termine.<sup>365</sup>

Dopo aver caratterizzato la facoltà sensibile sulla base della sua capacità ricettiva, Coleridge scrive: «Con il termine 'Intelletto', intendo la facoltà di pensare e formare giudizi sulla base dei dati forniti dai sensi, in accordo con regole esistenti in se stesse le quali costituiscono la sua peculiare natura»<sup>366</sup>. Agendo sui materiali forniti dalla facoltà sensibile, il funzionamento dell'intelletto è caratterizzato fin da subito come attivo: operando una complessa opera di unificazione e organizzazione delle impressioni irrelate fornite dai sensi infatti, esso permette la generalizzazione:

L'intelletto (considerato esclusivamente come organo dell'intelligenza umana) è la facoltà con la quale riflettiamo e generalizziamo. Prendiamo, per esempio, un oggetto qualsiasi formato da tante parti, una casa, o un gruppo di case: se contemplato come un tutto, cioè come un molteplice che costituisce un'unità, esso forma ciò che nel linguaggio tecnico della psicologia si definisce *impressione totale*. Fra le varie parti che lo compongono, noi volgiamo l'attenzione soprattutto a quelle che ricordiamo di aver notato in altre impressioni totali. Quindi, con un atto volontario, allontaniamo la nostra attenzione da tutto il resto per riflettere esclusivamente sulle parti, che d'ora in avanti useremo come *caratteristiche comuni*, grazie alle quali ai vari oggetti si attribuisce la medesima specie. Perciò l'intero processo si può ridurre a tre atti, che dipendono dai sensi e presuppongono tutti una precedente impressione sui sensi: il primo atto è l'assegnazione della nostra attenzione; il secondo (e come continuazione del primo) è l'astrazione, ovvero l'allontanamento volontario dell'attenzione; il terzo è la generalizzazione. Ecco le tipiche funzioni dell'intelletto [...]. È ovvio che la terza funzione include l'atto del confronto di un oggetto con un altro. In una nota [...] ho rilevato che nella facoltà comparativa l'atto del confronto presuppone certe forme inerenti, cioè delle modalità di riflessione non attribuibili agli oggetti sui quali si riflette, bensì predeterminate dalla struttura e (per così dire) dal meccanismo dell'intelletto stesso.<sup>367</sup>

---

<sup>365</sup> Come fa notare Orsini, nell'opera di Coleridge la distinzione tra intelletto e ragione non compare per la prima volta nel *The Friend*, ma in una lettera scritta a Thomas Clarkson il 13 ottobre 1806, dove la distinzione è ricondotta al pensiero greco: «Qual è la differenza tra Ragione e Intelletto? Io risponderei che la Facoltà dell'Anima che apprende e trattiene i meri dati dell'Esperienza, come ad esempio che un determinato oggetto ha una figura di forma triangolare, che è di questa o quella grandezza, e di questo o quel colore e consistenza, con la previsione di ritrovare le stesse caratteristiche in circostanze analoghe, in altre parole, tutti i meri  $\varphi\alpha\iota\nu\acute{o}\mu\epsilon\nu\alpha$  della nostra natura, possiamo chiamarla Intelletto. Ma tutte queste osservazioni, nel momento in cui sono caratterizzate da Universalità e Necessità, come nel momento in cui diciamo che ogni triangolo deve in ogni luogo e in ogni momento avere la somma dei suoi due lati maggiore del suo terzo lato – e che sono dunque evidentemente non l'effetto dell'esperienza, ma la condizione di ogni tipo di esperienza possibile, senza le quali l'esperienza stessa è inconcepibile – dobbiamo chiamarle Ragione, e questa tipologia di conoscenze era chiamata dagli Antichi  $\text{Νοῦμενα}$ , per distinguerla dall'altra, chiamata  $\varphi\alpha\iota\nu\acute{o}\mu\epsilon\nu\alpha$ . La Ragione è dunque la più eminente Rivelazione di un'anima immortale». CL, II, p. 1198. Tuttavia è nel *The Friend* che per la prima volta la distinzione viene approfondita e trattata estesamente. Cfr. G.N.G. Orsini, *Coleridge and german idealism, op. cit.*, pp. 140-141.

<sup>366</sup> *Friend*, I, p. 177.

<sup>367</sup> AR, pp. 224-25 (trad. it., OP, pp. 1553-54).

Dopo aver descritto le operazioni proprie dell'intelletto Coleridge, sulla scia di Kant, mostra come queste, pur essendo essenziali per il processo conoscitivo, sono tuttavia allo stesso tempo fondate sulla sensibilità: l'intelletto, attraverso le sue operazioni, rende possibile l'esperienza del mondo, ma nello stesso tempo è l'azione che i corpi esercitano sulla facoltà sensibile a permettergli di svolgere la propria funzione. Le forme a priori che costituiscono la sua struttura possono funzionare solo grazie ai dati provenienti dalla sensibilità. L'intelletto è dunque strettamente legato alla facoltà sensibile, in quanto è da essa che trae i materiali che poi organizza attraverso le proprie *forme costitutive*. Diversamente dalla ragione, ma anche dal senso, è una facoltà *discorsiva*, caratterizzata dalla *riflessione*.

Sia per quanto riguarda la caratterizzazione della facoltà sensibile che per quanto riguarda quella dell'intelletto, Coleridge rimane dunque sostanzialmente fedele al dettato kantiano: quelle che Kant definisce *categorie dell'intelletto* vengono chiamate spesso *forme costitutive dell'intelletto*, ma nel momento in cui il filosofo inglese descrive il ruolo di queste forme appare chiaro che esse assumono le stesse caratteristiche delle categorie kantiane.

Rivolgendosi all'elaborazione da parte di Coleridge del concetto di ragione, il quadro cambia decisamente.

All'inizio del saggio intitolato *On the difference in kind of Reason and the Understanding*, contenuto nell'opera *Aids to reflection*, Coleridge descrive così la ragione:

La ragione è la capacità delle convinzioni universali e necessarie, fonte e sostanza delle verità soprasensibili che hanno la propria evidenza in sé. La sua presenza è segnata sempre dalla necessità della posizione affermata: tale necessità è condizionale, quando una verità della ragione si applica ai fatti dell'esperienza o alle regole e alle massime dell'intelletto; ma è assoluta quando la sua materia costituisce di per sé lo sviluppo o il prodotto della ragione. Da qui emerge una distinzione nella ragione stessa, derivata dalla diversa modalità di applicarla e agli stessi oggetti a cui è diretta: di conseguenza noi consideriamo il medesimo dono ora come fondamento di principi formali, ora come origine delle idee. Contemplata in modo distinto in relazione alla verità formale (o astratta), essa è la ragione speculativa; ma in relazione alla verità effettiva (o morale), come fonte di idee e luce ella coscienza, la chiamiamo ragione pratica.<sup>368</sup>

Il brano riportato mostra chiaramente come Coleridge segua da vicino Kant per quanto riguarda l'aspetto formale: la ragione è distinta, a seconda del suo uso e degli oggetti a cui si rivolge, in *speculativa* e *pratica*. Nel suo uso

---

<sup>368</sup> AR, pp. 216-17 (trad. it., OP, pp. 1546-47).

speculativo, essa costituisce un supporto per l'azione dell'intelletto, dal momento che analizza i concetti prodotti da esso e conferisce loro unità. In questa sua accezione dunque la ragione è fondamentale per portare a termine il processo conoscitivo umano. Tuttavia essa può essere vista anche in modo diverso, in base alla sua possibilità di rivolgersi anziché ai prodotti concettuali dell'intelletto alla «verità effettiva (o morale)». In questa seconda accezione la ragione è descritta in base alla sua capacità di essere fonte di idee che divengono orientamento della volontà umana:

Ogniqualevolta per autosottomissione a questa luce universale la volontà dell'individuo, la volontà *particolare*, è divenuta volontà della ragione, l'uomo è rigenerato: e la ragione è quindi lo Spirito dell'uomo rigenerato, mediante il quale la persona è capace di una vivificante unione intima con lo Spirito divino.<sup>369</sup>

Le distinzioni introdotte da Coleridge all'interno della ragione sono fondamentalmente le stesse usate da Kant nella *Critica della ragion pura*, ma allo stesso tempo l'autore inglese attribuisce al concetto in questione caratteristiche decisamente diverse rispetto al filosofo tedesco.

La ragione nel suo uso pratico costituisce una funzione in grado di elaborare autonomamente idee che costituiscono principi regolatori per quanto riguarda la volontà umana e dunque l'azione pratica. Fin qui Coleridge continua a restare fedele al dettato kantiano. Di che tipo sono tuttavia le idee prodotte dalla ragione?

È noto il modo in cui Kant risponde a questa domanda: il processo attraverso il quale la ragione produce idee non è basato sull'esperienza, ma su un tentativo di applicare le categorie a priori dell'intelletto oltre la sfera della sensibilità. Attraverso quest'operazione la ragione produce idee che non hanno alcun fondamento nella realtà esterna e che svolgono un compito puramente regolativo.

La negazione di Kant della possibilità di affermare la conoscibilità di oggetti soprasensibili è giudicata un'intollerabile negazione del ruolo di Dio da un fervente spirito religioso come quello di Coleridge. Per questo il filosofo inglese, pur adottando lo schema kantiano che separa senso, intelletto e ragione, attribuisce a quest'ultimo concetto una coloritura che mostra un forte debito nei confronti dei Platonici di Cambridge e di Cudworth in particolare:

---

<sup>369</sup> *Ibidem* (trad. it., OP, p. 1547).

la ragione, lungi dall'essere semplicemente fonte di idee caratterizzate da una realtà negativa, da un uso regolativo, è in grado di sviluppare idee che hanno un valore costitutivo, assumendo il ruolo di garanzia della presenza di un principio divino nell'uomo:

Non ho alcuna difficoltà a definire la Ragione, con Jacobi e con il suo amico Hemsterhuis, come un organo in grado di garantire la stessa relazione rispetto agli oggetti di tipo spirituale, agli universali, a tutto ciò che è eterno e necessario, che l'occhio intrattiene con i *phenomena* materiali e contingenti. È tuttavia necessario aggiungere che è un organo identico rispetto agli oggetti che gli sono appropriati. Dio, l'anima, la verità eterna sono gli oggetti della ragione; e in questo senso può essere tranquillamente definita l'organo del soprasensibile; così come l'intelletto, ogniqualvolta non possenga l'uso della ragione come suo sguardo interiore, può essere definito tranquillamente concezione del sensibile, o facoltà attraverso cui generalizziamo e organizziamo i fenomeni della percezione.<sup>370</sup>

La caratterizzazione della ragione come *organo* è molto significativa: come gli organi sensibili permettono all'uomo di avere esperienza del mondo sensibile, così la ragione è l'organo che permette di entrare in relazione con la realtà soprasensibile. Caratterizzata come *organo*, essa si costituisce come fonte di idee eterne ed immutabili: i suoi oggetti appartengono ad una realtà di tipo spirituale.

Coleridge è dunque profondamente debitore di Kant per quanto riguarda il rigore con cui suddivide le facoltà umane e in particolare per quanto riguarda la distinzione tra ragione speculativa e ragione pratica, ma rimane strettamente legato al platonismo di Cudworth e della scuola di Cambridge per quanto riguarda la caratterizzazione del concetto di ragione, che svolgerà un ruolo di primaria importanza nel tentativo di individuare il modo più corretto di leggere le Sacre Scritture.

### § 6.1.3 Talento, genio, forma organica

Il rapporto tra la parte e il tutto è un tema ricorrente all'interno dell'opera di Coleridge. Si è già visto che fin dai primi anni della sua riflessione, come dimostra la già citata lettera indirizzata a Thelwall del 16 ottobre 1797<sup>371</sup>, il poeta-filosofo inglese manifesta il desiderio di poter trovare un principio unificatore a livello spirituale, soprasensibile, in grado di superare la

---

<sup>370</sup> Friend, I, pp. 155-156.

<sup>371</sup> Cfr. *supra*, § 2.2 Religious Musing e Conferenze sulla religione rivelata.

molteplicità che i suoi sensi contemplano. Nell'articolazione del binomio *intelletto-ragione* questo desiderio viene soddisfatto: l'intelletto, pur svolgendo un'opera di unificazione rispetto alla molteplicità di impressioni che colpiscono la sensibilità, non può superare la molteplicità. Esso garantisce una forma di unità, dal momento che permette l'esperienza degli oggetti come entità uniche e coerenti, ma non è in grado di introdurre un principio unitario all'interno della molteplicità del mondo sensibile. Solo la ragione può farlo, costituendosi come principio spirituale dell'uomo, come elemento in grado di elevare la mente al di sopra della molteplicità sensibile per farla accedere al livello delle Idee. All'interno del processo cognitivo dunque *intelletto* e *ragione* non funzionano in alternativa, ma costituiscono due momenti entrambi necessari e importanti. Il funzionamento della ragione non nega quello dell'intelletto, lo integra.

Bompiani sostiene che l'articolarsi intorno a coppie concettuali antitetiche sia una caratteristica tipica del procedere del pensiero di Coleridge<sup>372</sup>. Pur apparendo come contrapposti e completamente diversi l'uno dall'altro, i due termini che costituiscono queste coppie sono legati tuttavia da un rapporto di tipo *metonimico*: più che costituire la negazione del secondo termine, il primo ne costituisce una parte e rimanda al secondo come la parte rimanda al tutto.

Il binomio *intelletto-ragione* esemplifica perfettamente questa caratteristica della riflessione coleridgiana: l'intelletto è completamente diverso rispetto alla ragione; Coleridge ripete più volte che la differenza tra i due termini è *in kind* e non *in degree*, ma nonostante ciò le due facoltà agiscono in simbiosi.

A fianco del binomio *intelletto-ragione*, Bompiani individua altre due coppie concettuali che svolgono un ruolo importante nella riflessione di Coleridge: *fantasia-immaginazione* e *copia-imitazione*. Tra le tre coppie, secondo la studiosa, esiste una forte simmetria<sup>373</sup>. Il primo membro di ogni binomio svolge infatti un ruolo di primo piano nell'empirismo inglese, mentre il secondo nell'idealismo tedesco. Il primo membro di ogni coppia è legato inoltre ai dati dell'esperienza, vive la dimensione della molteplicità. Il secondo membro ne costituisce l'antitesi e insieme la sintesi, poiché non si configura come mera negazione del primo termine, ma come dimensione più

---

<sup>372</sup> S.T. Coleridge, *La ballata del vecchio marinaio*, a cura di G. Bompiani, Bur, Milano 2004, pp. 5-47.

<sup>373</sup> *Ivi*, pag. 25.

vasta, elevata e generale all'interno della quale anche il primo termine trova uno spazio di azione.

Alle tre coppie messe in evidenza da Bompiani ne deve essere aggiunta un'altra: quella costituita dai concetti di *talento* e *genio*. Come mostra Marcucci<sup>374</sup>, questa coppia svolge sul piano estetico il ruolo che la coppia *intelletto-ragione* svolge sul piano teoretico. Riferendosi alla *Critica della ragion pura*, Coleridge scrive:

Come filosofia sarà esente da opposizioni e cesserà di essere contestabile solo quando l'anima di Aristotele si sarà fusa con l'anima di Platone, quando gli uomini di talento saranno divenuti tutti uomini di genio, oppure gli uomini di genio si saranno ridotti a uomini di talento. Cioè *graecis calendis*, o quando si incontrano due venerdì.<sup>375</sup>

La distinzione tra genio e talento, così come quella tra platonismo e aristotelismo, ricorre lungo tutta l'opera dell'autore inglese, ma questo brano è particolarmente interessante perché le due coppie sono significativamente accostate attraverso un parallelo tra il platonico genio e l'aristotelico talento.

La distinzione tra platonismo e aristotelismo è basata fondamentalmente sul ruolo attribuito alle idee della ragione: la tradizione che fa capo ad Aristotele mancherebbe secondo Coleridge di riconoscere il loro valore costitutivo e dunque il livello spirituale della realtà che risulta conoscibile per l'uomo. Così facendo limiterebbe la propria pratica filosofica ad un'opera di osservazione e catalogazione del reale. È proprio questo il punto in base al quale Coleridge accosta il talento alla tradizione aristotelica e il genio a quella platonica:

Il primo (il concetto di genio), lo uso nella sua accezione più comune, per indicare la facoltà che accresce l'insieme di possibilità e conoscenze esistenti attraverso nuove prospettive, nuove combinazioni; attraverso scoperte non accidentali, ma previste, o comunque risultanti da una previsione. In breve, definisco il Genio sulla base dell'originalità nella costruzione intellettuale, il cui complemento morale e principio di attuazione consiste nel prolungare la freschezza e i sentimenti propri della giovinezza fino a includerli nelle possibilità proprie della maturità. Con il termine Talento, invece, intendo la facoltà di operare comparazioni e di acquisire, organizzare e applicare l'insieme delle conoscenze fornite da altri, e già esistenti in libri o altre forme di conservazione dell'intelletto.<sup>376</sup>

---

<sup>374</sup> S. Marcucci, *Il "platonismo" filosofico ed estetico di S.T. Coleridge*, Torino 1973.

<sup>375</sup> *Logic*, p. 206 (trad. it., OP p. 2236).

<sup>376</sup> *Friend*, I, p. 419.

Come l'azione dell'intelletto è caratterizzata dalla meccanica applicazione a materiali già esistenti di leggi prefissate, così il talento corrisponde alla capacità di organizzare materiali già dati, di sistematizzare il sapere, di catalogare gli oggetti attraverso categorie prefissate. Viceversa, l'azione del genio è caratterizzata dalla creatività. Esso, infatti, aumenta il sapere, operando connessioni nuove attraverso leggi che egli stesso si dà:

Nessuna opera di vero genio manca della sua forma appropriata, né sussiste alcun pericolo che questo succeda. Non può né deve essere priva di legge! Perché è proprio questo che costituisce il genio, la capacità di agire in modo creativo attraverso l'applicazione di leggi stabilite da lui stesso.<sup>377</sup>

Tuttavia, come la ragione costituisce un superamento dell'intelletto, ma non una sua completa negazione, anche il genio non si contrappone frontalmente al talento, ma lo ingloba nella propria azione: «Il Genio deve possedere il talento come proprio sostegno e strumento, così come, allo stesso modo, l'immaginazione deve avere fantasia. In breve, le facoltà più elevate dell'intelletto possono agire solo attraverso una corrispondente energia in quelle più basse».<sup>378</sup>

Il concetto di genio come capacità di creazione originale, basata su regole non prefissate e fisse ma introdotte dall'azione del genio stesso, è di fondamentale importanza all'interno della riflessione estetica di Coleridge<sup>379</sup>: è sulla base di questo concetto che il poeta-filosofo inglese sarà in grado di applicare il concetto di *forma organica* all'opera d'arte, e in particolare all'opera di Shakespeare. Ai numerosi critici che descrivevano l'opera del grande drammaturgo come il frutto di una mente priva della capacità di seguire regole precise e in grado quindi di generare *beautiful monsters*, ma non opere d'arte coerenti e compiute, Coleridge risponde scrivendo:

La base dell'errore, come è stato correttamente messo in evidenza da un critico continentale, risiede nella confusione tra regolarità meccanica e forma organica [*mechanical regularity with organic form*]. La forma è meccanica quando su ogni materiale noi imprimiamo una forma predeterminata, che non necessariamente scaturisce dalle proprietà del materiale stesso, come quando diamo ad una massa d'argilla umida qualsiasi forma noi vogliamo che essa mantenga una volta induritasi. La forma organica, invece, è innata; si presenta così come si

---

<sup>377</sup> *Lects 1808-1819*, I, pp. 494-95.

<sup>378</sup> *TT*, I, p. 426.

<sup>379</sup> L'elaborazione di questo concetto mostra inoltre, ancora una volta, il forte debito intellettuale di Coleridge nei confronti di Kant. La descrizione coleridgiana del concetto di *genio* è infatti fortemente debitrice del modo in cui Kant descrive questo concetto nella quarantaseiesima sezione della *Critica del giudizio*.

sviluppa a partire da se stessa, e la pienezza del suo sviluppo coincide con la perfezione della sua forma esteriore. Come è la vita, così è la forma. La natura, il primo geniale artista, inesauribile nella diversità delle proprie possibilità, è ugualmente inesauribile per quanto riguarda le sue forme. Ogni aspetto esteriore costituisce la fisionomia dell'essere interiore, la sua vera immagine, riflessa e proiettata verso l'esterno come attraverso uno specchio concavo.<sup>380</sup>

Attraverso i concetti di *regolarità meccanica* e di *forma organica*, Coleridge caratterizza due diversi tipi di prodotto artistico: il primo, che in verità non può essere considerato un vero e proprio prodotto artistico, consiste in un oggetto creato attraverso l'applicazione di leggi meccaniche stabilite in partenza. Per misurare il valore di un'opera così concepita, è sufficiente analizzarla in base alle regole fisse su cui è stata basata la sua creazione: tanto più il prodotto finito evidenzierà una corretta applicazione delle regole, tanto maggiore sarà il suo valore. Il secondo tipo di prodotto invece, non è basato sull'applicazione di leggi fisse ad un oggetto, ma sull'azione libera e creativa del genio, che stabilisce autonomamente le regole da applicare per creare un'opera d'arte.

La lettura coleridgiana dell'opera d'arte attraverso la lente offerta dal concetto di forma organica rimanda immediatamente al concetto di *Bildungstrieb*. Sebbene infatti Coleridge per il concetto di *forma organica* sia fortemente in debito rispetto a A.W. Schlegel<sup>381</sup>, nella contrapposizione tra una forma esteriore, meccanica, e una interiore, organica, appare anche un riferimento a Blumenbach. Il brano citato mostra come Coleridge utilizzi un concetto utilizzato anche in ambito fisiologico in ambito artistico, operando un parallelo tra l'artista e la natura, definita *primo geniale artista*. Un altro studioso che ha senza dubbio influenzato la riflessione coleridgiana su questo tema è Kant – influenzato a sua volta, come si è visto, dall'opera di Blumenbach –, che nella *Critica del giudizio* traccia un parallelo tra l'opera d'arte e l'organismo naturale: quest'ultimo è descritto come un tutto in cui ogni parte è al contempo fine e mezzo. L'opera d'arte è composta *come se* ogni sua parte vivesse in una relazione tale rispetto alle altre parti da essere al

---

<sup>380</sup> *Lects 1808-1819*, I, p. 495.

<sup>381</sup> Cfr. G.N.G. Orsini, *Coleridge and german idealism*, op. cit., pp. 160-167 e G.N.G. Orsini, "Coleridge and Schlegel Reconsidered", in *Comparative Literature*, Vol. 16, No. 2. (Spring, 1964), pp. 97-118. L'articolo citato in particolare affronta il rapporto di Coleridge con Schlegel a proposito del concetto di forma organica. È infatti A.W. Schlegel l'autore a cui Coleridge fa riferimento quando parla di un «continental critic» che avrebbe mostrato come l'errore in cui incorrono i critici che giudicano negativamente Shakespeare è basato sul mancato riconoscimento della differenza fra forma organica e regolarità meccanica.

contempo determinante per l'insieme delle parti e determinata da questo insieme, e nonostante il prodotto artistico non possa essere a rigore definito un organismo, poiché manca di alcune caratteristiche fondamentali di esso, come la capacità delle parti che lo compongono di prodursi reciprocamente e di "ripararsi", esso è contemplato come se le sue parti fossero collegate tra di loro e rispetto al tutto da una relazione di tipo causale.

Nonostante il debito di Coleridge nei confronti di Kant a proposito del concetto di forma organica sia evidente, il poeta-filosofo inglese non si limita a riprendere le tesi kantiane e ad applicarle all'interno della propria riflessione, ma le integra attraverso l'analisi di questo concetto proposta da Schelling, dal momento che anche la riflessione kantiana presenta agli occhi di Coleridge una serie di problemi, a cominciare dall'utilizzo in senso esclusivamente regolativo del concetto di *teleologia*.

Attraverso lo studio dell'opera di Kant Coleridge ottiene gli strumenti che gli permettono di rifiutare completamente l'empirismo e di affrontare il problema del processo esperienziale e cognitivo umano da un punto di vista nuovo. Quelle suggestioni e quelle tendenze che aveva trovato espresse in forma embrionale nelle opere dei Platonici di Cambridge e nella fisiologia di Blumenbach, Kant le elabora e sviluppa, collocandole all'interno di un complesso e innovativo sistema filosofico. Sia l'esperienza che la conoscenza sono caratterizzate come processi basati su una complessa interazione tra le funzioni conoscitive proprie dell'uomo e il mondo fenomenico: la sensibilità, l'intelletto e la ragione, costituiscono gli elementi che, interagendo con i dati provenienti dalla realtà esterna, strutturano l'esperienza umana del mondo. Il concetto di mente passiva, il cui ruolo è puramente recettivo, è ormai lontano, sostituito da una complessa teoria che attribuisce alla mente diverse facoltà caratterizzate da modi di funzionare differenti. All'interno della riflessione filosofica di Coleridge permangono tuttavia una serie di nodi irrisolti.

La distinzione kantiana tra *fenomeno* e *noumeno* implica l'esclusione dalle possibilità di conoscenza sia della *cosa in sé*, dell'oggetto così come esso si presenta prima di entrare a far parte del processo cognitivo, sia di tutte quelle entità non riconducibili alla conoscenza sensibile: due conseguenze inaccettabili per Coleridge, per il quale l'impossibilità di accedere ad un livello di realtà non riconducibile alla sensibilità, costituisce di fatto la negazione della possibilità di conoscere Dio. Al contrario all'individuo deve

essere garantita non solo questa possibilità, ma anche quella di cogliere il livello più profondo del reale, l'unità che sta dietro la molteplicità sensibile, garantita dal rapporto che sussiste tra gli enti sensibili e la forza spirituale che pervade l'universo. È questo tipo di questioni irrisolte a costringere Coleridge ad approfondire tematiche inerenti il ruolo della natura e il rapporto tra natura materiale e forza spirituale che, come si è visto, sono presenti fin dalle prime fasi della sua riflessione.

## § 6.2 Coleridge e Schelling

### § 6.2.1 Tra Kant e Fichte

L'ottavo capitolo della *Biographia Literaria* si apre con una decisa critica del dualismo introdotto da Descartes, colpevole di aver creato una dicotomia tra anima e materia talmente profonda da rendere estremamente problematico spiegare il processo cognitivo umano:

A quanto mi è dato sapere, Descartes fu il primo filosofo a introdurre l'eterogeneità assoluta e essenziale tra l'anima, come intelligenza, e il corpo, come materia. Il presupposto e i termini sono rimasti, benché il rifiuto di tutte le altre proprietà della materia, a parte l'estensione, rifiuto sul quale si fonda tutto il sistema dualistico, sia stato da tempo confutato. Poiché infatti l'impenetrabilità è intelligibile solo come modalità della resistenza, il suo riconoscimento colloca l'essenza della *materia* in un atto, o facoltà, che essa possiede in comune con lo *spirito*; il corpo e lo spirito non sono più quindi assolutamente eterogenei, ma si *potrebbero* supporre, senza alcuna *assurdità*, come modalità diverse, o gradi di perfezione, di un substrato comune.<sup>382</sup>

Questo passo mostra chiaramente come Coleridge, in questa fase della sua riflessione filosofica, imposti la questione della conoscenza in termini fichtiano-schellinghiani, facendo propri i termini del dibattito sviluppatosi in ambito tedesco negli ultimi anni del Settecento e nei primi dell'Ottocento a proposito della filosofia kantiana. Il problema fondamentale attorno al quale questo dibattito ruota è il dualismo kantiano, evidente nella distanza che separa il *fenomeno* dal *noumeno*, l'azione dell'intelletto da quella della ragione, il mondo naturale, materiale, da quello umano, caratterizzato dalla libertà. Come colmare gli spazi che separano questi due diversi ordini? Come, in generale, gettare un ponte tra il soggetto e l'oggetto?

---

<sup>382</sup> BL, I, p. 88 (trad. it., OP, p. 554).

Coleridge accoglie con entusiasmo la dottrina fichtiana dell'*atto*<sup>383</sup>, così come la negazione della distinzione tra *fenomeno* e *noumeno*<sup>384</sup>. Tuttavia la riflessione coleridgeana a proposito di quest'ultimo punto non è legata esclusivamente all'influsso di Fichte. La *Biographia Literaria* contiene una vasta sezione che mostra una forte presenza schellinghiana all'interno dell'approccio coleridgeano alla tematica della *cosa in sé*, e dunque del rapporto soggetto-oggetto<sup>385</sup>.

È lo stesso Coleridge a chiarire come il suo debito nei confronti di Fichte sia estremamente limitato a confronto di quello con Schelling, quando scrive che «A eccezione di una o due idee fondamentali, che non si possono non attribuire a Fichte, a Schelling dobbiamo il compimento e i successi più importanti di questa rivoluzione filosofica»<sup>386</sup>. La rivoluzione a cui il filosofo si riferisce è quella iniziata da Kant e gli sviluppi di questa attribuiti a Schelling consistono fondamentalmente nella filosofia della natura da lui elaborata e nel sistema dinamico da lui perfezionato.

Agli occhi di Coleridge Fichte ha indubbiamente il merito di aver elaborato un sistema che tenta di abolire definitivamente il dualismo soggetto-oggetto: il concepire l'autocoscienza originaria dell'Io come un atto che in un primo momento pone sé stesso e in un secondo il non-Io, costituisce una soluzione in grado di abolire la distanza tra mondo materiale e soggetto che nemmeno Kant è riuscito a colmare fino in fondo. Tuttavia nel sistema di Fichte la natura è concepita esclusivamente in termini negativi: non è descritta in rapporto al suo valore autonomo, ma solo in rapporto alla funzione che svolge nei confronti del soggetto<sup>387</sup>.

La soluzione fichtiana, pur costituendo una risposta al dualismo grazie alla sua abolizione di ogni distanza tra soggetto e oggetto, risulta agli occhi di

---

<sup>383</sup> «La Wissenschaftslehre di Fichte, o Dottrina della Scienza Ultima, avrebbe aggiunto all'arco la pietra di volta e, iniziando con un atto, anziché una cosa o una sostanza, Fichte ha sicuramente inferto il primo colpo mortale allo spinozismo, come professato dallo stesso Spinoza, fornendo l'idea di un sistema realmente metafisico e di una metafisica realmente sistematica (che ha cioè fonte e principio in sé stessa)». BL, I, p. 101 (trad. it., OP, p. 568).

<sup>384</sup> «Nonostante le sue stesse dichiarazioni, non ho pertanto mai creduto che per lui fosse possibile, con il suo noumeno, o cosa in sé, intendere niente di più di ciò che esprimono le semplici parole». BL, I, p. 100 (trad. it., OP, p. 567).

<sup>385</sup> Cfr. G.N.G. Orsini, *Coleridge and german idealism, op. cit.*, pp. 192-194.

<sup>386</sup> BL, I, p. 104 (trad. it., OP, p. 572).

<sup>387</sup> «La sua teoria degenerò così in un rozzo egoismo, in una vanagloriosa e iperstoica ostilità nei confronti della Natura, in quanto inanimata, priva di Dio e del tutto empia: mentre la sua religione consisteva nell'accettare un semplice ordo ordinans, che ci è stato concesso di chiamare, exoterice, Dio; e la sua etica in una mortificazione ascetica e quasi monacale delle passioni e dei desideri naturali». BL, I, pp. 101-102, (trad. it., OP, pp. 568-569).

Coleridge decisamente troppo sbilanciata dalla parte del soggetto. In questo senso egli scrive che l'idealismo di Fichte si tramuta in una forma di egoismo in cui il soggetto ha un'assoluta preminenza rispetto alla natura che, agli occhi di uno spirito religioso come Coleridge, è invece tanto quanto l'uomo pervasa da una forza divina in grado di renderla viva.

Un sistema filosofico che si pone l'obiettivo di descrivere correttamente il rapporto tra uomo e realtà materiale non può essere completamente concentrato sul primo, trascurando completamente il secondo.

### § 6.2.2 Coleridge e la Naturphilosophie di Schelling

È nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* che Coleridge trova finalmente espressa una sintesi in grado di tenere conto sia del principio soggettivo posto da Fichte come fondamento di ogni esperienza, sia del ruolo della natura<sup>388</sup>.

L'opera di Schelling esprime una netta critica al realismo epistemologico, ripresa da Coleridge tanto nel contenuto quanto nella forma. Riprendendo Schelling, Coleridge scrive:

In che modo *l'esse*, presupposto come originariamente distinto dallo *scire*, possa mai unirsi ad esso; in che modo *l'essere* possa trasformarsi in un *conoscere* diviene concepibile a una sola condizione; vale a dire, se si può dimostrare che la *vis rappresentativa*, o senso interno, sia essa stessa una caratteristica dell'essere, cioè come proprietà o attributo, oppure come ipostasi o esistenza autonoma. Nel primo caso in effetti si ha un presupposto del materialismo, un sistema che un filosofo non potrebbe non favorire, se solo mantenesse realmente quanto promette. Ma in che modo qualsiasi affezione dall'esterno si possa metamorfizzare in percezione o volontà, è un problema che il materialista ha finora lasciato non solo nell'incomprensibilità in cui l'ha trovato, ma ha aggravato rendendolo una comprensibile assurdità. Ammettendo infatti che un oggetto dall'esterno possa agire sull'*io* consapevole, come su un oggetto consustanziale [*consubstantial*], una simile affezione genererebbe tuttavia soltanto qualcosa di omogeneo a se stessa. Il moto propagherebbe solo il moto. La materia non ha *interiorità*. Noi eliminiamo una superficie, ma ne incontriamo un'altra.<sup>389</sup>

Tanto per Schelling quanto per Coleridge una posizione di tipo materialista, come quella esposta nel brano, nonostante abbia la pretesa di apparire chiara e conforme con il senso comune attraverso il suo tentativo di mostrare come l'esperienza umana sia legata all'esistenza di un mondo esterno indipendente

---

<sup>388</sup> «Nella Filosofia della natura di Schelling, trovai per la prima volta una coincidenza efficace con quanto mi ero sforzato di pensare da solo, e un aiuto vigoroso in quanto dovevo ancora fare». BL, I, p. 160 (trad. it., OP, p. 569).

<sup>389</sup> BL, I, pp. 132-33 (trad. it., OP, pp. 555-56).

che colpisce materialmente gli organi di senso, in realtà delinea un sistema complesso e inutile, poiché incapace di spiegare il passaggio da materiale a immateriale. L'idealismo invece, prescindendo completamente dal piano materiale che corrisponde ai contenuti della coscienza umana, si concentra su quelli che sono gli oggetti che ogni individuo può ritrovare all'interno della propria esperienza, costituendo così l'unica vera forma di realismo:

È al realismo autentico e originale che vorrei rivolgere l'attenzione. Esso crede e richiede, né più né meno, che l'oggetto che si vede o si presenta sia proprio l'oggetto reale. In tal senso, per quanto tentiamo di contrapporci, siamo tutti collettivamente nati idealisti e, per questo, e solo per questo, siamo al tempo stesso realisti.<sup>390</sup>

Come emerge chiaramente anche da questo brano, Coleridge, nella *Biographia Literaria*, assume una prospettiva completamente schellinghiana<sup>391</sup>, all'interno della quale il rifiuto del realismo epistemologico va di pari passo con l'affermazione di un sistema filosofico che eliminando le kantiane *cose in sé* concentra i propri sforzi sui contenuti della coscienza umana. Qual è il ruolo della natura in un sistema del genere?

Si è già visto come il concetto di *Bildungstrieb* fornisca a Coleridge un valido strumento per affrontare una domanda come questa. Tuttavia è in seguito all'incontro con la filosofia kantiana e soprattutto, in seguito, con quella schellinghiana, che il concetto di *natura* assume nella sua riflessione un carattere ben preciso. *Mente e natura* sono due aspetti di una stessa realtà:

Poiché infatti la filosofia non è né una scienza della ragione o dell'intelletto soltanto, né solamente una scienza della morale, bensì la scienza di tutto l'Essere, il suo fondamento primario non può essere né solamente speculativo, né solamente pratico, ma entrambe le cose insieme. Tutta la conoscenza si fonda sulla coincidenza fra soggetto e oggetto [...]. Ora, la somma di tutto ciò che è semplicemente *oggettivo*, d'ora in avanti lo chiameremo *Natura*, limitando il termine al suo senso passivo e materiale, comprendente tutti i fenomeni grazie ai quali ci è resa nota la sua esistenza. Al contrario, la somma di tutto ciò che è *Soggettivo* possiamo comprenderlo sotto il nome di *Ego* o *Intelligenza*. I due concetti sono in necessaria antitesi. L'intelligenza è concepita come esclusivamente rappresentativa, la natura come esclusivamente rappresentata; l'una come conscia, l'altra come priva di coscienza. Ora, in tutti gli atti della coscienza positiva occorre il concorso reciproco di entrambi, ossia dell'essere

---

<sup>390</sup> BL, I, pp. 262-63 (trad. it., OP, p. 652).

<sup>391</sup> Orsini mostra addirittura come diversi passi del dodicesimo capitolo dell'opera costituiscano non solo una ripresa degli argomenti affrontati da Schelling, ma addirittura una traduzione di passi delle opere del filosofo tedesco. Cfr. G.N.G. Orsini, *Coleridge and german idealism*, op. cit., pp. 201-221.

cosciente, e di ciò che in sé è privo di coscienza. Il nostro problema è spiegare questo concorso, la sua possibilità e la sua necessità.<sup>392</sup>

Per risolvere questo problema, si aprono due strade: o si parte dal principio oggettivo, privo di consapevolezza di sé, cioè dalla natura, per spiegare come essa possa entrare a far parte dell'ordine soggettivo proprio della coscienza, oppure si parte dalla coscienza umana, per spiegare come sia possibile per essa l'apprensione dell'oggettivo. Entrambe le strade portano di fatto allo stesso punto: una spiritualizzazione della natura che mostra come essa trovi la sua corretta collocazione nella coincidenza con il principio soggettivo. In una serie di tesi, attraverso le quali Coleridge riassume ed espone i capisaldi della dottrina di Schelling, soffermandosi sul principio di base su cui questa poggia, scrive:

Un tale principio non può essere alcuna *Cosa o Oggetto*. Ciascuna cosa è ciò che è in conseguenza di qualche altra cosa [...]. Ma il principio non si può neanche trovare in un soggetto in quanto soggetto, contraddistinto da un oggetto [...]. Pertanto non lo si trova né nell'oggetto né nel soggetto presi separatamente e, di conseguenza, poiché nessun terzo è concepibile, va trovato in ciò che non è esclusivamente né soggetto né oggetto, bensì l'identità di entrambi. Questo principio, con tali caratteristiche, si manifesta nel *Sum o Io sono*, che d'ora in avanti indicherò indifferentemente con le parole spirito, ego e autocoscienza. In ciò, e in ciò soltanto, oggetto e soggetto, essere e conoscere, sono identici, dove ciascuno implica e presuppone l'altro.<sup>393</sup>

Natura e soggetto sono dunque definitivamente identificati sulla base del principio dell'autocoscienza. Tale principio consiste proprio nella coesistenza di natura e spirito, di soggettivo e oggettivo, di materiale e spirituale.

L'unificazione di natura e spirito permette a Coleridge di fare un grande passo avanti per quanto riguarda la sua aspirazione all'unità. L'esigenza di superare il dualismo soggetto-oggetto si traduce in lui in una concezione della natura monistica per raggiungere la quale risulta necessario introdurre un principio spirituale che ne costituisca la base, la forza creatrice sottostante la molteplicità dei fenomeni sensibili. Tuttavia l'introduzione di questo principio non può essere intesa come identificazione di esso con la natura, poiché così facendo si cadrebbe in una forma di panteismo che elimina ogni distanza tra Dio e mondo.

È il concetto di natura come *organismo* che permette a Coleridge di uscire dall'empasse. Attraverso la metafora dell'organismo infatti, la natura viene

---

<sup>392</sup> BL, I, pp. 252-255 (trad. it., OP, pp. 646-47).

<sup>393</sup> *Ivi*, pp. 270-71 (trad. it., OP, pp. 655).

descritta come un insieme di elementi materiali percorsi da una forza vivente analoga a quella che percorre un essere vivente, in cui le varie parti sono subordinate al tutto ma allo stesso tempo sono indipendenti: esse sono insieme causa ed effetto l'una rispetto all'altra e tutte rispetto all'insieme. Coleridge tenta di descrivere la forza che attraversa la natura sia come interna alla natura stessa, sia come esterna, diversa, superiore, mostrando come essa non coincida con gli elementi materiali, ma non sia nemmeno del tutto separata e indipendente da essi. Il concetto di *natura naturans*, indica, all'interno della metafora che descrive la natura paragonandola ad un organismo vivente, la forza creatrice che produce e unifica i fenomeni naturali senza coincidere con essi.

Pur entrando a far parte della riflessione di Coleridge già a partire dall'incontro con Cudworth, e approfondendosi in seguito attraverso lo studio delle opere di Blumenbach e soprattutto di Kant, il concetto di natura come organismo assume intorno agli anni 1815-1818 una problematicità del tutto nuova. L'interessamento al criticismo kantiano prima e all'idealismo di Fichte e Schelling poi, introduce infatti all'interno del pensiero coleridgeano una serie di istanze e problemi che contribuiscono a rendere difficoltosa e complessa la compiuta elaborazione di questo concetto.

Nonostante l'incontro con la filosofia della natura di Schelling segni a prima vista un superamento dei problemi teologico-filosofici legati al rapporto tra natura e conoscenza umana, Coleridge non sembra del tutto soddisfatto della soluzione elaborata basandosi sul concetto di organismo: questa non è infatti sufficiente per coniugare la trascendenza della forza divina rispetto ai fenomeni e la sua presenza in essi. Nel momento in cui si avvicina al cuore dell'idealismo schellinghiano Coleridge si convince che all'interno di un sistema come quello descritto dall'autore tedesco non c'è posto per il concetto di Dio che la sua fede religiosa esige.

In ultima analisi la caratterizzazione del concetto di natura, basata in larga parte sul *Sistema dell'idealismo trascendentale*, non è coerente ed esaustiva in ogni suo aspetto e lascia aperti problemi e incertezze. Tuttavia, all'interno della presente discussione, ciò che conta è rimarcare la distinzione tra due modi di considerare la natura. Nonostante questa distinzione presenti diversi aspetti problematici, essa costituisce infatti la base a partire dalla quale Coleridge affronta il problema della *mimesis* nell'arte. Fatta propria la

riflessione schellinghiana a proposito di questo punto, nella distinzione tra *natura naturata e natura naturans*, egli legge due diversi modi in cui può essere concepita l'*imitazione artistica*.

Se l'artista copia [*copies*] faticosamente la natura, che inutile rivalità! Se prende le mosse da una forma data, che si suppone corrispondere all'idea di bellezza, ovvero al molteplice visto come uno, che vacuità, come in Cipriani! È necessario padroneggiare l'essenza, la *natura naturans*, e questo presuppone un legame tra natura nel senso più elevato e l'anima dell'uomo.<sup>394</sup>

### § 6.3 Fantasia e immaginazione

Nonostante, come già accennato, l'interesse da parte di Coleridge per il concetto di immaginazione nasca nei primi anni della sua riflessione filosofica, è innegabile che l'incontro con la filosofia di Kant prima e di Schelling poi, abbia influito profondamente sul suo modo di considerare questo concetto. La centralità di questa distinzione all'interno della presente trattazione è legata al fatto che è grazie ad essa che Coleridge descrive effettivamente le modalità attraverso le quali si esplica la creatività della mente umana.

All'interno della tradizione empirista, l'immaginazione ha poco a che fare con la creazione artistica e si presenta piuttosto come facoltà associata alla memoria, dalla quale si distingue per una maggiore libertà di azione rispetto ai materiali con cui lavora. Viceversa all'interno della riflessione portata avanti dai pensatori riconducibili all'ambito del romanticismo tedesco la distinzione tra fantasia e immaginazione assume una grande importanza sulla base della necessità di individuare una funzione in grado di assicurare la creatività della mente umana, in particolare in ambito estetico. Generalmente all'interno del romanticismo tedesco è il termine *fantasia* che indica la capacità poetica di creare, di inventare attraverso l'arte qualcosa di assolutamente nuovo che, partendo dalla mente del poeta, entra a far parte della natura, mentre il significato del termine *immaginazione* è simile a quello più diffuso in

---

<sup>394</sup> *Lects 1808-1819*, II, pp. 220-21. È interessante rilevare come il testo coleridgiano da cui è tratta questa citazione costituisce di fatto una parafrasi di un testo schellinghiano, *Über das Verhältnis der bildenden Kunst zu der Natur*. Coleridge fa dunque letteralmente propria la riflessione schellinghiana su questo punto, non mancando in seguito di tornare sulla distinzione tra due diverse forme di imitazione in diversi punti della sua opera, in particolare attraverso l'introduzione della coppia concettuale *copia-imitazione*.

ambito empirista<sup>395</sup>. In Coleridge l'uso dei due termini è rovesciato: l'immaginazione è la facoltà estetica per eccellenza, la base della creatività, mentre la fantasia una facoltà vicina alla memoria, in grado di operare accostamenti casuali tra i suoi oggetti.

È nella *Biographia Literaria* che Coleridge espone in modo più chiaro ed esteso i risultati della propria riflessione intorno alla differenza tra fantasia e immaginazione.

Dopo aver indicato nel quarto capitolo il momento in cui per la prima volta si è interessato al concetto di immaginazione e dopo aver descritto nei quattro capitoli successivi la dottrina associazionista di Hartley, nel nono capitolo Coleridge spiega il proprio incontro con la filosofia tedesca, assumendo una prospettiva affine a quella di Fichte e Schelling: il filosofo critica infatti l'idea kantiana di *cosa in sé* e abbraccia interamente la fichtiana dottrina dell'*atto*, descrivendo la filosofia come tentativo di spiegare come avvenga la coincidenza tra soggetto e oggetto su cui è basata la conoscenza. Il processo cognitivo umano consiste nel riconoscimento dell'identità, all'interno della coscienza intesa come atto, dell'oggetto e del soggetto, dell'uomo e della natura<sup>396</sup>.

Come deve essere intesa però questa identità? In che senso cioè l'oggetto e il soggetto coincidono? L'oggetto, in quanto tale, è definito *morto, fisso, finito*. Esso diventa qualcosa di vivo e quindi analogo al soggetto, solo nel momento in cui viene visto come contenuto della coscienza, all'interno del rapporto di identità tra soggetto e oggetto. Questo passaggio coincide di fatto con il processo cognitivo attraverso cui l'uomo fa esperienza del mondo esterno ed è basato perciò sull'intelletto e sulla ragione. Si è già visto come la trattazione da parte di Coleridge di questi due concetti sia legata all'analisi che di essi svolge Kant nella *Critica della ragion pura*. Anche per quanto riguarda il concetto di immaginazione, soprattutto da un punto di vista cognitivo, il filosofo inglese eredita le problematiche relative a questo concetto presenti nell'opera kantiana:

---

<sup>395</sup> P. D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1997, pp. 118-122.

<sup>396</sup> Cfr. «Solo nell'autocoscienza di uno spirito esiste la necessaria identità fra oggetto e rappresentazione [*representation*] [...]. È stato dimostrato che spirito è ciò che è oggetto di sé stesso, eppure non originariamente oggetto, ma soggetto assoluto per il quale tutto, incluso se stesso, può divenire oggetto. Pertanto deve essere un *Atto*; poiché ogni oggetto è, in quanto oggetto, morto, fisso, incapace in se stesso di qualsiasi azione, e necessariamente finito». BL, I, pp. 278-79 (trad. it., OP, p. 657).

La caratteristica dell'intelletto discorsivo [*discursive understanding*], che forma per sé nozioni generali e termini di classificazione al fine di comparare e disporre ordinatamente i fenomeni è la Chiarezza senza la Profondità. Esso contempla l'unità delle cose esclusivamente nei loro *limiti*, ed è di conseguenza una conoscenza della superficie, senza sostanza, tanto da involuparsi in contraddizioni nello sforzo di comprendere l'*idea* della sostanza. Il potere in grado di portare a compimento, che unisce la chiarezza e la profondità, la pienezza dei sensi e la comprensibilità dell'intelletto, è l'IMMAGINAZIONE, impregnato della quale l'intelletto steso diventa intuitivo, un potere vivo [*a living power*].<sup>397</sup>

L'immaginazione dunque, come in Kant, svolge il ruolo di cerniera tra sensibilità e intelletto. Coleridge tuttavia, insistendo in particolare sulla capacità di riunire la molteplicità in unità, di mantenere la compresenza degli opposti, mostra chiaramente un debito rispetto al modo in cui Schelling caratterizza l'immaginazione.

Un passo della *Biographia Literaria* in cui l'immaginazione è descritta con particolare chiarezza nelle sue varie articolazioni e nella sua distinzione rispetto alla fantasia, permette di evidenziare questo punto:

L'*Immaginazione* la considero quindi come primaria o secondaria. L'*Immaginazione* primaria la ritengo la capacità vitale e l'agente primo di ogni percezione umana, nonché una ripetizione nella mente finita dell'atto eterno della creazione nell'infinito *Io sono*. Quella secondaria la considero un'eco della precedente, coesistente con la volontà cosciente, eppure identica alla primaria nel *genere* della sua azione, differente solo nel *grado* e nella *modalità* della sua operazione. Essa dissolve, diffonde e dissipa al fine di ri-creare; là dove questo processo è reso invece impossibile, pur tuttavia essa lotta in ogni caso per idealizzare e unificare. Essa è nella sua essenza *vitale*, proprio come tutti gli oggetti (*in quanto* oggetti) sono nella propria essenza fermi e morti. La *Fantasia*, al contrario, non ha altri gettoni con cui giocare se non con cose fisse e definite. Di fatto la fantasia altro non è che una modalità della memoria emancipata dall'ordine del tempo e dello spazio; mescolata con, e modificata da quel fenomeno empirico della volontà, che noi esprimiamo con la parola Scelta. Ma, come la memoria ordinaria, essa deve ricevere tutti i suoi materiali già pronti dalla legge dell'associazione.<sup>398</sup>

L'immaginazione primaria agisce su impressioni sensibili, sul materiale offerto dalla sensibilità e partecipa al processo attraverso il quale questo materiale viene appreso in forma concettuale. Se in questo senso l'immaginazione primaria è caratterizzata in modo fortemente kantiano, rivolgendosi al contesto entro il quale essa viene trattata si nota immediatamente anche l'influsso schellinghiano. Questo primo tipo di immaginazione costituisce infatti la facoltà in grado di permettere

---

<sup>397</sup> LS, p. 69.

<sup>398</sup> BL, I, pp. 304-305 (trad. it., OP, pp. 675-676).

all'individuo di cogliere l'unità tra sé e il mondo, permettendogli nel contempo di cogliere la *differenza* tra sé e il mondo considerato come insieme di oggetti inerti. In questo senso essa è «una ripetizione nella mente finita dell'atto eterno della creazione nell'infinito Io sono». Questo tipo di immaginazione tuttavia non sembra assolvere una funzione *creativa* in senso stretto. Essa agisce su materiali dati, rapportandosi da una parte ad essi, dall'altra all'intelletto, per svolgere un'azione che li modifica, ma che non crea niente di nuovo.

L'individuazione di un livello primario della facoltà dell'immaginazione deriva dalla necessità di inserire un elemento intermedio tra la sensibilità e l'intelletto, ma non permette di individuare una facoltà mentale che sia in grado di giustificare la creatività della mente umana. Per soddisfare questa esigenza è necessaria l'introduzione di un secondo livello all'interno della facoltà dell'immaginazione.

L'immaginazione secondaria è la facoltà che esemplifica a pieno il carattere attivo attribuito da Coleridge alla mente umana. Essa costituisce infatti la base della creazione artistica. Già questo elemento è sufficiente a mostrare come essa non sia posseduta ed utilizzata da tutti gli individui, ma solo dai poeti, dagli artisti. Il suo uso non è inconscio, ma perfettamente consapevole e volontario e pur essendo per molti versi simile a quello dell'immaginazione primaria presenta anche notevoli differenze: in tutti i passi in cui Coleridge fa riferimento alla capacità dell'immaginazione di creare, il filosofo si riferisce a questo secondo tipo di immaginazione e non all'altro. Si è visto infatti come l'immaginazione primaria, essendo collocata a metà tra la sensibilità e l'intelletto, agisca sui materiali sensibili per permettere loro di entrare a far parte del soggetto, che li riconosce così nella loro identità con il proprio sé. L'immaginazione secondaria invece non svolge, attraverso la propria azione, la funzione di raccordo tra sensibilità e intelletto, collocandosi all'interno del processo che, partendo dalla sensibilità e passando per l'intelletto, porta alla ragione, ma svolge una funzione relativamente indipendente rispetto a quella delle altre facoltà mentali presenti nella mente umana.

L'azione dell'immaginazione primaria costituisce una fase del processo attraverso il quale si costituisce l'esperienza che l'uomo ha della natura e di sé. Attraverso la sua azione, congiunta a quella dell'intelletto e della ragione,

l'individuo raggiunge la consapevolezza dell'identità tra oggetto e soggetto, costruendo la propria esperienza del mondo. L'immaginazione secondaria invece non partecipa a questo processo, ma fonda piuttosto un processo parallelo attraverso il quale è possibile giungere ad un diverso tipo di concettualizzazione della realtà, ad un'esperienza del mondo diversa da quella comune. Attraverso l'immaginazione secondaria l'artista è in grado non solo di vedere nella molteplicità della natura l'unità che sta alla base della coscienza, ma anche di offrire, nell'arte, una rappresentazione di questa unità. Proiettando il proprio sé, la propria soggettività, nella molteplicità di oggetti che compongono la natura, l'artista offre una rappresentazione della realtà diversa rispetto a quella che costituisce l'esperienza ordinaria. L'immaginazione è dunque creativa poiché è in grado di offrire un modo di concettualizzare la realtà alternativo rispetto a quello offerto dall'esperienza comune.

All'interno del binomio concettuale composto dai termini *fantasia* e *immaginazione*, non rientra tanto l'immaginazione nel suo insieme, quanto il suo livello secondario.

La fantasia presenta sia analogie che differenze rispetto alla memoria. La principale analogia tra le due facoltà consiste nel fatto che entrambe agiscono su materiali fissi e definiti: la memoria ha come propri oggetti i contenuti già determinati dalla sensibilità e non può far altro che rievocarli; la fantasia ha come propri oggetti i materiali che, partendo dalla facoltà sensibile, hanno attraversato l'intero processo cognitivo, diventando concetti. Mentre la memoria non ha alcuna possibilità di associare liberamente i propri oggetti, ma è sottomessa all'ordine del tempo e dello spazio, la fantasia possiede questa possibilità, essendo in grado di associare in molti modi i propri contenuti. La memoria costituisce infatti un processo inconscio, all'interno del quale i materiali provenienti dalla sensibilità vengono rievocati secondo l'ordine spaziale e temporale entro il quale erano originariamente stati iscritti. La fantasia invece costituisce un processo volontario attraverso il quale l'individuo può associare liberamente i concetti provenienti dal processo cognitivo. Tuttavia quest'associazione non ha un carattere creativo, poiché lascia inalterati i propri materiali. Come fa notare Willey,<sup>399</sup> la

---

<sup>399</sup> B. Willey, "Imagination and fancy", in J. S. Hill, *The romantic imagination, a casebook*, Mac Millan, London 1977, pag. 124.

differenza tra immaginazione e fantasia è basata sul fatto che quest'ultima, anziché costruire attraverso l'associazione qualcosa di nuovo, giustappone materiali già pronti e fissati. La fantasia unisce immagini, ma non le *fonde in unità*, i suoi prodotti sono simili a *mechanical mixture*, in cui gli ingredienti, nonostante siano associati, mantengono le stesse caratteristiche che hanno quando sono separati. I prodotti dell'immaginazione, invece, sono simili a *chemical compounds*, in cui gli ingredienti perdono la loro identità per creare una nuova sostanza, composta da essi ma allo stesso tempo diversa.

Nella riflessione di Coleridge i concetti di *ragione, genio, immaginazione* rimandano tutti, in forme diverse, alla creatività che secondo il filosofo caratterizza la mente umana: che si tratti dell'attività poetica che si esplica attraverso l'immaginazione secondaria, dell'opera di genio, o della capacità di cogliere, grazie alla ragione, l'unità soprasensibile che sta dietro la molteplicità del reale, il tratto comune è un approccio epistemologico che dà un forte peso alle diverse modalità attraverso le quali i dati dell'esperienza possono essere concettualizzati. Accostando questo approccio allo scenario emerso dall'analisi di *The Rime of the Ancient Mariner*, emerge con chiarezza il legame tra i concetti discussi in questo capitolo e la discussione a proposito del mito e dell'interpretazione della Bibbia a cui sono in gran parte dedicati i capitoli precedenti. Proseguendo nell'indagine infatti risulterà evidente il peso che l'approccio epistemologico adottato da Coleridge esercita sul modo in cui il filosofo affronta il problema dello statuto di verità delle Sacre Scritture nonché del mito.

## 7. La critica biblica di Coleridge

### § 7.1 Da *The Rime of the Ancient Mariner* allo *Statesman's Manual*

Nel 1816, poco più di un anno dopo aver scritto la *Biographia Literaria*, opera all'interno della quale, come evidenziato nel capitolo precedente, trovano compiuta espressione le nozioni di intelletto, ragione, fantasia e immaginazione, Coleridge compone e pubblica lo *Statesman's Manual*, prima sezione di un'opera in tre parti – di cui tuttavia solo le prime due vedranno la luce –, i *Lay Sermons*, volta a mostrare come la saggezza contenuta nella Bibbia possa offrire una valida guida per risolvere i problemi politici del tempo. Nella sua introduzione all'opera White scrive:

I *Sermoni Laici* sono stati scritti, o dettati, circa un anno dopo che Coleridge aveva rivisto *La Ballata del vecchio marinaio* per il volume *Sibylline Leaves* del 1817. In essi egli cerca di esprimere in termini di filosofia cristiana quelle verità intuitive a cui era già giunto attraverso la sua esperienza di poeta, in particolar modo durante l'*annus mirabilis* 1797-8, verità vecchie di vent'anni, rivelate da "un ragionamento profondo...raggiungibile solo da un uomo dal sentire profondo".<sup>400</sup>

L'opera in questione contiene una delle più ampie, coerenti e dettagliate espressioni della filosofia della religione di Coleridge. Come già scritto, in un certo senso l'intera produzione del poeta-filosofo inglese potrebbe essere ricondotta sotto l'etichetta di filosofia della religione, tanto ampio è il ruolo che tematiche in vario modo riconducibili alla religione hanno nella sua riflessione. Nelle opere di Coleridge, così come nelle sue lettere e nei suoi appunti, non mancano riferimenti a temi quali l'autorità del dettato biblico, il ruolo della rivelazione, il rapporto tra *lettera* e *spirito* nelle Sacre Scritture. Lo *Statesman's Manual* tuttavia, oltre a costituire un'opera compiuta il cui tema principale è proprio la religione, si colloca in una fase della riflessione coleridgiana di particolare interesse per la presente ricerca. Per diversi aspetti il 1816 è un anno cruciale nella biografia intellettuale di Coleridge. È a questo anno infatti che risale il suo trasferimento ad Highgate, dove rimarrà fino alla morte. Questo dato non è rilevante solo da un punto di vista biografico, dal momento che il raggiungimento da parte di Coleridge di una stabilità esistenziale corrisponde abbastanza fedelmente ad un aumento della

---

<sup>400</sup> LS, p. xliii.

sistematicità e della coerenza intellettuale nella sua opera. A partire dal 1816 il poeta-filosofo si dedica ad uno studio costante delle Sacre Scritture di cui si trovano rilevanti tracce nella sua produzione. Lo *Statesman's Manual* tuttavia non è importante solo perché inaugura questo periodo della vita e della produzione letteraria di Coleridge. Il fatto che sia stato composto negli stessi anni in cui è stata composta la *Biographia Literaria* – elaborata tra il giugno e il settembre 1815 – , che contiene la più compiuta esposizione di molti dei temi di cui ci siamo occupati, garantisce allo *Statesman's Manual* un ulteriore elemento di interesse all'interno della presente trattazione, evidenziando ancora una volta un nesso tra la riflessione estetico-epistemologica di Coleridge e la sua filosofia della religione, e più in particolare il suo metodo di interpretazione delle Sacre Scritture. Accostando lo *Statesman's Manual* alle opere precedenti di Coleridge, a partire dalla *Ballata*, all'interno della quale è stata individuata una delle prime espressioni del modo in cui il poeta-filosofo caratterizza il concetto di *interpretazione*, sorge tuttavia una questione, dal momento che l'intento stesso del *Manual* sembrerebbe a prima vista contraddire l'impianto teorico a proposito del mito che emerge dalla *Ballata*. Il poema coleridgiano, intessuto di temi tipici della critica biblica tedesca, sottolinea la storicità del prodotto letterario, le difficoltà legate all'interpretazione di testimonianze di una visione del mondo superata, il ruolo che gli inganni sensoriali, le illusioni, hanno sulla percezione e sulla credenza. Lo *Statesman's Manual* si basa sul tentativo di sottolineare la rilevanza della Bibbia per la risoluzione dei problemi politici dell'Europa del 1815. Da una parte troviamo dunque un'affermazione della parzialità, della storicità del testo, dall'altra del valore universale, atemporale, della Bibbia. A prima vista potrebbe sembrare che l'apparente contraddizione si possa risolvere sostenendo che Coleridge garantisca alla Bibbia uno statuto speciale, tale da distinguerla da ogni altro testo. Sebbene da una parte questo sia vero, non è sufficiente a spiegare in che senso lo *Statesman's Manual*, come sostiene giustamente White, costituisce l'espressione, sotto forma di filosofia cristiana, di quelle stesse verità espresse in forma poetica nella *Ballata*. Per mostrare come effettivamente sia possibile ravvisare una coerenza di fondo tra le convinzioni del giovane poeta e quelle del maturo filosofo della religione è necessario affrontare direttamente le modalità attraverso le quali si articola l'esegesi biblica di Coleridge.

Il problema dello statuto di verità del dettato biblico assume in Coleridge una doppia valenza. Nell'affrontare la questione del rapporto tra i miti antichi e le Sacre Scritture, tra la presunta storicità dei testi fondativi della religione cristiana e le incoerenze, gli errori, che essi contengono, il poeta-filosofo inglese non si trova di fronte solo le difficoltà che si presentavano a qualsiasi uomo di fede che tentasse di difendere l'autorità biblica alla luce delle nuove scoperte, ma anche quelle derivate dal suo modo di concepire la poesia e l'arte in generale. Una vasta parte degli sforzi intellettuali che Coleridge compie soprattutto nella prima parte della sua vita sono legati al tentativo di stabilire un rapporto tra ordine umano, naturale e divino all'interno del quale la poesia si rivela come attività in grado di cogliere ed esprimere il simbolismo che lega uomo, Dio e natura. Le esigenze alla base della riflessione di Coleridge sono, in altre parole, tanto religiose quanto estetico-epistemologiche. Il tentativo di difesa dello statuto di verità della Bibbia non è solo quello di un credente che difende i pilastri del proprio credo, ma anche quello di un poeta che rivendica le aspirazioni e il ruolo della propria poesia.

Se nella prima parte della vita di Coleridge il suo interesse è prevalentemente concentrato sul problema del rapporto tra Dio e natura, nella seconda emerge con sempre maggior forza quello, parallelo e speculare, nei confronti del rapporto tra significato letterale e significato figurato del testo.

A fronte delle difficoltà sempre più forti in cui incorreva chi tentava di difendere l'autorità delle Sacre Scritture tentando di riaffermare il carattere rivelato di ogni parola in esse contenuta, Coleridge, forte della propria esperienza tedesca – un'esperienza che, come si è visto, può essere riferita, in senso lato, anche al periodo precedente il suo viaggio in Germania – in primo luogo rifiuta decisamente il *letteralismo*, l'idea che il testo sacro debba essere considerato, nella sua interezza, vero in senso letterale:

Se, al posto dell'assoluta ispirazione e dell'infallibilità della *res ipsissimèty* di ogni frase, anzi, di ogni vocabolo del Vecchio e del Nuovo Testamento – un principio contraddetto da tanti fatti, inconciliabile con tutte le esperienze analoghe, anzi, un principio la cui possibilità è inconcepibile senza l'ammissione di una continua serie di Miracoli, nessuno dei quali è mai stato nè presupposto, né negato – e infine, un principio di cui gli stessi assertori non hanno una nozione chiara, e definiscono i termini attraverso i quali vorrebbero convincere delle loro asserzioni in modo circolare – se invece di ciò fossimo soddisfatti di adottare la dottrina per cui i Libri Canonici contengono una Storia dei Fatti e delle Parole degli Uomini guidati dallo Spirito della Verità e della Santità tanto

degnata di fede quanto la Storia scritta può essere [...] ne risulterebbe una prova massimamente adatta alla natura umana.<sup>401</sup>

Nella citazione riportata il poeta-filosofo inglese scrive a chiare lettere che le incongruenze e gli errori contenuti nelle Sacre Scritture sono tali da non permettere di sostenere il concetto di *rivelazione* in senso forte. Questo non significa che non si possa affermare che la Bibbia abbia un carattere diverso rispetto a qualsiasi altro testo. Nello *Statesman's Manual* Coleridge non si perita infatti ad affermare che la religione cristiana è basata su *fatti*:

Il Cristianesimo si differenzia in particolare da tutte le altre religioni per essere *fondato* su *fatti* che tutti gli uomini in eguale misura hanno i mezzi per verificare, gli stessi mezzi con pari facilità, e che nessuno può verificare per un altro [...]. La testimonianza dei libri di storia è uno dei *pilastr*i robusti e portanti della Chiesa di Cristo; ma non è il fondamento, né può, senza perdere la fede essenziale, essere scambiata e sostituita con il fondamento.<sup>402</sup>

Il punto per Coleridge non è tanto se i testi sacri possano essere considerati storici o meno. Il punto è piuttosto in base a quale criterio essi possano essere considerati tali. Che l'Antico e il Nuovo Testamento contengano verità storiche è fuori discussione<sup>403</sup>, ma il vero problema consiste nello stabilire con quale grado di sicurezza sia possibile accertare la verità di queste, come di altre, narrazioni storiche. In una nota risalente al 1809 Coleridge scrive: «La questione non è la possibilità dei Miracoli, ma la possibilità di *provarli* a coloro che non sono i testimoni oculari»<sup>404</sup>. Lo stesso si può dire dello statuto di verità della Bibbia in generale: la questione non è stabilire se può essere storicamente vera, ma in base a cosa si può sostenere che lo sia in mancanza di riscontri oggettivi. Coleridge sembra avere in mente una soluzione per questo problema già diversi anni prima di comporre lo *Statesman's Manual*. In una nota databile tra il 1808 e il 1809 scrive infatti:

Rispetto all'Ispirazione [*Inspiration*] delle Scritture – le forti difficoltà speculative, e come queste svaniscono nel nulla nel momento in cui vengono considerate così come ogni religione dovrebbe essere considerata nella pratica – cioè – se ispirate, comunque non lo sono *per te* fin quando la verità che esse contengono non penetra nel tuo intelletto e si sposa con i tuoi desideri e i tuoi impulsi – ma ciò non può accadere senza la grazia divina. Rispetto a qualsiasi testo questo avvenga, esso risulta ispirato per te – ma leggi il Nuovo Testamento con il cuore

<sup>401</sup> CN 4, 4603.

<sup>402</sup> LS, pp. 55-56 (trad. it., OP, p. 285).

<sup>403</sup> «Si può certamente dire che le nostre fonti più autorevoli e fondamentali sono le Scritture, e non i sistemi metafisici. E non c'è dubbio che dobbiamo contare sulla rivelazione per la *verità* delle dottrine». LS, p. 106 (trad. it. OP, p. 321).

<sup>404</sup> CN 3, 3563.

ben disposto: hai mai incontrato un altro testo che colpisce il tuo cuore tanto spesso e tanto profondamente?<sup>405</sup>

L'ispirazione è un fattore personale, che riguarda l'interprete e la sua attitudine rispetto al testo che si trova di fronte. Lo stato di ispirazione grazie al quale sarebbero state scritte determinate parti – ma non tutte – delle Sacre Scritture non può essere provato a chi non partecipi di questo stato. La Bibbia in altre parole non può essere il fondamento della verità del cristianesimo. Al contrario, è l'assunzione della verità del cristianesimo che permetterà di considerare vera la Bibbia. In una nota che risale al 1815 questa tesi è esposta a chiare lettere:

Trovo altamente probabile, nonché supportato da evidenza interna e dalla pratica dei primi Padri della Chiesa e Apologeti, che i Vangeli, almeno i primi tre in particolar modo, siano stati scritti non come Prove per i non credenti e i *Convertendis* ma per coloro che hanno già ricevuto la Fede, che sono già stati soddisfatti nella misura in cui l'evidenza Esterna può soddisfare in un Codice religioso, in modo da permettere ai Convertiti e aiutare i Preti, a nutrire e confermare la fede attraverso ciò che viene quindi considerato della massima importanza, la più certa *Parola della Profezia*.<sup>406</sup>

Impossibile stabilire oggettivamente se alcune parti delle Sacre Scritture sono state effettivamente scritte, come i loro autori sostengono, attraverso un intervento divino diretto. L'ispirazione è un'esperienza del tutto personale, di cui è impossibile fornire una prova esteriore. È simile in qualche modo allo stato in cui si trova il *Mariner*: la sua incapacità di spiegare determinati fenomeni lo convince di trovarsi in balia di forze sovranaturali. Tali forze sovranaturali sono, per il Marinaio, reali. Il lettore, lontano dalla situazione in cui si trova il protagonista della *Ballata*, è in grado di assumere una distanza critica rispetto a ciò che legge, accordando o meno la propria fede al racconto. Il lettore può decidere se, e quanto a lungo, considerare reale ciò che sta leggendo, il suo atto interpretativo ha il potere assoluto di stabilire se il viaggio del Marinaio è stato costellato di incontri sovranaturali oppure no, ma un accesso diretto a elementi extratestuali in grado di offrire una prova in grado di sostenere l'una o l'altra possibilità non è dato. L'esegesi biblica di Coleridge, e in particolare il suo approccio al problema dell'ispirazione delle

---

<sup>405</sup> CN 3, 3440.

<sup>406</sup> *Ivi*, 4255.

Sacre Scritture, si basa su un principio molto simile<sup>407</sup>. L'ispirazione del testo non può essere provata e dunque non può costituire la base della religione. La personale risposta di Coleridge al problema della veridicità del dettato biblico ha il sapore di una forma di scetticismo costruttivo: dal momento che è impossibile provare che ciò che è scritto nelle Sacre Scritture sia letteralmente vero, è inutile e pericoloso tentare di fondare in questo modo l'autorità biblica. Ciò non significa lasciare la Bibbia nelle mani di chi vorrebbe considerarla come un libro tra gli altri, ma piuttosto sforzarsi per individuare un criterio diverso sul quale fondare la distinzione tra testi sacri e miti, tra storia sacra e storia profana. Il criterio individuato da Coleridge ruota tutto intorno al ruolo dell'interprete:

La credibilità di una religione deve dipendere necessariamente in primo luogo da una regola prestabilita *nella mente* dell'individuo, la verità o falsità della quale è assunta e presupposta nella religione stessa e costituisce il punto a partire dal quale essa prende le mosse.<sup>408</sup>

È il modo in cui ci si accosta al dettato biblico, lo spirito con cui si intraprende l'interpretazione dei testi sacri che distingue tali testi dalla letteratura profana.

Se l'elevato valore accordato da Coleridge all'*interpretazione* accosta la sua esegesi biblica all'approccio al mito che emerge dalla lettura della *Ballata*, il modo concreto in cui si articola l'analisi coleridgiana delle Sacre Scritture si basa su una netta presa di distanza dalla giovanile adesione all'unitarianesimo:

Esiste una setta che, nel suo orgoglio sprezzante di avversione per i *misteri* (cioè per tutte quelle dottrine della *ragione* pura e intuitiva che trascendono l'intelletto, e che questo non può mai contemplare se non attraverso una prospettiva falsa e falsificante), pretende di condannare ogni esperienza interiore e preliminarne come inganno entusiastico o contagio fanatico [*enthusiastic delusion or fanatic contagion*]. La testimonianza storica, d'altra parte, costoro la trattano invece come gli antichi Ebrei trattavano il serpente di bronzo, reliquia e testimonianza dei miracoli operati da Mosè nel deserto. Ne fecero un idolo, e pertanto Ezechia (che fece ciò che è giusto agli occhi del Signore, cosicchè non ci fosse nessuno come lui fra tutti i re di Giuda né prima né dopo di lui) non solo "rimosse le alture, spezzò le immagini e tagliò il palo sacro", ma fece anche a pezzi il *Serpente di*

---

<sup>407</sup> Harding, in un articolo dedicato agli studi coleridgiani in ambito di letteratura classica e letteratura biblica, sottolinea come il poeta-filosofo, pur fortemente legato all'ambiente della critica biblica tedesca, non mancasse di criticare la riduttività e la limitatezza dell'approccio tipico dell'*Higher Criticism*. La sua indagine, sottolinea ancora Harding, non tiene di conto della separazione tra studi biblico-teologici e studi letterari. Cfr. A.J. Harding, *Coleridge: biblical and classical literature*, in *The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge*, op. cit., pp. 455-472, pp. 456-457.

<sup>408</sup> OM, p. 146.

Bronzo che Mosè aveva costruito: infatti i figli d'Israele gli avevano offerto sacrifici d'incenso.<sup>409</sup>

Alla setta unitariana di cui lui stesso aveva fatto parte Coleridge rimprovera adesso un attaggiamento di sterile letteralismo. Gli Unitariani sarebbero cioè talmente impegnati nel tentativo di fondare l'autorità biblica sulla testimonianza storica e nel parallelo tentativo di denigrare ogni forma di fede che prescinde da fatti accertati, da macchiarsi di una forma di feticismo. Coleridge paragona il culto degli Unitariani per la testimonianza storica al culto degli ebrei per il serpente di bronzo: così come la ricerca di una testimonianza materiale dei miracoli divini fa perdere di vista agli Ebrei la vera fede, allo stesso modo la spasmodica ricerca di prove in grado di avvalorare il dettato biblico inganna gli Unitariani facendo loro assumere un atteggiamento che anziché consolidare la religione cristiana li allontana da essa, facendo loro perdere di vista l'importanza della dimensione spirituale della fede, una dimensione che non si basa sull'esistenza di prove, ma sul sentire personale del credente:

Le storie e l'economia politica del nostro e del precedente secolo condividono il generale contagio della sua filosofia meccanicistica, e sono il prodotto di un oscurato intelletto che generalizza [*unenlivened generalizing Understanding*]. Nelle Scritture esse sono gli estratti viventi dell'immaginazione [*the living educts of the Imagination*]; di quella potenza conciliatoria e di mediazione che, assorbendo la ragione nelle immagini del senso, e organizzando (per così dire) il flusso dei sensi mediante la stabilità e le energie autocircolanti della ragione, dà origine a un sistema di simboli [*a system of symbols*], armoniosi in se stessi, e consustanziali con le verità di cui sono le guide [*consustancial with the truths, of which they are the conductors*].<sup>410</sup>

In questo passo sono contenute in estrema sintesi le linee principali che guidano il metodo di interpretazione biblica che Coleridge contrappone a quello degli Unitariani e di tutti quei metodi che risentono del *contagio della filosofia meccanicistica*. Prima di analizzare nel dettaglio tali linee è importante sottolineare che la critica coleridgiana nei confronti del letteralismo e di tutti quegli approcci che non garantiscono il giusto peso allo spirito con il quale il lettore si accosta ai testi sacri non gli impedisce di sottoporre ad un'analisi testuale il dettato biblico. Come si vedrà meglio più avanti, la sua critica del letteralismo non sfocia in una lettura interamente figurata della Bibbia. Proprio a partire da una critica dell'unilateralità del letteralismo estremo,

<sup>409</sup> LS, pp. 56-57 (trad. it., OP, p. 286).

<sup>410</sup> *Ivi*, pp. 28-29 (trad. it., OP, p. 263).

infatti, Coleridge intraprende un'analisi a tratti molto puntuale del testo biblico: nel momento in cui l'indagine volta a mettere alla prova la veridicità di ogni passo non è più considerata la via maestra seguendo la quale è possibile accertare o demolire il valore delle Sacre Scritture, un'analisi del genere può essere tranquillamente intrapresa, per mostrare come l'innegabile presenza di incoerenze ed errori non sia in grado di scalfire il valore generale del testo. Pur con le dovute riserve<sup>411</sup>, diversi sono i passi in cui Coleridge mette in evidenza interpolazioni<sup>412</sup> e stratificazioni del testo<sup>413</sup>, senza che questo lo porti mai a concludere per la scarsa affidabilità delle Sacre Scritture in generale: così come in un qualsiasi testo la presenza di glosse successive alla prima stesura, di interpolazioni, o anche di errori e imprecisioni non sono necessariamente sufficienti a mettere in discussione la validità e l'attribuzione del testo nel suo insieme, lo stesso criterio deve essere utilizzato per quanto riguarda le Sacre Scritture, che anche tenendo in considerazione il loro carattere ispirato, consistono pur sempre in testi scritti da uomini:

Ci può essere una forma di dettatura priva di ispirazione [*dictation without inspiration*], e una di ispirazione che non implichi la dettatura; le due forme sono state e continuano ad essere terribilmente confuse. [...] È mia profonda convinzione che San Giovanni e San Paolo erano ispirati dalla forza divina; ma non credo assolutamente che neppure una delle parole o delle frasi o delle argomentazioni dei loro scritti siano state dettate. Si badi bene, esiste la rivelazione [*revelation*]. Ogni religione è rivelata: religione *rivelata* è, a mio giudizio, un mero pleonasma. Ai profeti sono stati senza dubbio rivelati alcuni fatti; a Giovanni e Paolo sono senza dubbio state rivelate dottrine; ma non è semplicemente una questione basata sulla nostra sensibilità il fatto che Giovanni e Paolo si dilunghino su queste rivelazioni, le esponano, insistano su esse, sulla base delle capacità del loro intelletto, delle caratteristiche tipiche del loro modo di ragionare, del loro senso morale, finanche del loro temperamento fisico? [...]. Senza dubbio il cuore e l'animo di ogni Cristiano garantisce sufficiente garanzia che, rispetto ad ogni cosa che lo riguardi in quanto *uomo*, le parole che legge sono spirito e verità, e non possono che provenire da Colui da cui provengono cuore e animo. [...] Noi leggiamo la Bibbia come il migliore dei libri, ma pur

<sup>411</sup> «Non è senza grande esitazione che eprimerei un sospetto sull'autenticità di *qualche* passo, anche il meno importante, del Nuovo Testamento, se non potessi fornire a sostegno della sua interpolazione la prova più convincente tratta dai manoscritti dei commentatori più antichi, ben sapendo che una tale concessione ha già aperto la porta agli eccessi più spaventosi» LS, p. 57 (trad. it., OP, p. 286).

<sup>412</sup> «La glossa concorda con la nota propensione dei primi convertiti ebraici e, di fatto, dei cristiani in genere del secondo secolo, a spiegare in dettaglio e a far quadrare esattamente ogni aggiustamento del Vecchio Testamento che essi trovano nei Vangeli o costruivano da sé». LS, pp. 58-59 (trad. it., OP, p. 288).

<sup>413</sup> «D'altronde è difficile credere che l'autore del Vangelo e delle Lettere che va sotto il nome dell'Apostolo Giovanni sia l'autore dell'Apocalisse. Sarebbe causa di una fitta ancor più acuta che la perdita di ogni altra evidenza esteriore, per la mia mente, se fossi costretto a mettere in dubbio l'autenticità del quarto Vangelo – o a pensare che esso non sia *bonâ fide*, con la possibile eccezione della seconda metà dell'ultimo capitolo, scritto dall'amato Discepolo – e non solo come Matteo, *sulla* sua base». CN, 4, 5069.

sempre come un libro, e facciamo uso dei mezzi e delle possibilità che l'educazione e le nostre risorse, sotto la benedizione di Dio, garantiscono per comprendere correttamente il senso generale di esso.<sup>414</sup>

Come emerge chiaramente da questo brano Coleridge è un convinto assertore della presenza divina che distingue la Bibbia da qualsiasi altro testo. Allo stesso tempo però è altrettanto convinto che questa presenza non debba far scordare il fatto che, per quanto ispirate, le Sacre Scritture sono pur sempre un'opera umana, all'interno della quale l'ispirazione divina si scontra con la fallibilità degli uomini. Questo punto, insieme a quello della distinzione tra *rivelazione* e *ispirazione*, emerge molto chiaramente analizzando il rapporto tra Coleridge e la critica biblica di Eichhorn e di Herder.

## § 7.2 Coleridge ed Eichhorn

L'importanza della figura di Eichhorn all'interno non solo del panorama della critica biblica, ma più in generale del nuovo approccio al mito di cui anche Coleridge è un rappresentante, è già stata sottolineata<sup>415</sup>. Allievo prediletto di Heyne, Eichhorn applica per primo, con consapevolezza e sistematicità, il metodo di studio della mitologia antica elaborato dal suo maestro ai testi sacri, sostenendo la necessità di analizzare questi testi non sulla base di criteri estrinseci, ma esaminando la loro struttura alla luce delle conoscenze relative all'ambiente e all'epoca durante la quale sono stati scritti. Per studiare un testo antico – *qualsiasi* testo antico – è necessaria perciò in primo luogo un'ottima padronanza della lingua in cui esso è scritto, ma in secondo luogo una conoscenza del contesto socio-culturale all'interno del quale il testo ha preso forma<sup>416</sup>. L'applicazione di questi principi allo studio delle Sacre Scritture porta Eichhorn a mettere in evidenza il carattere *letterario* di questi testi, il loro essere frutto di una sapiente costruzione retorica, nonché il loro essere il risultato di aggiunte, glosse, tagli che ci hanno restituito dei testi estremamente stratificati. Alla luce di queste conclusioni, Eichhorn evita tuttavia di trarre conseguenze radicali. Senza negare del tutto l'autorità della Bibbia, lo studioso tedesco salvaguarda un nucleo di verità originarie, sottolineando però come queste si trovino all'interno di testi con una lunga e

---

<sup>414</sup> TT 31 march 1832, p. 160.

<sup>415</sup> Cfr. *supra*, pp. 68-69

<sup>416</sup> Cfr. G. D'Alessandro, *L'illuminismo dimenticato. Johann Gottfried Eichhorn (1752-1827) e il suo tempo*, Liguori Editore, Napoli 2000, pp. 142-143.

complessa storia. Abbracciando l'approccio storico di Heyne, secondo il quale le caratteristiche di un testo sono strettamente connesse alle caratteristiche dell'ambiente all'interno del quale il testo è stato scritto, Eichhorn caratterizza la rivelazione come anch'essa storicamente determinata, come progressiva, adatta di volta in volta alle caratteristiche degli uomini a cui è rivolta.

Il rapporto tra Coleridge ed Eichhorn, come si è visto, è ben documentato. È estremamente probabile che la conoscenza di Eichhorn da parte di Coleridge risalga al periodo compreso tra il 1795 e il 1796 durante il quale lo studioso inglese frequentava Beddoes, nella biblioteca del quale erano presenti le opere del critico tedesco<sup>417</sup>. È tuttavia al viaggio in Germania che risale l'incontro diretto tra i due studiosi<sup>418</sup>.

Dopo aver pubblicato, nel 1780, *Einleitung in das Alte Testament*, intorno al 1790 Eichhorn pubblica una serie di articoli in cui estende il proprio approccio al Nuovo Testamento. Nel periodo in cui avviene il suo incontro con Coleridge, a Gottinga, le sue lezioni sono incentrate proprio su questi temi. Sebbene il giovane studioso inglese incontri Eichhorn a Gottinga nella primavera del 1799, e inizi probabilmente a leggere le sue opere in questo periodo, è probabilmente a partire dal biennio 1818-19 che si dedica con più attenzione e costanza allo studio e all'analisi delle opere del tedesco. Tale studio proseguirà per almeno dieci anni, dal momento che sembra che ancora nel 1827, anno in cui Coleridge intraprende un'accurata analisi della Bibbia, egli consulti regolarmente le opere di Eichhorn.

Gli appunti presi a margine delle opere del critico tedesco mostrano molto chiaramente all'opera i principi su cui si basa l'esegesi biblica di Coleridge: laddove Eichhorn utilizza incongruenze testuali per mostrare che un passo della Bibbia non può essere considerato autentico, Coleridge preferisce piuttosto parlare di glosse, probabilmente, ma non necessariamente, inserite da persone diverse rispetto all'autore principale, e comunque difficilmente in grado di pregiudicare l'autenticità generale del testo. Nel momento in cui, ad esempio, Eichhorn si chiede se il libro della Genesi, oltre che costituire senza dubbio il risultato dell'unione di due diversi testi, debba anche essere attribuito a due diversi autori, Coleridge commenta:

---

<sup>417</sup> Cfr. *supra*, p. 107.

<sup>418</sup> Cfr. *supra*, pp. 119-120.

Non sono più così soddisfatto da questa ipotesi, in verità molto plausibile, quanto lo ero per i primi quattro o cinque anni da che la conoscevo. Fosse stata limitata ai primi dieci capitoli della Genesi, sarei probabilmente meno propenso a essere in disaccordo rispetto ad essa. Ma due documenti, con Autori di fedi diverse, uno adoratore di Dei, l'altro Jehovah, per la biografia di una Famiglia! Io considero i Capitoli a proposito del Diluvio come senza dubbio il più forte appiglio delle Ipotesi di Eichhorn. E tuttavia non posso credere che la forma attuale dell'intero Pentateuco sia più tarda di Mosè.<sup>419</sup>

Da questa annotazione, così come da altre<sup>420</sup>, emerge chiaramente come da una parte Coleridge sia pronto ad ammettere le imprecisioni della Bibbia, sia pronto cioè ad intaccare la patina di inviolabilità dei testi sacri che i sostenitori della piena ispirazione di ogni parte della Bibbia tentavano di salvaguardare. Dall'altra emerge però anche la volontà di non mettere in discussione l'autorità dei testi sacri nel loro complesso a causa di quelli che agli occhi di Coleridge sono gli elementi tipici di ogni testo. I testi sacri, come si è visto, sono per lo studioso inglese pur sempre il frutto dell'opera dell'uomo. Come qualsiasi altro testo possono dunque contenere errori, aggiunte, tagli. Ciò non significa che rispetto ad essi sia necessario adottare un canone di giudizio diverso da quello che si utilizza per giudicare l'attendibilità di ogni altro libro.

L'esegesi biblica coleridgiana, come emerge chiaramente dal confronto con quella di Eichhorn, non si sottrae ad un confronto che si articola sul piano del testo biblico. Non nega cioè aprioristicamente tutti quegli elementi che contribuiscono a fare della Bibbia un libro tra gli altri. Negando il concetto di ispirazione inteso in senso forte, negando cioè che ogni parola delle Sacre Scritture corrisponda esattamente alla parola di Dio, Coleridge è disponibile a discutere del carattere letterario del testo biblico ma, proprio sulla base dell'analisi di questo carattere – un'analisi basata, come vedremo, sugli stessi principi che applica all'analisi di ogni testo letterario – non è disposto a privare i testi sacri nel loro insieme delle loro pretese di verità. Il carattere composito, stratificato del testo biblico non è sufficiente secondo Coleridge a caratterizzarlo come *falso* dal momento che la stratificazione, la determinatezza storica, sono caratteristiche tipiche di ogni testo: «L'autenticità della Bibbia non è compromessa da queste glosse più di quanto il libro che ho di fronte a me lo sia dalla nota che sto scrivendo sul margine»<sup>421</sup>.

---

<sup>419</sup> CM, II, p. 390.

<sup>420</sup> Cfr. CM, II, p. 393, p. 395.

<sup>421</sup> CM, II, p. 395.

Il carattere composito e stratificato della Bibbia non è tuttavia l'unico argomento addotto da Eichhorn, e ancor più dai più decisi detrattori dell'autorità delle Sacre Scritture, per sottolineare il carattere letterario – e dunque non ispirato – dei testi sacri. Un altro argomento è l'estrema cura retorica che emerge dall'analisi di molti passi biblici. In diverse occasioni Eichhorn sostiene che la complessità, l'abile costruzione retorica di passi che dovrebbero corrispondere a discorsi pronunciati in uno stato di ispirazione divina mal si accorda con la spontaneità e l'immediatezza che dovrebbero caratterizzare uno stato del genere, facendo sospettare piuttosto un'attenta preparazione o elaborazione successiva<sup>422</sup>. Le obiezioni che Coleridge muove ad Eichhorn a proposito di questo punto sono estremamente interessanti dal momento che permettono ancora una volta di sottolineare come la sua strategia per salvaguardare l'autorità della Bibbia non si basi sul tentativo di tracciare una netta linea di separazione tra testi sacri e testi profani, tra storia e mito, quanto piuttosto sul tentativo di mostrare che la Bibbia, pur essendo un testo letterario, può essere *vera* perché anche i testi letterari, anche i miti possono esserlo. Non è dunque sulla base di un tentativo di negare a priori il carattere letterario della Bibbia che Coleridge tenta di distinguere le Sacre Scritture da ogni altro testo. Esse si distinguono dagli altri testi grazie alle peculiarità delle loro caratteristiche letterarie, peculiarità che favoriscono una disposizione particolare da parte del lettore. Eichhorn scrive che «Principalmente, comunque, i profeti devono la loro capacità di conoscere il futuro e la saggezza dei loro consigli allo spirito superiore che li anima e li solleva così in alto rispetto ai loro contemporanei. Di questa condizione però non ci dicono nulla; solo qua e là, *come poeti*, descrivono le agitazioni del loro stato ispirato, nel linguaggio in cui tutti coloro che in tutte le epoche antiche erano ispirati le hanno descritte»<sup>423</sup>. Coleridge commenta così:

Non ho obiezioni rispetto a queste tesi, se non che lasciano da parte il punto centrale, lo stato profetico stesso, il punto focale. I Profeti non descrivono la propria ispirazione come Poeti ma riportano cambiamenti improvvisi, sorti senza alcun atto consapevole della loro volontà, sia nei loro corpi che nelle loro menti e il risultato di tutto ciò è che, con maggiore o minore entusiasmo, maggiore o minore sconvolgimento del loro sistema nervoso, passano in una condizione di *visione interiore* [*inner vision*], uno stato in tutto identico (eccetto gli eventi e le rappresentazioni durante lo stesso) a quello dell'Estasi o Chiaroveggenza, da qualsiasi causa, attraverso qualsiasi mezzo sia stata indotta o sia

---

<sup>422</sup> Cfr. CM, II, pp. 401-403.

<sup>423</sup> *Ibidem*, p. 402.

sopravvenuta. In ogni epoca, sebbene più di frequente in seguito alla scoperta da parte di Mesmer e Puysegur del modo di sollecitare e predisporre gli individui in determinate condizioni di salute fisica, questa condizione è stata descritta da chi l'ha sperimentata o da testimoni oculari, e in ogni istanza in modo concorde per quanto riguarda i punti essenziali. Ora si asserisce, e sulla base delle mie intime convinzioni si asserisce giustamente, che tra i Profeti Ebraici tale stato fosse utilizzato strumentalmente dallo Spirito Santo, come congrua Base e Stimolo per la sua Azione spirituale – così come l'occhio, il nervo ottico, e ciò che ad essi nel Cervello corrisponde, costituiscono i congrui e Rispettivi Recipienti della Luce materiale.<sup>424</sup>

A fronte dello scetticismo di Eichhorn rispetto alle descrizioni di stati profetici presenti nella Bibbia, descrizioni considerate dallo studioso come frutto della sapienza retorica dei *profeti-poeti* piuttosto che come resoconti di genuine esperienze effettivamente vissute, Coleridge considera realistiche le *profezie* contenute nella Bibbia, notando come il tono che le caratterizza sia lo stesso che caratterizza in ogni luogo e in ogni tempo le descrizioni di stati estatici.

Fin dagli anni del suo soggiorno tedesco Coleridge riflette su quelle che abbiamo definito *situazioni-limite*<sup>425</sup>. Stati onirici, inganni sensoriali come quello del *Brocken Spectre*, illusioni artistiche, stati estatici, sono considerati da Coleridge, più che come eccezioni rispetto al consueto modo di funzionare della mente umana, come altrettanti casi in cui si mostra con particolare evidenza una componente fondamentale dei processi cognitivi umani: la *creatività*. Tanto nei sogni, quanto di fronte a particolari fenomeni naturali, quanto in presenza di un'ispirazione divina, il dato che emerge con chiarezza secondo Coleridge è l'impossibilità di spiegare i processi cognitivi attraverso un approccio meccanicista. La mente umana è intrinsecamente creativa, e questo fa sì che in determinate occasioni, attraverso determinati stimoli, che possono essere di varia natura, essa sia in grado di sviluppare una visione simbolica del reale, in grado di elevarsi al di sopra della molteplicità dei sensi per afferrare l'unità che sta dietro i singoli fenomeni, un'unità basata sul rapporto che lega l'ordine naturale, quello umano e quello divino. Per questo Coleridge non condivide l'atteggiamento scettico che accomuna l'approccio di Eichhorn ed Herder rispetto al soprannaturale presente nella Bibbia. A fronte delle spiegazioni razionalistiche dei due studiosi tedeschi, che tendono a ricondurre eventi e situazioni soprannaturali ad artifici retorici, o a fenomeni naturali mal compresi, Coleridge sottolinea piuttosto come il

---

<sup>424</sup> CM, II, p. 402.

<sup>425</sup> Cfr. *supra*, p. 130.

bisogno – e la possibilità – di trascendere la finitezza, la necessità di afferrare un'unità dietro la molteplicità naturale, accomuni gli antichi e i moderni, dal momento che corrisponde a determinate caratteristiche della mente umana che, pur esprimendosi in modi e forme diverse in epoche storiche differenti, rimangono sostanzialmente le stesse<sup>426</sup>. Per questo Coleridge può far riferimento agli studi di Mesmer e Puysegur per spiegare la condizione di ispirazione divina dei Profeti biblici, e può ritornare su un'altra immagine a lui cara, quella del *sogno*, per spiegare che il carattere apparentemente artificioso delle profezie bibliche non è necessariamente il frutto di un'elaborazione retorica, come sostiene Eichhorn:

Dall'analogia con i Sogni durante uno stato di eccitazione dei Nervi, che ho sperimentato io stesso, e la meravigliosa intricatezza, complessità e allo stesso tempo chiarezza degli Oggetti visuali [*visual Objects*], io direi il contrario. Allo stesso modo, il notevole fatto che le parole che descrivono questi Oggetti emergano allo stesso tempo, e con la stessa Spontaneità e assenza di ogni Sforzo consapevole, pesa enormemente secondo me, contro l'ipotesi della Pre-meditazione, in questo e altri simili Passaggi dei Libri Profetici.<sup>427</sup>

La stessa insofferenza nei confronti dell'atteggiamento scettico rispetto alla presenza del soprannaturale nelle Sacre Scritture che traspare dagli appunti di Coleridge dedicati alle opere di Eichhorn si ritrova nei suoi commenti relativi ad alcuni passi in cui Herder espone la propria esegesi biblica.

### § 7.3 Coleridge ed Herder

Coleridge viene per la prima volta in contatto con l'opera di Herder ad Amburgo, il 28 settembre 1798<sup>428</sup>. Tornato dalla Germania, in una lettera<sup>429</sup> scrive di volersi procurare al più presto le *Ideen*. Pochi anni dopo, nel 1802, in un'altra lettera riferisce di una discussione a proposito della storicità della resurrezione all'interno della quale si sarebbe servito di un argomento herderiano, tratto dalla *Von der Auferstehung als Glauben, Geschichte und Lehre*, libro che sostiene di avere di fronte a sé nel momento in cui sta scrivendo la lettera in questione<sup>430</sup>. Nel 1804, sulla base di una nota scritta da Coleridge in

---

<sup>426</sup> Cfr. A.J. Harding, *Coleridge: Biblical and Classical Literature*, op. cit., p. 462.

<sup>427</sup> CM, II, p. 403.

<sup>428</sup> Cfr. CN, I, p. 346.

<sup>429</sup> Cfr. CL, I, p. 535.

<sup>430</sup> Cfr. CL, II, p. 861-2.

marginale a *Kalligone*<sup>431</sup>, si può affermare che lo studioso inglese abbia letto *Metakritik, Briefe, Zerstreute Blätter, Ideen, Kalligone* e *Von der Auferstehung*. Sebbene Coleridge possa vantare dunque una precoce e ampia conoscenza – che probabilmente non si limita ai testi citati – dell’opera herderiana, sembra che, come nel caso di Eichhorn, il suo maggior interesse per la critica biblica dello studioso tedesco risalga ad un periodo più tardo, quasi sicuramente successivo al 1811<sup>432</sup>.

All’interno della critica biblica di Herder, che si sviluppa a diretto contatto con quella di Eichhorn, di Heyne e della Scuola di Gottinga in generale, l’affermazione del carattere umano, e non divino, delle Sacre Scritture assume una rilevanza ancora maggiore che in Eichhorn. Anche Herder infatti, per rendere conto delle imprecisioni e degli errori che emergono da uno studio scientifico della Bibbia senza privarla del tutto del suo valore di verità, sostiene che si tratti di un libro scritto da uomini. Herder, negando che i profeti possano avere avuto una diretta apprensione dei contenuti della mente divina, passa da una forma di *rivelazione*, secondo la quale il testo biblico sarebbe stato dettato direttamente da Dio, ad una forma di *ispirazione* che consiste nella capacità dei profeti ebraici di cogliere, grazie al supporto divino, l’armonia tra ordine naturale e ordine ideale. Questa capacità tuttavia non è esclusiva dei profeti ebraici, ma propria dei poeti in genere. Contro la critica scettica che si scaglia contro le palesi imprecisioni del testo biblico, Herder sostiene che nel momento in cui l’ispirazione divina si è espressa attraverso mezzi umani, è inevitabile che abbia incluso errori. Inoltre, ancora una volta in modo simile ad Eichhorn, sostiene che non si può pretendere da individui vissuti durante l’infanzia dell’umanità la stessa capacità di astrazione e analisi propria degli stadi più evoluti della civiltà. Coleridge in linea di massima condivide questa impostazione, dal momento che esprime chiaramente la propria contrarietà all’assunzione del concetto di ispirazione in senso forte e al letteralismo che da essa deriva. Allo stesso tempo però dissente fortemente dallo scetticismo herderiano rispetto alla capacità umana di trascendere la finitezza entrando in contatto con il piano ideale. Una serie di annotazioni relative alle herderiane *Briefe, das Studium der Theologie betreffend* risalenti probabilmente al periodo compreso tra il 1811 e il

---

<sup>431</sup> CM, II, pp. 1064-65.

<sup>432</sup> Cfr., CM, II, p. 1048.

1814 mostra molto chiaramente questo punto. Laddove Herder scrive che la Bibbia è un libro *umano*, scritto da uomini per uomini e che per questo deve essere letto come l'opera di un uomo, e non di Dio, Coleridge commenta – non senza far trasparire una certa stizza – scrivendo che Herder manca il punto della questione: certo che la Bibbia è un libro umano, scritto da uomini per altri uomini, e che deve essere letto come tale. Come potrebbe essere altrimenti? La mente divina è ovviamente distinta e differente da quella umana. Herder dunque, secondo Coleridge, intende dire piuttosto che esistono due modi di ragionare, entrambi umani, ma uno *adulto* e uno *infantile*. Il vero punto è capire se la Bibbia deve essere interpretata così come interpretiamo Platone, Kant e Leibniz o piuttosto come interpretiamo le favole per bambini di Esopo<sup>433</sup>. Il linguaggio umano, secondo Coleridge, non può certo aspirare ad uno status *divino*. Deve essere interpretato per quello che è: la parola di uomini che possono essere stati ispirati, che possono aver sperimentato una forma di comunicazione con la divinità, forse addirittura una forma di contatto con la divinità, ma che comunque rimangono uomini e espongono dunque la propria esperienza attraverso mezzi umani. Per questo è estremamente difficile individuare a priori una differenza netta tra il testo biblico e i miti. Questa differenza, in ultima analisi, non può che garantirla il *lettore-credente*, attraverso la propria interpretazione del testo. La fede viene *prima* della lettura del testo, non può basarsi su questa, dal momento che è la fede a imporre al credente di considerare veridica ogni parte delle Sacre Scritture all'interno della quale l'autore fa riferimento ad una comunicazione diretta con la divinità. Coleridge distingue *rivelazione* e *ispirazione*, facendo attenzione a ribadire il fatto che non tutto ciò che si trova nella Bibbia può aspirare al carattere di verità *rivelata*. La gran parte degli episodi sono *ispirati*. In entrambi i casi ci troviamo comunque di fronte a prodotti umani che devono essere interpretati:

Ogni frase che si trova in un Libro canonico, giustamente interpretata, contiene il *dictum* di una Mente infallibile; ma qual è la giusta interpretazione, o se le parole oggi esistenti siano corrette o genuine, deve essere determinato, purtroppo, dall'impegno e dall'intelletto di menti fallibili! Da Teologi più o meno parziali.<sup>434</sup>

---

<sup>433</sup> Cfr. CM, II, pp. 1050-1051.

<sup>434</sup> SW&F, II, p. 1145.

La distinzione tra parlare umano e parlare divino, rispetto alla quale Coleridge accusa Herder di aver fatto confusione, assume nel commento coleridgiano discusso un tono che mostra chiaramente la presenza nella riflessione dello studioso inglese di uno dei temi centrali della critica biblica tedesca – in particolare di quella che ruota intorno all’ambiente di Gottinga –, quello dell’*infanzia dell’umanità*. È utile a questo punto citare per esteso il commento già affrontato:

Una famosa parola, una parola comoda e soddisfacente, è questa: *menschlich* /umano, o piuttosto umano-naturale! È la sorella gemella della Carità, ed è utilizzata da Herder per celare tante Follie (secondo lui, non secondo *me*) quanto l’altra per i Peccati. Guarda la prima Pagina della prima Lettera. *Menschlich ad infinitum*. Come l’uomo potrebbe ragionare altrimenti? Può forse ragionare *göttlich*? E se può, non dovrebbe farlo? Se non può Herder non può voler dire altro che esistono *zwey mögliche Weisen der menschlich-denken*, e come possiamo stabilire il migliore tra i due finchè essi non sono contraddistinti? *Kindisch* è ciò che Herder avrebbe dovuto dire, e questo è il vero problema: se la Bibbia è suscettibile di essere interpretata così come interpretiamo Platone, Kant, Leibniz, o solo come le Favole di Esopo per i Bambini.<sup>435</sup>

Con questa nota Coleridge mostra esplicitamente di essere al corrente delle dispute intorno alle origini dell’umanità che erano inscindibilmente legate ai nuovi tentativi di esegesi biblica. Il problema centrale, scrive lo studioso nel testo citato, non è – potremmo dire *non è più* – stabilire se la Bibbia possa essere considerata dettata parola per parola da Dio. Questa pretesa appare ormai insostenibile anche a un uomo di fede come Coleridge. Il problema è piuttosto stabilire se le Sacre Scritture possano essere distinte dalle favole per bambini, e dunque anche dai miti, le narrazioni proprie dell’infanzia dell’umanità.

La presenza del tema dell’infanzia dell’umanità e del linguaggio proprio di questa fase ci riporta ancora una volta al tema della presenza vichiana nelle discussioni a proposito del mito. La riflessione dello studioso tedesco e quella del filosofo italiano presentano infatti somiglianze tali da aver spinto molti studiosi a ricercare una possibile influenza vichiana in Herder.

A fianco di una delle idee centrali all’interno della riflessione di entrambi gli autori, quella della connessione tra storia e linguaggio<sup>436</sup>, molti altri sono i punti in comune tra Vico ed Herder: lo studio dell’immaginazione umana e del processo di formazione dei miti, l’importanza accordata al linguaggio

---

<sup>435</sup> CM, II, p. 1051.

<sup>436</sup> Cfr. V. Verra, *Linguaggio, storia e umanità in Vico e in Herder*, op. cit., pp. 349 e seguenti.

nella determinazione delle caratteristiche di un popolo, l'idea di una coerenza, di un'unità di stile tra le diverse manifestazioni di un'epoca<sup>437</sup>. Sebbene dunque, come scrive Auerbach, «Già mezzo secolo prima che Herder si presentasse sulla scena, egli [Vico] aveva espresso idee sulla lingua, la poesia e la storia, che a volte si possono quasi scambiare per quelle di Herder e della scuola romantica a lui collegata (e anche con le idee di Hegel)»<sup>438</sup>, il rapporto tra i due autori è tutt'altro che lineare. Herder infatti cita Vico per la prima volta nelle *Briefe zur Beförderung der Humanität*<sup>439</sup> del 1797, quindi molti anni dopo aver espresso chiaramente, in diverse opere, quelle stesse posizioni teoriche rispetto alle quali sembra possibile ravvisare un'influenza vichiana. Lo studioso tedesco ha senza dubbio sentito parlare di Vico già prima di questa data, ma è difficile stabilire quale sia l'entità e la rilevanza della sua conoscenza delle opere del filosofo partenopeo prima degli anni intorno alla fine del diciottesimo secolo. Partendo dai dati più certi si può notare come nel 1777 Hamann gli parla di Vico in una lettera<sup>440</sup>. È estremamente probabile, inoltre, che Herder abbia sentito parlare di Vico dal suo amico Goethe non molti anni dopo. Quest'ultimo infatti, nel *Viaggio in Italia*, sotto la data del 5 marzo 1787, scrive che Filangieri gli ha fatto conoscere Vico<sup>441</sup>. Al di là del possibile ruolo di Goethe nella trasmissione del pensiero di Vico a Herder, egli svolge comunque un ruolo interessante nella storia della fortuna tedesca e inglese di Vico, dal momento che fa avere una copia della *Scienza Nuova* a Jacobi nel 1792. Quest'ultimo si interessa all'opera vichiana fino al punto di procurarsi una copia del *De Antiquissima italarum sapientia*, e da citarla in una sua opera<sup>442</sup>. Tre anni dopo Coleridge citerà il passo di Jacobi in cui è nominato Vico, in quella che a lungo è stata considerata la prima citazione di

<sup>437</sup> Cfr. A. Momigliano, *Due libri inglesi su Vico*, in Id., *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino 1984, pp. 230-251, pp. 239-240; F. Tessitore, "Vico nelle origini dello storicismo tedesco", *op. cit.*, pp. 13-14; E. Auerbach, *Vico e lo storicismo estetico*, in Id., *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, De Donato Editore, Bari 1970, pp. 88-100, p. 97.

<sup>438</sup> E. Auerbach, *Vico e il Volksgeist*, in Id., *San Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, *op. cit.*, pp. 102-114, p. 102.

<sup>439</sup> J.F. Herder, *Sämtliche Werke*, B. Suphan et al. (eds.), Berlin, 1887-, XVIII Vol., p. 245.

<sup>440</sup> J.G. Hamann, *Briefwechsel*, a cura di W. Ziesemer e A. Henkel, Wiesbaden, 1957, VII Voll., III Vol., p. 381.

<sup>441</sup> W. Goethe, *Viaggio in Italia*, in Id., *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, Sansoni, Firenze 1962-63, II Vol., pp. 423-1046, pp. 653-654.

<sup>442</sup> F.H. Jacobi, *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung*, G. Fleischer, Leipzig 1811, pp. 121-122. Cfr. anche G. Vico, *The Autobiography of Giambattista Vico*, translated by M.H. Fisch and T.G. Bergin, Great Seal Books, Ithaca, New York, 1944, Introduction, pp. 68-69.

Vico nella letteratura inglese<sup>443</sup>. Né Hamann né Goethe tuttavia mostrano grande interesse rispetto a Vico, e difficilmente dunque possono aver avuto un ruolo di primo piano nella diffusione delle idee del pensatore italiano nell'ambiente tedesco di cui anche Herder faceva parte. Un canale più probabile attraverso il quale Herder potrebbe aver conosciuto Vico ben prima del 1797 è costituito da Blackwell. Si è già visto come il legame che congiunge questo autore al filosofo italiano sia tanto stretto da permettere di ipotizzare tra i due un rapporto di influenza diretta<sup>444</sup>. È stato da tempo accertato che Herder non solo ha letto, ma ha anche apprezzato e utilizzato l'*Enquiry* di Blackwell già a partire dalle prime fasi della sua riflessione, come mostra l'opera *Versuch einer Geschichte der Lyrischen Dichtkunst*, scritta nel 1764<sup>445</sup>. Il problema principale di questo possibile canale di trasmissione del pensiero vichiano fino a Herder risiede piuttosto nell'impossibilità di dimostrare con certezza l'influenza che Vico avrebbe esercitato su Blackwell. In ogni caso, sia che si accetti la possibilità che l'*Enquiry* di Blackwell sia stata profondamente influenzata dalla conoscenza diretta della *Scienza Nuova* da parte dell'autore, sia che si neghi ogni contatto diretto tra Blackwell e Vico, sta di fatto che gli innegabili punti di contatto tra l'opera dell'inglese e quella dell'italiano sono sufficienti quantomeno ad affermare che la precoce conoscenza di Blackwell da parte di Herder ha preparato il terreno al suo tardivo riconoscimento dell'opera vichiana.

Il contatto più precoce e allo stesso tempo più certo tra Vico e Herder è tuttavia quello, individuato da Clark, che passa attraverso Cesarotti<sup>446</sup>. Nel 1768 infatti lo studioso tedesco riceve da Nicolai una copia di *Die Gedichte Ossians, eines alten celtischen Dichters*, la traduzione tedesca, ad opera di Michael Denis, dell'*Ossian* di Macpherson. L'ampio apparato di note incluso nella traduzione è costituito in gran parte da traduzioni di quelle scritte da Melchiorre Cesarotti per la sua edizione italiana dei canti ossianici. Tali note contengono una esplicita citazione delle teorie omeriche vichiane, e in particolare di quell'idea di coerenza e unità tra le manifestazioni diverse di

---

<sup>443</sup> Cfr. Wellek che, nel tentativo di ridimensionare la tendenza di Fisch a riconoscere una vasta e diffusa influenza vichiana, mostra che la prima citazione di Vico nel mondo anglosassone si deve allo storico scozzese John Gillies, che cita Vico due volte la prima nel 1786. Cfr. R. Wellek, *The Supposed influence of Vico on England and Scotland in the Eighteenth Century*, op. cit., pp. 221-23.

<sup>444</sup> Cfr. *supra*, Capitolo 3. Blackwell e la riscoperta del mito in Inghilterra.

<sup>445</sup> Cfr. R.T. Clark Jr., *Herder, Cesarotti and Vico*, op. cit., p. 653.

<sup>446</sup> *Ivi*.

una stessa epoca che sarà fondamentale per lo sviluppo del concetto herderiano di unità organica di un popolo.

Sebbene questo nesso sia indubbiamente interessante, dal momento che permette di affermare con discreta certezza un precoce contatto da parte di Herder con alcune tra le più importanti teorie vichiane, bisogna rilevare – e molti studiosi non hanno mancato di farlo<sup>447</sup> – come Herder, nel momento in cui legge l'edizione dell'*Ossian* contenente le note di Cesarotti, abbia già scritto i *Fragmente*, e abbia dunque già in parte esposto quelle idee che dovrebbero mostrare all'opera un'influenza vichiana. Inoltre Nicolini fa notare come in una lettera ad Heyne del 13 maggio 1795 Herder sostenga che i *Prolegomena* di Wolf non contengano di fatto niente di nuovo rispetto a quanto già affermato, ad esempio, da Blackwell<sup>448</sup>. È estremamente probabile, fa notare ancora Wells<sup>449</sup>, che se Herder, mosso dall'intento di confutare la presunta originalità dell'opera di Wolf, avesse conosciuto la *Scienza Nuova*, l'avrebbe citata. Se sommiamo questi dati è estremamente probabile che Herder non abbia approfondito le citazioni di Vico fatte da Cesarotti, e abbia effettivamente rivolto la propria attenzione al filosofo partenopeo solo dopo esser giunto a conclusioni molto simili.

Il tentativo di individuare un rapporto di influenza tra Vico e Herder si scontra dunque con gli stessi problemi che si sono manifestati nel momento in cui è stato analizzato il suo rapporto con studiosi come Blackwell, Wood, Eichhorn e, con alcune differenze, Heyne: sebbene sussistano diversi indizi che lasciano sospettare una diretta influenza del filosofo italiano sul filone di studi all'interno del quale è emerso un nuovo approccio sia nei confronti del mito antico che nei confronti delle Sacre Scritture, non è stato possibile finora individuare elementi certi in grado di provare l'effettiva sussistenza di un'influenza vichiana. La vicinanza teorica di certe tesi è tale che se fosse dovuta a un'effettiva influenza vichiana il nome di Vico sarebbe dovuto emergere continuamente. Al contrario, come si è visto, la sua presenza – salvo alcune significative eccezioni – è appena ipotizzabile grazie a tracce labili e incerte. Tra gli autori di cui ci siamo occupati nessuno esprime a chiare lettere il proprio debito nei confronti del pensatore italiano. Se a questa situazione si

---

<sup>447</sup> Cfr. ad esempio G.A. Wells, *Vico and Herder*, in Aa. Vv., *Giambattista Vico. An International Symposium*, op. cit., pp. 93-102, p. 101.

<sup>448</sup> B. Croce, *Bibliografia vichiana, accresciuta e rielaborata da Fausto Nicolini*, op. cit., Vol. I, p. 368.

<sup>449</sup> Cfr. G.A. Wells, *Vico and Herder*, op. cit., p. 102.

sommano le difficoltà linguistiche che presenta l'opera di Vico e il parziale isolamento del filosofo italiano, la cui scarsa notorietà in patria ha senza dubbio limitato le possibilità che la sua fama superasse i confini italiani, è ragionevole concludere che la incontestabile somiglianza tra la riflessione vichiana e quella degli autori tedeschi e inglesi che sono stati affrontati sia dovuta in gran parte a un clima culturale che, pur con sostanziali differenze, ha portato autori diversi, con background diversi, e soprattutto vissuti in contesti culturali e sociali diversi, a porsi problemi e domande simili, e a giungere in diversi casi a risposte analoghe<sup>450</sup>.

È possibile tuttavia sostenere, a fronte della vicinanza teorica individuata ad esempio tra Vico e Herder, che teorie a volte estremamente simili siano interamente il risultato di un'*analogia funzionale*? Se la risposta a questa domanda può essere affermativa, è importante mettere in evidenza un punto esemplarmente messo in luce da Auerbach. Poste le difficoltà oggettive rispetto alla circolazione delle idee vichiane, «la spiegazione di una tale mancanza di contatti può essere una sola: la somiglianza fra le due correnti [Auerbach si riferisce alla *deutsche Bewegung* e al *mondo intellettuale vichiano*] non è poi così vera ed intima come sembra: è quindi logico e naturale che la corrente posteriore non abbia prestato attenzione alla prima, dato che non avrebbe potuto trarne molto nutrimento per sé. Vico e lo storicismo tedesco preromantico e romantico sono, nonostante la somiglianza, fondamentalmente diversi»<sup>451</sup>. Sebbene Vico possa essere considerato tra i primi a sottolineare l'unità che è possibile individuare nelle diverse manifestazioni culturali di ciascun popolo del passato, la sua attenzione è spesso rivolta agli aspetti invarianti della natura umana, aspetti sulla base dei quali Vico spiega i tratti in comune che sussistono tra le diverse culture. Herder invece, che come sottolinea Auerbach è più portato a valorizzare la

---

<sup>450</sup> Cfr. a questo proposito il concetto di *analogia funzionale* a cui fa riferimento Tessitore, che a proposito del rapporto tra Vico e Hamann scrive: «Lo storico non può che concordare con il Croce nel "negare (...) ogni efficacia diretta del Vico sullo Hamann", sconsigliando "un parallelo tra i due per mettere in mostra la medesimezza dei loro pensieri. Codesti paralleli riescono sempre più o meno artificiali». Tuttavia, mai dimenticando queste ammonizioni definitive e mai allontanandosi da esse, non va omissa, sulla scia di recenti interpretazioni hamanniane, qualche osservazione che illustri l'*analogia funzionale* (ci piace dir così) di Vico e Hamann sostenuta da Goethe, specie per la possibilità di rintracciare così le orme pur leggieri di una sotterranea presenza (o, quanto meno, non assenza) di Vico, dei problemi di Vico nel mondo da cui vien fuori lo storicismo tedesco, tanto più quando si ricordi che Hamann scrive di Vico a Herder e che altro suo interlocutore costante è Jacobi». F. Tessitore, "Vico nelle origini dello storicismo tedesco", *op. cit.*, p. 8.

<sup>451</sup> E. Auerbach, *Vico e il Volksgeist*, *op. cit.*, p. 104.

differenza che l'uniformità all'interno del corso storico, spiega tali somiglianze facendo riferimento ai contatti tra culture diverse<sup>452</sup>. L'analisi degli usi e dei costumi degli antichi di Vico è tutta volta a mostrare l'uniformità della natura umana nel momento in cui si trova in condizioni simili. Viceversa l'interesse di Herder è dedicato all'analisi delle singole manifestazioni storiche, dei diversi *Volksgeist*.

Quella rapidamente tratteggiata non è naturalmente l'unica differenza che sussiste tra la riflessione vichiana e quella herderiana<sup>453</sup>. All'interno della presente trattazione tuttavia essa assume un rilievo particolare, dal momento che ci riporta direttamente al tema del rapporto tra Coleridge ed Herder, e indirettamente a quello del rapporto tra Coleridge e Vico.

Diversamente da quello tra Herder e Vico, il rapporto tra Coleridge ed Herder è ampiamente attestato non solo da una notevole vicinanza teorica, ma anche dalle numerose citazioni e note dedicate dal filosofo inglese a quello tedesco. Questa vicinanza teorica non riguarda esclusivamente l'ambito, già analizzato, della critica biblica, ma anche quello della teoria del mito – di cui mi occuperò più avanti – e della critica letteraria. Come è già emerso dall'analisi della critica biblica dei due autori tuttavia, e come accade anche per quanto riguarda il rapporto tra Herder e Vico, le somiglianze che è possibile individuare tra la riflessione di Herder e quella di Coleridge si affiancano ad altrettante differenze. Se per quanto riguarda la critica biblica tuttavia gli interpreti sono generalmente concordi nell'individuare affinità e – soprattutto – divergenze, per quanto riguarda la critica letteraria ci troviamo

---

<sup>452</sup> Cfr. *Fragments*, II, p. 125. Cfr. anche G.A. Wells, *Vico and Herder*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>453</sup> L'atteggiamento di Vico nei confronti delle popolazioni primitive, ad esempio, è decisamente diverso rispetto a quello di Herder. In Vico, come è noto, non si trova alcuna idealizzazione dei primi uomini, di cui il filosofo non manca di sottolineare brutalità e arretratezza. Se in Heyne, come si è visto, si trova una compiaciuta rivendicazione della distanza che separa i primordi dall'Europa del Settecento, in Herder è presente una chiara fascinazione per la nobiltà dei primi uomini, anche in funzione anticlassicista. Come scrive Verra «Herder infatti non si limita a raccogliere con cura e passione i *Volkslieder* dei diversi popoli nordici, ma, ciò che è forse più caratteristico e significativo, guarda con amore a questi documenti come alla premessa di una nuova cultura, fino ad auspicare addirittura una nuova mitologia, fondata sulla nuova esperienza della natura, trasformando così il motivo rousseauiano di polemica contro forme di cultura inaridite e sofisticate in un programma di una nuova poesia e di una nuova cultura che non rimarrà inascoltato nell'età romantica». Wells sostiene che la diversità di atteggiamento sia senza dubbio influenzata dalle diverse fonti utilizzate dai due autori. Vico era fondamentalmente uno studioso di storia antica, mentre in Herder si sente maggiormente il peso della letteratura di viaggio settecentesca, da cui traspariva con maggiore o minore evidenza a seconda dei casi l'impatto devastante avuto dalla civiltà europea sulle società indigene. Cfr. G.A. Wells, *Vico and Herder*, *op. cit.*, p. 94. Per quanto riguarda la citazione di Verra cfr. V. Verra, *Linguaggio, storia e umanità in Vico e in Herder*, in *Omaggio a Vico*, *op. cit.*, pp. 333-362, p. 342.

di fronte ad una situazione più complessa, all'interno della quale studiosi diversi hanno utilizzato gli stessi temi – quasi gli stessi passi – per sottolineare in un caso affinità, nell'altro divergenze. È il caso ad esempio dei saggi di Dunstan e Morrill<sup>454</sup> da una parte e di Wells<sup>455</sup> dall'altra. Laddove nel primo caso il saggio di Herder dedicato a Shakespeare, pubblicato in *Von Deutscher Art und Kunst*, viene utilizzato per mostrare l'influenza dell'autore tedesco su quello inglese per quanto riguarda la teoria dell'illusione drammatica e il giudizio sul teatro di Shakespeare, nel secondo proprio il teatro di Shakespeare, insieme a quello greco, è utilizzato come esempio per mostrare la fondamentale differenza che sussiste tra l'approccio di Coleridge – kantianamente concentrato sulle qualità eterne e invariabili delle grandi opere d'arte – e quello di Herder – improntato a un deciso storicismo estetico – all'arte. Come interpretare questa situazione apparentemente contraddittoria? È possibile conciliare le due posizioni descritte? Qual è il nesso tra questo punto e il nuovo metodo di interpretazione del mito e delle Sacre Scritture?

Per rispondere a queste domande è necessario rivolgersi alla teoria dell'illusione drammatica di Coleridge e alle numerose pagine che il poeta-filosofo ha dedicato al teatro shakespeariano. È proprio inserendosi nel dibattito a proposito di Shakespeare che Coleridge elaborerà compiutamente la teoria in questione, ed è analizzando questa teoria che sarà possibile sia conciliare le due opposte posizioni a proposito del rapporto tra la critica letteraria coleridgiana e quella herderiana, sia rispondere al quesito parallelo con cui si è aperto questo capitolo: come conciliare l'approccio al mito che emerge dalla *Ballata* con il principio che guida un'opera come lo *Satesmen's Manual*? Analizzando la teoria dell'illusione drammatica sarà inoltre possibile completare l'analisi del metodo interpretativo applicato da Coleridge alle Sacre Scritture. In questo capitolo infatti è stata dedicata maggior attenzione alla *pars destruens* di questo metodo. Per affrontare la *pars costruens* è necessario mostrare come esso si basi, nelle sue linee di fondo, sugli stessi pilastri su cui poggia la critica letteraria di Coleridge.

---

<sup>454</sup> A.C. Dunstan, "The German Influence on Coleridge", in *The Modern Language Review*, Vol. 18, No. 2. (Apr., 1923), pp. 183-201, p. 183; D.I. Morrill, "Coleridge's Theory of Dramatic Illusion", *op. cit.*

<sup>455</sup> G. A. Wells, "Herder's and Coleridge's Evaluation of the Historical Approach", in *The Modern Language Review*, Vol. 48, No. 2 (Apr., 1953), pp. 167-175.

## 8. Inganno e illusione, copia e imitazione

La teoria dell'illusione drammatica, oltre che costituire probabilmente l'aspetto più noto della produzione in prosa di Coleridge, si caratterizza come ideale punto di incontro di molti aspetti diversi della sua riflessione. Questa teoria costituisce infatti il punto di arrivo di quelle riflessioni sulla sospensione del potere di operare una comparazione che sono presenti nell'opera di Coleridge fin dall'ultimo decennio del Settecento. Essa costituisce inoltre uno dei casi in cui la tensione soggetto-oggetto che abbiamo visto caratterizzare l'intera produzione coleridgiana trova una soluzione soddisfacente. Attraverso la teoria dell'illusione drammatica è possibile osservare inoltre *all'opera* l'architettura delle facoltà che secondo Coleridge caratterizzano i processi conoscitivi dell'uomo.

Sebbene l'espressione più nota della teoria in questione sia quella contenuta nel quattordicesimo capitolo della *Biographia Literaria*, dove Coleridge, come si è visto, definisce la fede poetica *volontaria e temporanea sospensione dell'incredulità*, tracce e rimandi a questa teoria si trovano nell'intera produzione coleridgiana. Abbiamo visto come già nel 1798 Coleridge si interroghi sulla possibilità di una *sospensione del potere di operare comparazioni*. Le prime chiare ed esplicite espressioni dell'idea di *sospensione dell'incredulità* si trovano in appunti databili tra il 1804 e il 1805<sup>456</sup>. Già leggendo questi appunti risulta chiaro che la riflessione del poeta-filosofo inglese su questo argomento è strettamente legata al suo interrogarsi sul teatro, e più in particolare sull'opera di Shakespeare.

Quando Coleridge scrive le proprie opere principali, volge ormai al termine un lungo dibattito che aveva tenuto occupati per decenni alcuni tra i più importanti critici letterari e filosofi europei nel tentativo di rendere conto del carattere innovativo del teatro shakespeariano, che abbandona consapevolmente le regole aristoteliche, facendo esplicitamente appello alla fantasia dello spettatore a cui spetta il compito di riempire le mancanze della rappresentazione per quanto riguarda la verosimiglianza<sup>457</sup>. Sydney, in

---

<sup>456</sup> Cfr. *Lects 1808-1819*, I, pp. 82-87 e 132-136 (trad. it., ID, pp. 67-77 e 55-65).

<sup>457</sup> Cfr. il celebre prologo dell'*Enrico V*: «Vogliate scusare le menti ottuse e volgari che hanno osato portare un argomento così vasto su un palco così modesto. Come potrebbe infatti questa platea comprendere in sé gli immensi campi di Francia, o come potremmo stipare

un'opera significativamente intitolata *Apologia della Poetica*, scritta circa dieci anni dopo il 1576 – l'anno di fondazione dei primi edifici teatrali pubblici londinesi indicato dagli storici del teatro come l'anno di inizio del teatro elisabettiano – riferendosi al teatro di Shakespeare scrive:

Si ha l'Asia da una parte e l'Africa dall'altra, e tanti altri sotto-regni, che l'attore, quando entra in scena, deve sempre cominciare col dire dov'è, o altrimenti la storia non potrà essere compresa. Ora si vedono tre donne che vanno a raccogliere fiori, e così dobbiamo credere che la scena sia un giardino. Poi veniamo a sapere che nello stesso luogo è avvenuto un naufragio, e allora siamo da biasimare se non lo prendiamo per una roccia [...]. Nel frattempo irrompono due eserciti, rappresentati da quattro spade e scudi, e quale sarà quel cuore di pietra che non consentirà a ritenerlo un campo di battaglia?<sup>458</sup>

La critica di Sydney, comune a tutto l'indirizzo critico di ambito neoclassico, verte sul mancato rispetto, da parte del teatro elisabettiano e dunque shakespeariano, delle unità aristoteliche di luogo, tempo e azione: come potrà lo spettatore appassionarsi ad uno spettacolo nel momento in cui gli è richiesto uno sforzo tanto grande per salvare la *verosimiglianza* della vicenda rappresentata? La tradizione critica neoclassica, basandosi su argomenti come questi, ha per lungo tempo criticato e osteggiato il teatro di Shakespeare.

Se all'inizio del XVIII secolo le voci di dissenso rispetto a questo indirizzo critico costituiscono rare eccezioni, a partire dagli anni intorno al 1730 il numero di coloro che contestano le unità drammatiche si fa sempre più elevato, mostrando chiaramente come un cambiamento di paradigma interpretativo sia ormai in atto. È la pubblicazione della *Prefazione a Shakespeare* di Samuel Johnson, avvenuta nel 1765, a segnare la definitiva riabilitazione di Shakespeare. Nel tentativo di smontare le obiezioni mosse dalla critica neoclassica alle opere di Shakespeare, Johnson sposta l'attenzione dal rispetto delle unità drammatiche da parte di uno spettacolo teatrale al processo attraverso il quale avviene la fruizione di un'opera d'arte da parte

---

entro questo «0» di legno anche soltanto quegli stessi elmi che spaventarono l'aria ad Agincourt. Vogliateci perdonare: come lo scarabocchio di qualche cifra può testimoniare, in breve spazio, fino il valore di un milione, così concedete che noi – semplici zeri in questo immenso totale – diamo esca alle forze della vostra fantasia. Fate conto che entro la cerchia di queste mura siano racchiuse due potenti monarchie e che un pericoloso stretto divida le loro alte fronti, a picco sul mare. Riempite le nostre lacune col vostro pensiero, dividete in mille parti ogni uomo e create, così, un imponente esercito immaginario. Se si parlerà di cavalli, fate conto di vederli stampare gli zoccoli superbi sul molle terreno che riceve le impronte. Il vostro pensiero, infatti, è chiamato a fornire ricche vesti ai nostri re e a trasportarli qua e là, saltando lunghe stagioni e riassumendo gli avvenimenti di molti anni in un volgere di clessidra». W. Shakespeare, *Enrico V*, a cura di G. Baldini, Bur, Milano, 2007, pp. 25-26.

<sup>458</sup> P. Sydney, *Apologia della Poetica*, citato in R. Alonge, R. Tessari, *Manuale di storia del teatro*, Utet, Torino 2001, pag. 71.

dello spettatore: la critica neoclassica, che lega l'immedesimazione del pubblico al rigido rispetto delle unità drammatiche, si fonda sul presupposto che il processo di fruizione di uno spettacolo sia basato sul concetto di *inganno* (*delusion*). Gli autori che sostengono questa posizione, scrive Johnson, presuppongono che lo spettatore, nel momento in cui assiste ad uno spettacolo, consideri reali le vicende che vede. Nel momento in cui si trova a teatro lo spettatore dimenticherebbe cioè di trovarsi effettivamente in un teatro, per convincersi di trovarsi a Roma, o ad Alessandria, o in qualsiasi altro luogo in cui la vicenda rappresentata è ambientata. Se lo stato psicologico dello spettatore a teatro è questo, si chiede Johnson, come si può pensare che il mancato rispetto delle unità drammatiche sia in grado di indebolire un processo di immedesimazione tanto potente e completo?

La verità è che, secondo il critico, gli spettatori sono sempre presenti a se stessi e sanno, dal primo all'ultimo atto, che il palcoscenico è solo un palcoscenico e gli attori solo attori. Tuttavia se gli individui, nel momento in cui assistono a uno spettacolo teatrale, sono perfettamente coscienti di trovarsi di fronte a una finzione e non si ingannano nemmeno per un momento scambiando per realtà ciò che è solo una rappresentazione, come si verifica quel processo di immedesimazione di cui chiunque, riflettendo sulla propria esperienza personale di spettatore, può testimoniare l'esistenza? In altre parole, come è possibile che gli spettatori si emozionino di fronte a personaggi e vicende che sanno essere parte di una finzione?

Il tentativo di Coleridge di rendere conto del problema della risposta emozionale alla finzione si configura come il tentativo di stabilire una posizione intermedia rispetto a due posizioni estreme:

Dobbiamo prima di tutto accertare qual è il Fine immediato o l'oggetto del Dramma. A questo proposito io individuo due estremi rispetto agli indirizzi critici: Quello Francese, che evidentemente presuppone la necessità di puntare a un completo Inganno [*a perfect Delusion*], Posizione che ora come ora non necessita di nessuna nuova confutazione, e Quello opposto, sostenuto dal Dr. Johnson, che attribuisce al pubblico la più completa e positiva consapevolezza del contrario [*the full and positive reflective knowledge of the contrary*]. Nel tentativo di dimostrare l'impossibilità dell'Inganno, egli non lascia sufficiente spazio per uno Stato intermedio [*intermediate state*], che noi distinguiamo attraverso il termine Illusione [*Illusion*].<sup>459</sup>

---

<sup>459</sup> *Lects 1808-1819*, II, pp. 265-266 (trad. it., ID, p. 31).

Accostando questo passo a quello tratto dal quattordicesimo capitolo della *Biographia Literaria*, il modo in cui Coleridge caratterizza il concetto di *illusione* appare chiaro: sia nell'ambito dell'*inganno* che in quello dell'*illusione* ci troviamo di fronte a *finzioni*, ma la differenza sta nel fatto che mentre nel primo caso il carattere illusorio della finzione viene mascherato, nel tentativo di far passare qualcosa per qualcos'altro, nel secondo caso il carattere illusorio della finzione è esibito apertamente. Il punto principale è la *consapevolezza* da parte dello spettatore di trovarsi di fronte ad un contesto finzionale: mentre questa consapevolezza gioca un ruolo negativo all'interno del contesto basato sull'inganno, costituisce l'elemento principale del contesto basato sull'illusione<sup>460</sup>, laddove la *sospensione dell'incredulità* che caratterizza la fede poetica è *volontaria e temporanea*. Proviamo a scomporre la formula coleridgiana: attraverso il termine *incredulità* Coleridge caratterizza il tipo di atteggiamento adottato normalmente nella vita di ogni giorno, quello che permette chiaramente e immediatamente di distinguere un prodotto artistico da un oggetto reale. La fede poetica consiste in una sospensione di questo tipo di atteggiamento. Durante una rappresentazione teatrale viene sospeso l'atteggiamento che porterebbe immediatamente a giudicare irreali personaggi e situazioni, che vengono invece considerati *come se* fossero veri. A prima vista, sembrerebbe di essere tornati all'interno del modello implicito nell'indirizzo critico neoclassico, quello secondo il quale la risposta emotiva dello spettatore è basata su una forma di inganno che ci porta a scambiare per reale ciò che è solo illusorio. Tuttavia Coleridge caratterizza questa sospensione attraverso due aggettivi: essa è *temporanea e volontaria*. Sono proprio questi aggettivi, in particolare il secondo, che indicano la principale conquista teorica dello studioso inglese all'interno del dibattito sull'illusione drammatica<sup>461</sup>. L'illusione non è, come l'inganno, qualcosa in cui si cade

---

<sup>460</sup> Sul ruolo della consapevolezza nella differenza tra *inganno* e *illusione* cfr. A.M. Iacono, *L'illusione e il sostituto*, Mondadori, Milano 2010, p. 95.

<sup>461</sup> La teoria dell'illusione drammatica di Coleridge risente senza dubbio dell'influsso di quello che potrebbe essere visto come un vero e proprio dibattito intorno a questo tema. Diversi studiosi hanno mostrato in modo molto convincente come nelle pagine coleridgiane dedicate all'illusione drammatica sia possibile ravvisare eco, e a volte vere e proprie parafrasi, di moltissimi autori. I principali sono senza dubbio A.W. Schlegel, rispetto alla cui opera *Vorlesungen Über dramatische Kunst und Literatur* Coleridge è stato più volte accusato di plagio, Lord Kames, Herder, Erasmus Darwin. A questi è da aggiungere Adam Smith, citato dallo stesso Coleridge come una delle sue fonti. Interessante notare inoltre la somiglianza tra l'approccio coleridgiano al tema in esame e alcune pagine dedicate allo stesso tema da Mendelssohn, Hume, Fontenelle. Per una rapida analisi delle fonti di Coleridge a proposito del concetto di illusione drammatica cfr. l'introduzione a *Lects 1808-1819*, I, pp. liii-lxiv; R. W.

all'improvviso, qualcosa all'interno della quale possiamo essere indotti inconsapevolmente. L'illusione è caratterizzata dal ruolo *attivo* dello spettatore, che deve *necessariamente* dare il proprio assenso ad essa. Sebbene l'elemento della volontarietà sia già presente nella trattazione di questo tema fatta da Kant<sup>462</sup>, esso in Coleridge assume un'importanza senza precedenti. Il ruolo dello spettatore all'interno del gioco dell'illusione non si esaurisce infatti in una iniziale scelta di adesione alla finzione: lo spettatore dovrà contribuire attivamente, attraverso uno sforzo immaginativo volto a completare gli spazi vuoti creati dall'artista proprio affinché lui li possa riempire. Le rappresentazioni teatrali, scrive Coleridge, «producono una sorta di Fede Parziale e temporanea [*a sort of temporary Half-Faith*], che lo Spettatore incoraggia in sé e sostiene attraverso un contributo attivo e volontario [*a voluntary contribution on his own part*], poiché sa che in ogni momento ha la possibilità di considerare la cosa come essa realmente è»<sup>463</sup>.

Il modo in cui Coleridge caratterizza lo spettatore teatrale ricorda molto da vicino il modo in cui caratterizza il lettore, non solo di opere narrative, ma anche quel particolare tipo di lettore costituito da colui che si accosta alle Sacre Scritture. Abbiamo già visto in primo luogo come fin dal suo viaggio in Germania Coleridge rifletta sulla natura creativa della mente umana a partire da fenomeni quali illusioni ottiche e inganni sensoriali. Tali fenomeni mostrano come in queste situazioni l'uomo non sia completamente in balia di agenti esterni. Al contrario, può partecipare attivamente alla creazione dell'illusione, *scegliendo di essere ingannato*<sup>464</sup>. In secondo luogo ho mostrato, principalmente attraverso l'analisi di *The Rime of the Ancient Mariner*, il ruolo

---

Babcock, "The Direct Influence of Late Eighteenth Century Shakespeare Criticism on Hazlitt and Coleridge", in *Modern Language Notes*, Vol. 45, No. 6. (Jun., 1930), pp. 377-387; J. Beer, "Coleridge's originality as a critic of Shakespeare", in *Studies in the Literary Imagination*, 19:2 (1986:Fall) pp. 51-69; F. Burwick, "On Stage Illusion: From Wordsworth's Marginalia to Coleridge's Lectures", in *Wordsworth Circle*, 19:1 (1988:Winter) pp. 28-37; C. Dunstan, "The German Influence on Coleridge", *op. cit.*; D.I. Morrill, "Coleridge's Theory of Dramatic Illusion", *op. cit.* Per quanto riguarda la citazione di Adam Smith a cui si è fatto riferimento cfr. *Lects 1808-1819*, I, p. 133. Il saggio a cui Coleridge fa riferimento è *La natura dell'imitazione che ha luogo nelle cosiddette arti imitative* si trova in A. Smith, *Saggi filosofici*, a cura di P. Berlanda, Franco Angeli Editore, Milano, 1984, pp. 175-208. Per quanto riguarda invece Mendelssohn, Hume e Fontenelle si veda rispettivamente: M. Mendelssohn, *Scritti di estetica*, a cura di L. Lattanzi, Aesthetica Edizioni, Palermo 2004, p. 106 e seguenti; D. Hume, *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, Abscondita, Milano, 2006, pag. 44; B. de Fontenelle, *Réflexions sur la poétique*, in *Oeuvres complètes*, III, Fayard, Paris, 1989, pp. 132-133.

<sup>462</sup> Cfr. I. Kant, J.G. Kreutzfeld, *Inganno e illusione. Un confronto accademico*, a cura di M.T. Catena, Guida, Napoli, 1998.

<sup>463</sup> *Lects 1808-1819*, I, p. 134 (trad. it., ID, p. 61).

<sup>464</sup> Cfr. *Lects 1808-1819*, II, p. 266 (trad. it., ID, p. 32).

centrale che Coleridge attribuisce all'interprete di un testo scritto nel passato. Tale ruolo è centrale anche per quanto riguarda l'interpretazione delle Sacre Scritture, che non sono testi, sostiene Coleridge, in grado di offrire una prova inconfutabile per la fede cristiana, quanto piuttosto testi che si distinguono dagli altri soprattutto sulla base del modo in cui il lettore si avvicina ad essi. Come i miracoli non costituiscono una prova della fede, quanto piuttosto la fede una prova dei miracoli, così la Bibbia non è in grado, da sé, di far nascere la fede nel cuore dell'infedele, quanto piuttosto di assicurare chi già possiede la fede e legge i testi sacri attraverso la lente che questa garantisce.

Sulla base di ciò potrebbe sembrare tuttavia che per Coleridge qualsiasi testo, letto nel giusto modo, possa offrire un valido appiglio sia per la fede che per l'illusione drammatica. Al contrario, sia nel primo caso, sia nel secondo, lo studioso individua delle caratteristiche precise che il testo deve possedere per poter favorire un particolare tipo di lettura.

### § 8.1 Illusione drammatica e critica biblica: il lettore e il fedele

Prendiamo le mosse dal teatro shakespeariano, che per Coleridge rappresenta uno dei migliori esempi di arte in grado di produrre l'illusione drammatica:

*LA TEMPESTA*, lo ripeto, è stata scelta come esempio di Dramma Romantico, cioè di un dramma i cui motivi di interesse sono del tutto indipendenti da ogni fatto e associazione storica, e deriva dalla loro appropriatezza rispetto a questa facoltà propria della nostra natura, intendo l'Immaginazione, che non deve alcuna obbedienza a Spazio e Tempo / un genere di Dramma dunque, nel quale gli errori nella Cronologia e nella Geografia, di certo peccati che non sono mortali in alcun genere, sono veniali, o non contano nulla. Il *Dramma Romanzesco* si apre con una scena vivida e affaccendata, adatta in modo ammirevole al tipo di Dramma, offerta come se ne fosse la chiave musicale. Essa fa interamente appello alla facoltà immaginativa [*imaginative faculty*]; e sebbene l'illusione possa essere favorita dall'effetto esercitato sui sensi da un complicato scenario e da decorazioni tipiche dei tempi moderni, questo tipo di supporto è pericoloso. Il motivo è che il principale e unico eccitamento autentico deve provenire dall'interno, dalla mobile e simpatetica immaginazione; dal momento che laddove si fa un sì massiccio appello ai sensi meramente esterni del vedere e del sentire, la visione spirituale tende a indebolirsi.<sup>465</sup>

Ciò che rende il teatro shakespeariano, rappresentato in questo caso dall'opera *The Tempest*, un perfetto esempio di dramma romantico<sup>466</sup>, è il suo

---

<sup>465</sup> *Lects 1808-1819*, II, pp. 268-69 (trad. it., ID, p. 37-41).

<sup>466</sup> Il nesso, istituito da Coleridge, tra questo tipo di dramma e il concetto di illusione drammatica è stato mostrato attraverso l'analisi del quattordicesimo capitolo della *Biographia Literaria*. Cfr. *supra*, p. 116 e seguenti.

essere *appropriato* alla facoltà dell'immaginazione, ovvero il suo essere in grado di favorire nello spettatore la percezione del legame tra il particolare e l'universale, tra il dato singolo e immediato e l'unità ideale che sta dietro la molteplicità del reale. Come si è visto<sup>467</sup> l'immaginazione secondaria costituisce secondo Coleridge la facoltà artistica per eccellenza, quella attraverso la quale l'artista è in grado di cogliere la simbolicità del reale ed esprimerla in modo da farla cogliere anche ad altri. Il teatro shakespeariano costituisce uno degli esempi che Coleridge utilizza più di frequente per far riferimento a una pratica artistica all'interno della quale l'azione dell'immaginazione si manifesta più chiaramente. In cosa si concretizza tuttavia questo manifestarsi?

Coleridge spiega che il teatro di Shakespeare è concepito in modo tale da *far appello* alla facoltà immaginativa. Riconoscendo pienamente il valore dell'appello alla fantasia dello spettatore fatto da Shakespeare nel prologo dell'*Enrico V*, Coleridge sostiene che la messa in scena di un dramma non debba basare il proprio effetto su complessi artifici scenici e minuziose decorazioni, quanto piuttosto sulla capacità di coinvolgere l'immaginazione dello spettatore che, entrando consapevolmente a far parte del gioco dell'illusione, riempirà gli spazi vuoti lasciati dall'autore del dramma. Se l'illusione drammatica consiste in una *volontaria e temporanea sospensione dell'incredulità*, non è importante cercare di azzerare la distanza tra la rappresentazione e il rappresentato. L'annullamento della differenza non porta all'*illusione* ma all'*inganno*. Al contrario, è proprio la differenza ciò che rende la sospensione *volontaria e temporanea*. Come nel *trompe-l'oeil*, dove la somiglianza della rappresentazione all'oggetto rappresentato non deve essere tale da escludere la consapevolezza di trovarsi di fronte ad un oggetto artistico – pena la scomparsa del *trompe-l'oeil* stesso, che verrebbe scambiato *tout court* per l'oggetto reale che rappresenta – anche il dramma deve includere degli elementi in grado di permettere allo spettatore di revocare la sospensione dell'incredulità accordata alla rappresentazione. Come per quanto riguarda il fenomeno del *Brocken Spectre* dunque, ci troviamo di fronte ad una complessa interazione tra soggetto e oggetto, dove affinché l'illusione sia possibile è necessario che entrambi i poli svolgano un ruolo: l'oggetto deve presentare caratteristiche precise; il soggetto non solo deve coglierle, ma

---

<sup>467</sup> Cfr. *supra*, § 6.3 Fantasia e immaginazione.

integrarle attraverso una partecipazione attiva. Il risultato di questo processo è il raggiungimento da parte dello spettatore della consapevolezza del carattere *simbolico* della realtà. È proprio nella percezione della differenza tra l'oggetto realmente presente – la nebbia nel caso del *Brocken Spectre*, gli attori nel caso del dramma shakespeariano – e ciò che l'immaginazione aggiunge, che emerge il legame tra ordine naturale e umano. Lo spettatore si rende conto infatti dell'insufficienza del dato immediato e della possibilità di trascenderlo attraverso l'impiego dell'immaginazione.

Alla luce di quanto detto dovrebbe risultare più chiara l'affermazione del ruolo che l'immaginazione svolge anche all'interno delle Sacre Scritture fatta da Coleridge in un brano già citato<sup>468</sup>. Ciò che distingue la Bibbia dagli altri testi è sì la fede con la quale il lettore si accosta ad essa, ma anche alcune caratteristiche simili a quelle dei drammi shakespeariani: le storie contenute in essa sono «gli *estratti* viventi dell'immaginazione; di quella potenza conciliatoria e di mediazione che, assorbendo la ragione nelle immagini del senso, e organizzando (per così dire) il flusso dei sensi mediante la stabilità e le energie autocircolanti della ragione, dà origine a un sistema di simboli, armoniosi in sé stessi, e consustanziali con le verità di cui sono le *guide*»<sup>469</sup>. Anche nelle Scritture dunque l'immaginazione svolge un ruolo di primo piano, analogo a quello che svolge nell'ambito della letteratura profana. L'immaginazione guida il processo di composizione dei testi, sintetizzando in immagini sensibili e concrete i contenuti della ragione, che come abbiamo visto è intesa da Coleridge come l'organo che permette di cogliere tutto ciò che è spirituale, universale<sup>470</sup>. Il risultato di questo processo è un testo che fa appello all'immaginazione del lettore, che sarà in grado di compiere il percorso inverso rispetto a quello compiuto dall'autore: si parte dall'universale, dal soprasensibile, e attraverso la sintesi dell'immaginazione si giunge a immagini *simboliche*. Si riparte da queste immagini *simboliche* e, ripercorrendo la stessa via a ritroso, si torna, sempre grazie all'immaginazione, nell'ordine del soprasensibile, di cui si coglie così il rapporto con il mondo sensibile.

Sia nell'ambito dell'esegesi biblica sia in quello della critica letteraria, il modello di Coleridge attribuisce un forte ruolo al fedele/spettatore (o lettore).

---

<sup>468</sup> Cfr. *supra*, p. 174.

<sup>469</sup> OP, p. 263. Cfr. *supra*, p. 174.

<sup>470</sup> Cfr. *supra*, p. 147.

Nel caso delle Sacre Scritture è infatti il credente che, grazie alla propria fede, sarà in grado di garantire lo statuto di verità del dettato biblico, non limitandosi a seguirne esclusivamente la *lettera*, ma utilizzandolo piuttosto come una *guida* per afferrare un senso più profondo:

La verità e i simboli che le rappresentano si muovono congiuntamente e formano il carro vivente che sostiene (per *noi*) il trono dell'umanità divina. Perciò, con un'influenza di fatto derivata, ma non divisa, e benchè in senso secondario ma più che metaforico, il Libro Sacro è degnamente intitolato *la Parola di Dio*.<sup>471</sup>

Analogamente, nel caso della poesia è lo spettatore che, grazie ad una forma di coinvolgimento attivo, può raggiungere l'illusione, completando con la propria immaginazione quegli spazi che la rappresentazione lascia vuoti:

Nel sonno passiamo all'improvviso, attraverso un istantaneo collasso, in uno stato di Sospensione della volontà e della facoltà Comparativa [*suspension of Will and the Comparative power*], mentre di fronte ad una Pièce interessante, sia letta o rappresentata, siamo condotti fino a questo punto per gradi, fino a dove è necessario o desiderabile, dall'Arte del Poeta e degli Attori, con il consenso e il Supporto positivo della nostra Volontà [*with the consent and positive Aidance of our own Will*]. Noi *scegliamo* di essere ingannati [*we chuse to be deceived*].<sup>472</sup>

Sia nel caso delle Sacre Scritture che in quello della poesia, il problema al centro della riflessione coleridgiana è quello dello statuto di verità: in che senso il dettato biblico può essere considerato vero? In che modo la poesia è in grado di provocare vere emozioni? La risposta a entrambe queste domande, come si è visto, è strettamente legata al ruolo garantito da Coleridge al fedele nel primo caso e allo spettatore o lettore nel secondo. È una *modalità di lettura* che, in entrambi i casi, fa la differenza. Tale modalità di lettura è tuttavia strettamente connessa ad una serie di caratteristiche possedute dal testo: sia per quanto riguarda il dettato biblico sia per quanto riguarda la poesia, il testo – o la rappresentazione teatrale – deve contenere un riferimento a qualcosa che va al di là della lettera, ma che allo stesso tempo non fa parte del mondo sensibile. Il riferimento non è inteso come una sorta di *prova* che permette di ancorare il testo alla realtà sensibile. Al contrario, il testo biblico è un *sistema di simboli*, mentre le descrizioni poetiche, o le scene teatrali, funzionano come *esca alle forze della fantasia*<sup>473</sup> del lettore o dello

---

<sup>471</sup> LS, p. 29 (trad. it. in OP, p. 264).

<sup>472</sup> *Lects 1808-1819*, II, p. 266 (trad. it., ID, p. 33).

<sup>473</sup> Cfr. *supra*, p. 193, nota 442.

spettatore. In entrambi i casi ci troviamo di fronte ad un'ambivalenza del testo, che allo stesso tempo vale per sé stesso e rimanda a qualcos'altro. Proprio questa ambivalenza si trova alla base sia della contraddizione che sembra emergere dal confronto tra l'approccio al mito che sta alla base della *Ballata* e quello all'esegesi biblica che sta alla base dallo *Statesmen's Manual*<sup>474</sup>, sia della discordanza tra gli interpreti a proposito del rapporto di Coleridge con Herder<sup>475</sup>. La tensione tra la *lettera* del testo e il suo significato ulteriore può essere vista infatti come il corrispettivo della tensione tra un approccio storicistico e uno universalistico.

## § 8.2 Storicismo e universalismo

A prima vista sembrerebbe che Coleridge abbia capovolto il proprio approccio nel lungo lasso di tempo che separa la stesura della *Ballata* dalla pubblicazione dello *Statesmen's Manual*. Dalla prima opera, come si è visto, emerge un approccio al mito, e più in generale ai testi appartenenti ad epoche remote, di impronta storicistica: difficile, se non impossibile, stabilire il significato ultimo di un testo prodotto all'interno di un contesto del tutto differente da quello dell'interprete. Viceversa l'intento dichiarato di un'opera come lo *Statesmen's Manual* è mostrare come la Bibbia possa offrire una valida guida anche a uomini vissuti migliaia di anni dopo la sua stesura. Alla decisa critica mossa da Coleridge al *letteralismo*, cioè all'approccio che considera ogni lettera del testo biblico come frutto della rivelazione divina, non corrisponde un completo abbandono del significato letterale del testo a favore di una lettura completamente figurata. Coleridge come si è visto non si accontenta affatto di ridurre lo statuto di verità delle Sacre Scritture al loro *sensu*, e ciò è testimoniato dal carattere filologico che assumono a volte le sue analisi del dettato biblico. Nel momento in cui si afferma che la Bibbia non deve essere considerata letteralmente vera, e che il suo valore va ricercato piuttosto nella verità senza tempo degli insegnamenti che è possibile trarre da una sua interpretazione *figurata*, l'analisi minuziosa del testo perde di significato. Se lo statuto di verità delle Sacre Scritture è interamente ricondotto a un'interpretazione figurata del testo, non importa più chi le abbia scritte, e quando. Conta piuttosto il loro messaggio, che può acquistare in questo modo

<sup>474</sup> Cfr. *supra*, § 7.1 Da *The Rime of the Ancient Mariner* allo *Statesman's Manual*.

<sup>475</sup> Cfr. *supra*, § 7.3 Coleridge ed Herder.

un valore senza tempo. Coleridge invece è estremamente attento alla composizione del testo biblico: glosse, interpolazioni e incongruenze devono secondo lui essere analizzate caso per caso dal momento che, come accade per i libri comuni, la presenza di tali elementi non è necessariamente in grado di mettere in discussione la paternità o la datazione di un testo nel suo insieme. In definitiva Coleridge, pur riconoscendo in parte le ragioni dei critici biblici, non è assolutamente intenzionato a rinunciare del tutto all'affermazione del valore storico del dettato biblico.

È ancora più chiara la tensione tra un approccio improntato a una forma di storicismo e uno basato su una forma di universalismo che emerge dal confronto tra la critica letteraria coleridgiana e quella di Herder. Per analizzare questa tensione ci concentreremo su un breve ma denso testo pubblicato dal filosofo tedesco nel 1773 all'interno del volume *Von Deutscher Art und Kunst*.

Sebbene Coleridge non citi mai esplicitamente il saggio in questione, numerosi elementi suggeriscono che lo abbia letto, apprezzato e utilizzato. Diverse pagine della critica shakespeariana dello studioso inglese contengono infatti non solo le stesse idee espresse da Herder nel suo saggio su Shakespeare, ma addirittura espressioni molto simili<sup>476</sup>. È tuttavia analizzando il brano nel suo insieme che la somiglianza tra le tesi di Herder e quelle di Coleridge risulterà chiara.

Il bersaglio polemico del saggio di Herder è la critica francese che lamenta il mancato rispetto delle unità aristoteliche nelle opere di Shakespeare. Ci troviamo dunque nell'ambito del dibattito sul teatro shakespeariano che ho rapidamente descritto nelle pagine precedenti. Nel tentativo di difendere questo teatro, Herder rifiuta non solo l'approccio dei critici classicisti francesi, ma anche quello dei «più sfegatati amici di Shakespeare», che nel tentativo di difendere il drammaturgo esaltano i tratti delle sue opere che più si confanno

---

<sup>476</sup> Si considerino, a titolo di esempio, i seguenti passi: «Se le Tragedie di Sofocle sono nel senso stretto del termine Tragedie, e le Commedie di Aristofane Commedie, dobbiamo emanciparci da un falso nesso che deriva da nomi ingannevoli e trovare una nuova parola per le *pieces* di Shakespeare. Nel senso classico del termine esse non sono né Tragedie né Commedie, né entrambe in uno, ma un genere diverso, diverse qualitativamente, non solo quantitativamente» *Lects 1808-1819*, I, p. 466; «Il dramma di Sofocle e quello di Shakespeare sono due cose diverse, che per certi versi hanno appena il nome in comune» J.G. Herder, *Werke*, herausgegeben von Wolfgang Pross, C. Hanser, 3 Voll., München, 1984-, Vol. I, p. 527. Cfr. C. Dunstan, "The German Influence on Coleridge", p. 183. Più in generale, sull'estrema probabilità che il saggio di Herder abbia influenzato l'approccio coleridgiano al problema dell'illusione drammatica, cfr. D.I. Morrill, "Coleridge's Theory of Dramatic Illusion", *op. cit.* e *Lects 1808-1819*, I, p. 134n.

alle regole del teatro classico e scusano come errori di poco conto le trasgressioni di queste stesse regole<sup>477</sup>. Impossibile infatti, sostiene Herder, giudicare il teatro elisabettiano attraverso un modello nato in un'epoca e in un contesto del tutto diversi. Le unità di tempo, luogo e azione non sono regole assolute, valide in tutti i luoghi e in tutti i tempi, non sono precetti astratti e artificiali elaborati da critici teatrali particolarmente acuti. Esse costituiscono piuttosto le caratteristiche che il teatro greco ha assunto naturalmente e che solo in seguito sono state isolate e utilizzate come metro di paragone per giudicare la validità di ogni dramma. Ogni *pièce*, anzi, ogni tipo di pratica artistica, rispecchia le caratteristiche del contesto all'interno del quale è stata sviluppata. Se dunque quelle che la critica neoclassica francese considera regole generali del teatro sono piuttosto il riflesso della società all'interno della quale il grande teatro greco si è sviluppato, come pensare di poter applicare lo stesso canone all'arte del diciottesimo secolo? «Anche se ammettessimo che [i drammaturghi francesi] rispettano queste regole, il teatro francese non è la stessa cosa di quello greco. Perché? Perché niente nella loro intima essenza è lo stesso – né l'azione, né il linguaggio, né lo scopo, niente»<sup>478</sup>. In definitiva ogni opera, secondo Herder, deve essere giudicata *individualmente*, come se costituisse un *universo separato* [*einzelnen Weltalls*]<sup>479</sup> e questo non vale solo per quanto riguarda il rispetto delle unità aristoteliche, ma più in generale per l'articolazione del tempo e dello spazio all'interno della scena:

Che sorta di illusione c'è quando una persona guarda il proprio orologio dopo ogni scena per controllare se quella determinata azione può essersi svolta in questo e quest'altro lasso di tempo, e chi è quell'individuo che prova piacere se il poeta non l'ha illuso neppure per un momento, ma gli ha mostrato sul palcoscenico giusto quel che lo spettatore potrebbe vedere nel medesimo lasso di tempo nel lento volgersi del ritmo della sua stessa vita, quale creatura deriverebbe da ciò il suo più grande diletto?<sup>480</sup>

La poesia possiede regole sue proprie che non solo non sono esportabili da un'epoca all'altra, ma in un certo senso nemmeno da un'opera all'altra. Ogni opera, ogni dramma, vive infatti in una propria dimensione, una dimensione

---

<sup>477</sup> Cfr. J.F. Herder, *Werke, op. cit.*, p. 526.

<sup>478</sup> *Ivi*, pp. 531-32.

<sup>479</sup> *Ivi*, p. 540.

<sup>480</sup> *Ivi*, p. 543.

che contiene un tempo e uno spazio diversi sia da quelli della vita di ogni giorno che da quelli propri della dimensione in cui si collocano altre opere:

Se sei un vero artista, nessun orologio segna il tempo sulla torre o sul tempio per te, perché tu stesso crei il tuo tempo e il tuo spazio; e se sei in grado di creare un mondo che non può che esistere nelle categorie di tempo e spazio, vedrai che la tua misura del tempo e dello spazio è dentro di te, e devi incantare tutti i tuoi spettatori in modo che credano in essa, devi imporla su di loro e non potrai esser altro, come ho già detto, che un poeta drammatico. C'è forse qualcuno al mondo che ha bisogno di una prova del fatto che lo spazio e il tempo in sé stessi non sono niente, che nella loro connessione con l'esistenza, l'azione, la passione, il ragionamento, e il livello di attenzione dentro e fuori dall'animo sono del tutto relativi? Non vi è mai capitato, cronometristi del dramma, che le ore sembrino momenti e i giorni ore? O al contrario che le ore si allunghino in giorni e le notti in anni?<sup>481</sup>

Spazio e tempo non sono concepiti kantianamente come un'intuizione pura, ma al contrario come dimensioni legate inscindibilmente all'esperienza individuale del finito<sup>482</sup>. Ogni esperienza, ogni contesto, possiede un proprio tempo e un proprio luogo, e non è possibile mischiare due contesti spazio-temporali differenti. È per questo che l'applicazione delle unità aristoteliche al teatro shakespeariano è priva di senso: ogni opera crea una dimensione spazio-temporale autonoma all'interno della quale lo spettatore può calarsi. La dimensione in cui vivono i drammi shakespeariani è diversa sia da quella propria del teatro greco, sia da quella della vita quotidiana dello spettatore, che andando a teatro, e dedicando la propria attenzione alla scena, abbandona la dimensione spazio-temporale in cui vive in genere per calarsi in un contesto all'interno del quale pochi uomini possono evocare un esercito e il solo nominare i cavalli è sufficiente a far immaginare le impronte degli zoccoli che calcano il terreno<sup>483</sup>.

Già a questo punto la vicinanza teorica tra la posizione di Herder e quella di Coleridge nel dibattito intorno al teatro di Shakespeare dovrebbe risultare chiara. Entrambi gli autori si scagliano infatti contro la critica neoclassica tentando di sgomberare il campo da un equivoco: un'opera teatrale non può essere vista come un prolungamento dell'esperienza ordinaria, della quale dovrebbe rispettare le coordinate spazio temporali. Quando andiamo a teatro entriamo in un contesto diverso da quello della vita di ogni giorno, all'interno

---

<sup>481</sup> *Ibidem*.

<sup>482</sup> Cfr. V. Verra, *Herder e il linguaggio come organo della ragione*, in *Linguaggio, mito e storia*, op. cit., pp. 1-102, pp. 42-51.

<sup>483</sup> Cfr. *supra*, pp. 192n.

del quale vigono regole diverse. Lo spettatore che osserva due attori recitare all'interno di una *pièce* teatrale non giudica ciò che vede con lo stesso criterio con cui giudicherebbe una situazione analoga fuori da un teatro. Se lo facesse, si comporterebbe come il soldato di Baltimora di Stendhal, che di fronte all'*Otello* di Shakespeare, quando vede che il protagonista sta per uccidere Desdemona, spara all'attore esclamando di voler difendere la donna<sup>484</sup>. Probabilmente una volta compresa la reale natura del contesto in cui si trova, questo spettatore si sentirebbe ingannato, ed è chiaro che non è un inganno di questo tipo quello che cerchiamo andando a teatro. Quello che lo spettatore cerca è piuttosto quella che Coleridge chiama *illusione*. Come scrive Herder, nessuno, a teatro, si divertirebbe nel trovarsi di fronte ad una serie di eventi che si susseguono con lo stesso ritmo e secondo le stesse regole che vigono nella vita quotidiana. Quando andiamo a teatro – così come quando leggiamo un libro, o guardiamo un film – vogliamo sperimentare altri mondi, altri contesti, mantenendo però la consapevolezza del fatto che ci stiamo muovendo all'interno di un contesto diverso da quello della nostra esperienza ordinaria. Sia Herder che Coleridge, per descrivere la condizione dello spettatore di una *pièce* teatrale, la paragonano al sogno. Scrive Herder:

Immagina di essere trasportato per un momento in un altro mondo poetico, in un sogno. Hai mai notato come nei sogni il tempo e lo spazio scompaiano? Quanto inconsistenti devono essere, mere ombre in confronto all'*azione*, con l'attività dell'animo? Quanto sta all'animo crearsi il proprio spazio, mondo e tempo, come e quando vuole?<sup>485</sup>

Scrive Coleridge riferendosi all'*illusione*:

In cosa questo Stato consista, non posso spiegarlo altrimenti se non rimandandovi al più alto grado di esso, cioè il Sogno. Si dice erroneamente che durante il Sonno scambiamo i nostri Sogni per Realtà; ma ciò è inconciliabile con la natura del Sonno, che consiste in una sospensione della facoltà di volere, e dunque di operare comparazioni [*a suspension of the voluntary and therefore of the comparative power*]. Il fatto è che, in un modo o nell'altro, noi non esprimiamo alcun giudizio, semplicemente *non* li giudichiamo irreali, e di conseguenza le Immagini agiscono sulla nostra mente, per quanto esse possano agire in generale, attraverso la loro stessa forza di immagini. Quella tra lo stato in cui ci troviamo mentre stiamo sognando e lo stato in cui ci troviamo mentre siamo

---

<sup>484</sup> H.B. de Stendhal, *Racine et Shakspeare. Études sur le romantisme*, nouvelle édition, Michel Lévy Frères, Paris 1854, Chapitre Premier. Su questo punto cfr. L. Mori, *Gradi dell'illusione e make-believe*, articolo pubblicato on-line sul sito [www.mondintermedi.it](http://www.mondintermedi.it), consultabile all'indirizzo <http://www.mondintermedi.it/index.php/articoli/7-gradi-illusione>.

<sup>485</sup> Cfr. J.F. Herder, *Werke*, p. 544.

immersi nella lettura di un Romanzo profondamente interessante è una differenza di grado più che di Natura.<sup>486</sup>

Il paragone con il sogno mostra prima di tutto come sia estremamente improbabile che Coleridge fosse all'oscuro del saggio di Herder<sup>487</sup>. I due passi citati sottolineano inoltre un fondamentale punto di contatto tra i due autori: per entrambi la rivalutazione del teatro shakespeariano si basa sulla caratterizzazione di ogni opera d'arte come un universo coerente che presenta sostanziali differenze rispetto a quello della vita quotidiana. Tuttavia proprio questo punto di contatto nasconde una profonda differenza di fondo.

In Herder la caratterizzazione dell'opera d'arte come un *universo separato* da quello della vita reale, ma allo stesso tempo strettamente condizionato dalle caratteristiche storiche dell'epoca e dell'ambiente all'interno dei quali viene concepito, si traduce in un interesse per le singole forme artistiche, considerate come imparagonabili l'una all'altra. Nel saggio su Shakespeare il riferimento di Herder al teatro greco non è funzionale ad operare una comparazione, quanto piuttosto a dimostrare l'insensatezza di ogni paragone tra opere d'arte appartenenti ad orizzonti culturali tanto diversi. Ogni opera d'arte deve essere valutata in relazione al contesto all'interno del quale è nata. Per Coleridge al contrario il teatro di Shakespeare costituisce un esempio universale di opera d'arte riuscita, dal momento che in ultima analisi fa appello alla ragione e all'immaginazione, facoltà slegate dall'ordine spaziale e temporale.

Il punto di partenza dei due autori è analogo, e consiste nel tentativo di sgomberare il campo da un equivoco: il teatro, e l'arte in genere, non si basa su una forma di inganno grazie alla quale lo spettatore perde la capacità di distinguere la rappresentazione dal rappresentato, ma su una forma di illusione grazie alla quale la fruizione dell'opera d'arte è basata proprio sulla percezione della differenza tra finzione e realtà. Per Herder però il grado di illusione muta con il mutare delle circostanze:

---

<sup>486</sup> *Lects 1808-1819*, II, p. 266 (trad. it., ID, pp. 31-33).

<sup>487</sup> Si veda comunque F. Burwick, "On Stage Illusion: From Wordsworth's Marginalia to Coleridge's Lectures", in *Wordsworth Circle*, 19:1 (1988:Winter) pp. 28-37. Nell'articolo l'autore scrive giustamente che «Il riferimento al "sogno ad occhi aperti" è talmente un luogo comune nella critica del diciottesimo secolo che non possiamo escludere [come antecedenti rispetto a Coleridge] nessuna delle maggiori descrizioni dell'illusione estetica: Diderot e Rousseau in Francia; Lessing, Nicolai e Mendelssohn in Germania». P. 55.

Così come nel mondo ogni cosa cambia, allo stesso modo la Natura, vero creatore del dramma greco, è legata al cambiamento. La visione del mondo dei Greci, i modi, lo stato delle repubbliche, le tradizioni delle età eroiche, la religione, persino la musica, l'espressione, e i gradi di illusione, sono cambiati.<sup>488</sup>

Per Coleridge invece il teatro di Shakespeare rappresenta un modello universale in grado di illustrare alla perfezione i principi che regolano in ogni epoca il processo di fruizione artistica<sup>489</sup>. Tuttavia, se il teatro shakespeariano funziona come esempio senza tempo della teoria dell'illusione drammatica, altre forme di teatro, a partire da quello greco, sono strettamente legate al contesto storico all'interno del quale sono nate<sup>490</sup>. Lo stesso teatro di Shakespeare non ha in realtà *esclusivamente* un valore assoluto. Mentre il teatro greco, che fa appello ai sensi, è legato al contesto all'interno del quale è nato e, come mostra il caso delle unità aristoteliche, perde la propria capacità di provocare l'illusione drammatica con il mutare del contesto<sup>491</sup>, il teatro shakespeariano, pur essendo anch'esso legato ad un preciso contesto storico, appellandosi a facoltà immutabili, vive una doppia dimensione: da una parte ha un valore storico, dall'altra uno universale. Analizzando questa doppia valenza del teatro shakespeariano sarà possibile mostrare in primo luogo la coesistenza, all'interno della riflessione coleridgiana, di un approccio storicistico con uno universalistico; in secondo luogo come una coesistenza di questo tipo sussista anche all'interno dell'esegesi del metodo di analisi della Bibbia proposto da Coleridge. Tanto la teoria della letteratura, quanto l'ermeneutica biblica dello studioso inglese sono infatti basate su un'interpretazione *figurale* del testo.

### § 8.3 L'interpretazione figurale

Ho sostenuto più volte che per Coleridge l'illusione drammatica è il risultato del felice incontro tra un'opera che presenta determinate caratteristiche e uno spettatore o lettore in grado di cogliere queste caratteristiche. Di quali caratteristiche si tratta? In cosa si concretizza in altre parole quell'appello all'immaginazione, alla lettura simbolica, alla creatività del lettore, che

---

<sup>488</sup> Cfr. J.G. Herder, *Werke*, p. 530.

<sup>489</sup> Cfr. *supra*, p. 197.

<sup>490</sup> Cfr. *Lects 1808-1819*, I, p. 438.

<sup>491</sup> «Queste unità sono in gran parte la forma Naturale di ciò che nei suoi elementi è omogeneo, e la loro rappresentazione è indirizzata principalmente ai sensi esteriori». *Lects 1808-1819*, I, p. 467.

secondo Coleridge costituisce il carattere più intimo dell'arte? La distinzione tra *copia* e *imitazione* rappresenta senza dubbio una parte essenziale della strategia adottata da Coleridge per rispondere a queste domande.

Marks sostiene che questa distinzione compaia per la prima volta in due note, la prima delle quali risale sicuramente al 1805, la seconda invece ad un periodo compreso tra il 1804 e il 1808<sup>492</sup>. Sebbene i due testi risalcano dunque ad un periodo precedente alla lettura di Schelling e degli Schlegel da parte di Coleridge, sta di fatto che, come nel caso della teoria dell'illusione drammatica, anche per quanto riguarda la distinzione tra copia e imitazione lo studioso inglese si inserisce in una discussione molto viva, all'interno della quale è possibile trovare punti di riferimento comuni. Riflettendo sul problema della *mimesis* nell'arte, diversi autori giungono infatti alla conclusione che il fine dell'artista non sia riprodurre la realtà in modo più fedele possibile, quanto piuttosto *imitarla*: un'opera d'arte non colpisce quando è indistinguibile dall'oggetto a cui si riferisce, ma quando, in qualche modo, contiene qualcosa di diverso, qualcosa in più rispetto ad esso:

Ma un attimo di riflessione è sufficiente a rendere ogni individuo consapevole di ciò di cui ogni uomo deve già essersi reso conto, e cioè che il Dramma è un'imitazione [*Imitation*] della realtà, e non una *Copia* [*Copy*], e l'Imitazione differisce dalla Copia a causa di un certo quantum di Differenza, che è sia il suo elemento essenziale, sia la condizione e la causa del piacere che noi deriviamo da essa; mentre in una Copia esso è un difetto che contraddice il suo nome e il suo proposito. Se fosse necessario un esempio, sarebbe sufficiente chiedersi perché preferiamo una Natura Morta di Vanhuysen ad una Pesca di marmo posata sulla mensola di un camino, o perché preferiamo un quadro storico di West alla Galleria di Statue di Cera della Signora Salmon.<sup>493</sup>

La risposta alla domanda retorica con cui si chiude il brano citato coincide con la teoria dell'illusione drammatica stessa: dal momento che non siamo *ingannati*, ma *illusi* dall'arte, i prodotti artistici non devono essere *copie*, ma *imitazioni*, laddove la copia indica un tentativo di riproduzione basato sul nascondimento di ogni differenza tra originale e artefatto, mentre l'imitazione quella forma di riproduzione che implica una consapevole differenza tra rappresentazione e rappresentato. Fogle<sup>494</sup> fa notare come mentre Aristotele, nella *Poetica*, pur ammettendo un certo grado di improbabilità all'interno

---

<sup>492</sup> E. R. Marks, *Coleridge on the language of verse*, Princeton University Press, Princeton, 1981, pag. 45.

<sup>493</sup> *Lects 1808-1819*, II, pp. 264-265 (trad. it., ID, p. 27).

<sup>494</sup> R.H. Fogle, *Coleridge on Dramatic Illusion*, in *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 4. (May, 1960), pp. 33-44, pag. 34.

della creazione artistica, predilige un tipo di imitazione che evita l'improbabilità per applicare piuttosto il concetto di verosimile<sup>495</sup>, Coleridge, in numerosi passi della propria opera, evidenzia la *necessità* di un certo grado di improbabilità all'interno della creazione artistica. Quella che nel modello aristotelico costituisce una pecca che può essere tollerata, nel sistema di Coleridge è un valore da perseguire, dal momento che l'abolizione della differenza porta a quel senso di disgusto che si prova quando si prende in mano una pesca di marmo pensando che sia un vero frutto<sup>496</sup>, o quando si scambia una statua di cera per un essere vivente<sup>497</sup>. Il criterio con cui Coleridge individua gli esempi negativi utilizzati per descrivere la differenza tra copia e imitazione è chiaro. Consideriamo dunque quali sono gli esempi positivi utilizzati dallo scrittore per descrivere l'imitazione. Al primo posto troviamo naturalmente Shakespeare, e questo dato non dovrebbe destare alcuna sorpresa alla luce di quanto già detto a proposito del modo in cui Coleridge descrive il suo teatro. Ciò che però colpisce è che se da una parte il filosofo valorizza l'appello shakespeariano alla fantasia del lettore, e dunque

---

<sup>495</sup> Per confermare questo punto, senza tentare di affrontare i problemi legati al concetto di verosimile in Aristotele in modo approfondito, è sufficiente ricordare uno dei passi più famosi della *Poetica*, in cui il filosofo scrive che «l'opera del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali potrebbero avvenire e cioè quelle possibili secondo la verosimiglianza o la necessità». Aristotele, *Poetica*, *op. cit.*, p. 61 (IX, 1451a 35).

<sup>496</sup> «Una mera *Copia* della natura, in confronto a una vera, istrionica *Imitazione*, è come una pesca di marmo sulla mensola di un camino, che tu prendi in mano deluso, e rimetti al suo posto con stizzito disgusto, in confronto ad una natura morta di Vanhuysen. Un buon attore è una Statua di Pigmalione, uno squisito prodotto *artistico, animato* e dotato di *movimento*, ma pur sempre un prodotto *artistico*, pur sempre un esempio di *Poesia*». CL. III, p. 501 (trad. it., ID, p. 95).

<sup>497</sup> Anche a proposito dell'utilizzo dell'esempio della statua di cera uno degli autori che presenta più affinità con la riflessione coleridgiana è Adam Smith, che pur non riferendosi esplicitamente all'esempio della statua di cera scrive: «Non è la mancanza di colore a impedire che molte cose che piacciono in pittura piacciono anche in scultura, bensì la mancanza di disparità tra oggetto imitato e oggetto che imita, che è necessaria a rendere interessante l'imitazione di un oggetto che in sé è privo di interesse. Il colore applicato alla scultura, lungi dall'aumentare il piacere che ricaviamo dall'imitazione, lo annulla quasi completamente, dal momento che elimina la sua fonte principale, la disparità tra oggetto che imita e oggetto imitato. Che un oggetto solido e colorato rassomigli esattamente ad un altro oggetto solido e colorato, non è materia di grande meraviglia o grande ammirazione». Cfr. A. Smith, *La natura dell'imitazione che ha luogo nelle cosiddette arti imitative*, in *Saggi filosofici*, a cura di P. Berlanda, Franco Angeli Editore, Milano, 1984, p. 180; molto simile anche la trattazione dello stesso problema che si trova in Mendelssohn: «Dal momento che la differenza tra il materiale dell'imitazione e quello della natura, quindi il marmo, la tela e il lino, sono i contrassegni più sensibili in grado di richiamare l'attenzione ogni volta che è necessario, senza nuocere all'effetto artistico, si capisce anche perché le statue dipinte risultino tanto sgradevoli, quando si avvicinano troppo alla natura. Credo che neppure le statue più belle, dipinte dai più grandi artisti, potrebbero essere contemplate senza provare disgusto. Figure di cera a grandezza naturale e abbigliate in maniera realistica fanno un'impressione disgustosa. Poiché nessun contrassegno sensibile ci suggerisce che abbiamo di fronte una semplice imitazione, avvertiamo con un senso di ripugnanza l'assenza del carattere distintivo della vita, il movimento». M. Mendelssohn, *Scritti di estetica*, *op. cit.*, pp. 111-112.

il carattere evocativo e non meramente riproduttivo del suo teatro, dall'altra, allo stesso tempo, considera il drammaturgo come esempio di riproduzione fedele alla natura, di rappresentazione *realistica*. Negli appunti presi da Tomalin durante una lezione di Coleridge leggiamo:

A proposito di Shakespeare ho sentito spesso dire che è un attento copista della natura [*copier of nature*] – un figlio della natura – che come un pittore fiammingo copia esattamente l'oggetto di fronte a lui. Egli è un figlio della natura, ma della natura umana, e della parte più importante della natura umana.<sup>498</sup>

Nel brano citato troviamo un altro elemento che complica le cose, dal momento che Shakespeare, «il Poeta della natura, che rappresenta le cose così come esse sono [*nature-pourtraying things as they exist*]»<sup>499</sup>, è paragonato, proprio in base alla sua capacità di riprodurre il reale, ai pittori fiamminghi. Nel tono di questo paragone è possibile percepire un certo biasimo per questi pittori, che sarebbero *solo* in grado di riprodurre perfettamente ciò che si trova loro davanti. Non a caso poco dopo Coleridge si sente in dovere di specificare che Shakespeare è sì *un figlio della natura*, ma di essa rappresenta ciò che è umano. E tuttavia è proprio l'arte di un pittore fiammingo, Van Huysum, ad essere spesso citata da Coleridge come esempio di imitazione contrapposto alla copia<sup>500</sup>. Com'è possibile dunque che Shakespeare e Van Huysum funzionino allo stesso tempo come esempi di artisti in grado sia di riprodurre fedelmente la realtà, sia di imitarla mantenendo rispetto ad essa quel grado di distanza fondamentale a lasciar spazio all'immaginazione del lettore o dello spettatore?

Nel tentativo di rispondere a questa domanda Scott sottolinea prima di tutto che un dipinto, per quanto possa essere simile all'oggetto che rappresenta, implica comunque la presenza di un codice che l'osservatore deve essere in grado di comprendere. Lo stesso non accade nel caso della pesca di marmo<sup>501</sup>. Tale osservazione non è tuttavia sufficiente a spiegare l'apparente contraddizione insita negli esempi coleridgiani. Il punto è, continua lo studioso, che «la 'realtà' dei personaggi di Shakespeare deriva in

---

<sup>498</sup> *Lects 1808-1819*, I, p. 224.

<sup>499</sup> *Ivi*, II, p. 121.

<sup>500</sup> Cfr. *supra*, p. 208. Per quanto riguarda l'utilizzo della pittura di Van Huysum come esempio di imitazione cfr. ID, p. 27, n4.

<sup>501</sup> Cfr. M. Scott, *Coleridge's Lectures 1808-1819: on literature*, in *The Oxford handbook of Samuel Taylor Coleridge*, *op. cit.*, pp. 185-204, pp. 194-195.

qualche modo dalla loro idealità»<sup>502</sup>. Le imitazioni di cui parla Coleridge sarebbero cioè realistiche nel senso che funzionerebbero in modo simile alle idee platoniche, offrirebbero cioè una forma idealizzata di realismo, immagini e personaggi *più veri del vero*, nel senso di capaci di incorporare le caratteristiche *tipiche* dell'oggetto reale che rappresentano.

La spiegazione di Scott, pur muovendosi nella giusta direzione, tende a non dare sufficiente rilievo al punto principale che sta alla base del metodo interpretativo applicato da Coleridge, pur con significative differenze, tanto ai drammi shakespeariani quanto alle Sacre Scritture: eventi e personaggi biblici così come eventi e personaggi shakespeariani, hanno *allo stesso tempo* un valore immediato e uno ideale, sono particolari e universali, valgono per sé e allo stesso tempo rimandano ad altro. Così Coleridge descrive il teatro di Shakespeare nel *Trattato sul metodo*:

Shakespeare era talmente esperto che nei personaggi di un dramma sembra "modellare il suo spirito come del materiale incorporeo alternativamente in tutte le loro varie forme" [parafasi del *De Anima* di Aristotele]. In ognuno dei vari personaggi ci sentiamo tuttora come se comunicassimo con la stessa natura umana. Troviamo l'individualità dappertutto, da nessuna parte semplici ritratti. L'eccellenza della sua produzione consiste in una felice unione tra universale e particolare. Ma l'universale è un'idea. Shakespeare studiò pertanto l'umanità nell'idea della razza umana, e portò a compimento quell'idea in tutte le sue varietà, attraverso un *metodo* che non mancò mai di guidare correttamente i suoi passi.<sup>503</sup>

Questo invece un brano dello *Statesmen's manual* dedicato alle Sacre Scritture:

I suoi contenuti [della Bibbia] ci presentano il flusso del tempo continuo come vita e simbolo di eternità, in quanto passato e futuro sono virtualmente contenuti nel presente [*Past and the Future are virtually contained in the Present*]. Pertanto, secondo la posizione relativa che abbiamo sulle sue sponde, la storia sacra diventa profetica e le profezie sacre diventano storiche, mentre la potenza e la sostanza di entrambe ineriscono alle sue leggi, alle sue promesse e alle sue comminazioni. Pertanto nelle Scritture sia i fatti che le persone devono necessariamente avere un duplice significato [*a two-fold significance*], un passato e un futuro, un'applicazione temporanea e una perpetua, una particolare e una universale. Devono essere nel contempo ritratti e modelli [*Portraits and Ideals*].<sup>504</sup>

Non è difficile notare come Coleridge risolva il problema della tensione tra significato storico e significato ideale di un testo in modo analogo per quanto riguarda il teatro shakespeariano e per quanto riguarda il dettato biblico<sup>505</sup>: i

---

<sup>502</sup> *Ibidem*.

<sup>503</sup> SW&F, I, p. 650 (trad. it., OP, pp. 1936-37)

<sup>504</sup> LS, pp. 29-30 (trad. it., OP, p. 264)

<sup>505</sup> Cfr. B. Brice, *Coleridge and Scepticism*, op. cit., p. 177.

personaggi di Shakespeare uniscono «universale e particolare», non sono «semplici ritratti», ma «idee». Allo stesso modo nelle Scritture «sia i fatti che le persone» hanno un «duplice significato», sono «nel contempo ritratti e modelli». In entrambi i casi dunque il testo assume un carattere duplice: da una parte ha una valenza storica, indica personaggi e situazioni ben precise, che hanno un valore particolare, individuale; dall'altra ha una valenza universale, perché questi stessi personaggi e queste stesse situazioni assumono un significato che travalica la loro individualità, e pur senza negarla attribuisce loro un valore universale, ideale. Sebbene molti personaggi shakespeariani non possano essere considerati storici nello stesso senso in cui possono esserlo i personaggi biblici – che hanno un significato storico in senso letterale, dal momento che sono realmente esistiti – per Coleridge presentano comunque una duplicità che non è propria di ogni prodotto artistico: da una parte sono infatti estremamente realistici, perfettamente caratterizzati nella loro individualità, nella loro particolarità; dall'altra, allo stesso tempo, questa particolarità, questa loro capacità di sembrare quasi reali, non li trasforma mai in *copie*, non gli impedisce mai di assumere un valore esemplare, una tipicità che trascende il loro carattere determinato facendo assumere loro un significato universale. È a partire da questo doppio significato attribuito al testo, sia a quello sacro che a quello profano, che all'interno dell'ermeneutica coleridgiana è possibile vedere all'opera un modello di tipo *figurale*.

Nel suo noto e fortunato saggio intitolato *Figura* Auerbach ripercorre la storia di questo concetto fin dalle sue origini, che risalgono alla «grecizzazione della cultura romana dell'ultimo secolo prima di Cristo»<sup>506</sup>. Korshin sostiene tuttavia che il metodo interpretativo figurale non sia in realtà legato esclusivamente all'interpretazione dei testi sacri latini e cristiani: studi antropologici hanno mostrato infatti come diverse antiche religioni pagane applicassero tecniche prefigurative. La conoscenza di questi utilizzi precristiani dell'approccio figurale è penetrata nella cultura europea – ad esempio in Cudworth – attraverso gli scritti ermetici<sup>507</sup>. È con Tertulliano comunque che il termine assume chiaramente il senso di «significato più

---

<sup>506</sup> E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante*, a cura di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 176-226.

<sup>507</sup> P.J. Korshin, *Typologies in England 1650-1820*, Princeton University Press, Princeton, 1982, p. xiii. Per la conoscenza da parte di Cudworth degli utilizzi precristiani dell'approccio tipologico cfr. p. 29.

profondo in riferimento al futuro»<sup>508</sup> che sta alla base del concetto di interpretazione figurale. Tale metodo ermeneutico consiste, come è noto, nel leggere i personaggi e gli eventi del racconto biblico come altrettante *figure*, *prefigurazioni*, degli eventi e dei personaggi dei Vangeli. Grazie a questa lettura il testo assume un doppio significato, *storico* e al contempo *figurato*: «accanto alla contrapposizione tra “figura,” da un lato, e adempimento, verità, dall’altro, appare anche un’altra contrapposizione, quella tra “figura” e “historia”; “historia” o anche “littera”, è il senso letterale ovvero il fatto narrato; “figura” è lo stesso senso letterale o il fatto riferito all’adempimento futuro in esso celato, e anche questo è “veritas”, così che qui “figura” appare dunque come termine intermedio fra “littera-historia” e “veritas.”»<sup>509</sup>.

Con la Riforma, spiega ancora Korshin, l’approccio figurale classico viene mantenuto, ma allo stesso tempo allargato: il Vecchio Testamento non prefigura solamente il Nuovo, ma addirittura eventi storici successivi, anche di molto tempo<sup>510</sup>. È proprio questa declinazione dell’approccio figurale, che l’autore chiama *correlative typology*, che costituisce probabilmente la principale influenza sull’esegesi biblica coleridgiana. Nell’Inghilterra della metà del Diciassettesimo secolo, infatti, quello che fino ad allora era un metodo relegato esclusivamente all’ambito della religione, si secolarizza, e inizia ad essere applicato anche al di fuori dell’esegesi biblica.

È probabilmente Hartley una delle fonti principali di Coleridge per quanto riguarda l’utilizzo dell’approccio figurale. Nella sua opera principale infatti questo tipo di approccio non solo è teorizzato per quanto riguarda l’interpretazione delle Sacre Scritture, ma è esteso alla natura in genere<sup>511</sup>. Nelle *Observation on man*, scrive ad esempio:

Tutte le opere di Dio, le parti del corpo umano, i sistemi minerali, le piante, gli animali, i corpi elementari, i pianeti, sia quelli fissi che le stelle & c.. hanno diverse funzioni e rapporti di subordinazione, l’uno rispetto all’altro; e se le scritture sono la parola di Dio, l’analogia vorrebbe che qualcosa corrispondesse anche ad esse.<sup>512</sup>

Alla luce di quanto sostenuto a proposito sia dell’influenza di Hartley nella fase giovanile della formazione di Coleridge, sia della persistenza all’interno

---

<sup>508</sup> *Ivi*, p. 194.

<sup>509</sup> *Ivi*, p. 204.

<sup>510</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>511</sup> *Ivi*, pp. 337 e seguenti.

<sup>512</sup> D. Hartley, *Observation on man*, Vol. II, pp. 160-161.

dell'intera riflessione coleridgiana del problema del rapporto tra ordine divino, naturale e umano, non dovrebbe stupire che lo studioso inglese abbia trovato nel paradigma figurale un metodo ermeneutico particolarmente adatto alla risoluzione di alcuni tra i nodi problematici centrali della sua riflessione. Korshin, che sostiene che «La cultura figurale di Coleridge è probabilmente maggiore di quella di ogni altro poeta romantico, incluso Shelley»<sup>513</sup>, vede nel rapporto tra immaginazione primaria e immaginazione secondaria uno dei principali esempi di utilizzo del paradigma figurale da parte di Coleridge<sup>514</sup>: la prima forma di immaginazione, riflesso opaco della creatività divina nella mente umana, starebbe in un rapporto *figurale* con la seconda, in grado di inverare la prima attraverso l'individuazione di rappresentazioni materiali di ciò che l'immaginazione primaria è stata solo in grado di percepire.

Se è vero che le due forme di immaginazione sono legate da un rapporto di tipo figurale, ancor più chiara è la presenza del paradigma figurale nell'interpretazione coleridgiana della poesia così come dei testi sacri. Il teatro shakespeariano e il dettato biblico sono accomunati dall'appello che entrambi rivolgono alla ragione e all'immaginazione del lettore o dello spettatore<sup>515</sup>: tutte e due le tipologie di testo sono concepite per essere lette in modo tale da garantire al lettore un ruolo attivo, stimolando la sua capacità di cogliere l'unità ideale che appare tra le pieghe della molteplicità sensibile. Eventi e personaggi hanno in primo luogo un valore storico. Sono inscindibilmente legati al contesto all'interno del quale il testo di cui fanno parte è stato concepito. La loro interpretazione in epoche successive non potrà non essere influenzata dalla distanza temporale e geografica, che creerà difficoltà nell'attribuzione di un significato univoco a simboli che nascono in una dimensione storica. Allo stesso tempo però proprio nella capacità degli eventi e dei personaggi singolari di funzionare come simboli in grado di incorporare un significato ulteriore, risiede la possibilità di attribuire ad un testo un valore universale, quel valore che permette a Coleridge di individuare nella Bibbia una possibile guida per affrontare le principali questioni politiche del proprio tempo.

---

<sup>513</sup> J. Korshin, *Typologies in England 1650-1820*, p. 384.

<sup>514</sup> *Ivi*, p. 385.

<sup>515</sup> Interessante a questo proposito notare, con Korshin, che il ruolo del concetto di *figura* non è limitato al livello *interpretativo*, ma si estende a quello della composizione di un testo. Cfr. P.J. Korshin, *Typologies in England 1650-1820*, *op. cit.*, p. 4.

Attraverso l'interpretazione *figurale* Coleridge tenta di superare sia la distanza che separa il *letteralismo* dall'interpretazione figurata delle Sacre Scritture, che quella che separa i fautori del teatro classico, rispettoso delle regole di unità aristoteliche, da quelli del dramma shakespeariano. Un unico paradigma, valido sia a livello compositivo che a livello interpretativo, permette di salvare sia il significato letterale che quello figurato delle Sacre Scritture, sia il realismo che il carattere ideale dei personaggi shakespeariani:

Dio, l'unità prima di tutto e attraverso tutto! La vera filosofia naturale è inclusa nello studio della scienza e del linguaggio dei *simboli*. La potenza delegata alla natura è tutto in ogni parte; e con un simbolo non intendo una metafora, né un'allegoria, né altre figure retoriche e forme di fantasia, bensì una parte effettiva ed essenziale di tutto ciò il cui tutto essa rappresenta. Perciò nostro Signore parla simbolicamente quando dice che "l'occhio è la luce del corpo". L'autentico naturalista è un poeta drammatico in sé; e come il nostro Shakespeare dal variegato ingegno, paragonato ai Racine e ai Metastasio, così con un analogo processo di autotrasformazione sarebbe l'uomo che, paragonato ai dottori della scuola meccanicistica, dovesse costruire la sua fisiologia sull'espressione discesa dal cielo: "Conosci te stesso".<sup>516</sup>

In questo brano Coleridge afferma in modo particolarmente chiaro e conciso l'unità tra ordine naturale, divino e umano su cui si basa il simbolismo che sta alla base del suo metodo ermeneutico. Interpretare la natura, spiega infatti lo studioso, significa interpretarne il simbolismo – *La vera filosofia naturale è inclusa nello studio della scienza e del linguaggio dei simboli* –, ma tale simbolismo si ritrova anche nelle Sacre Scritture – *nostro Signore parla simbolicamente* –, dunque interpretare la natura significa interpretare le Sacre Scritture. Ma la pratica interpretativa della natura coincide con l'attività drammaturgica – *l'autentico naturalista è un poeta drammatico in sé* –, dunque l'attività drammaturgica e l'ermeneutica biblica sono strettamente legate.

All'interno dell'interpretazione figurale di Coleridge assume un ruolo centrale il concetto di *simbolo*: universale e particolare, letterale e figurato, convivono infatti nei *simboli*, definiti da Coleridge *consustanziali con le verità di cui sono le guide*<sup>517</sup>. Che significa esattamente che un simbolo è *consustanziale* con la verità di cui è guida? In cosa il simbolo si differenzia da una *metafora*, da un'*allegoria*, e da *altre figure retoriche*? Nel tentativo di rispondere a queste domande, il ruolo e le caratteristiche che il concetto di simbolo assume nell'ermeneutica – biblica e non – di Coleridge verrà messo a confronto con

---

<sup>516</sup> LS, p. 79 (trad. it., OP, p. 301).

<sup>517</sup> Cfr. *supra*, p. 174.

alcuni aspetti della riflessione di Vico, nella convinzione che tale accostamento, finora quasi del tutto intentato, possa gettare luce su diversi aspetti sia della riflessione coleridgiana sia di quella vichiana.

## 9. Coleridge e Vico

### § 9.1 Stato della questione

Sebbene lo stretto legame tra la fortuna di Vico in Inghilterra e la figura di Coleridge sia evidente ormai da tempo, la letteratura relativa al rapporto tra i due autori continua ad essere estremamente ridotta e datata. Se considerando la vicinanza teorica tra alcuni aspetti della riflessione vichiana e di quella coleridgiana questo dato può apparire sorprendente, la sorpresa si attenua se si prende in considerazione la scarsità del materiale che offre una base di partenza certa allo studioso che voglia tentare un confronto tra i due autori. In primo luogo Coleridge legge Vico solo nell'ultima parte della sua vita, in una fase molto avanzata della propria riflessione. Inoltre ad oggi non è stata ritrovata la copia del volume della *Scienza nuova* letto dal filosofo inglese. Considerata l'abitudine di Coleridge di scrivere lunghi appunti a margine dei libri letti, questa mancanza risulta particolarmente rilevante, dal momento che lascia lo studioso del poeta-filosofo inglese con un numero esiguo di note e appunti su cui lavorare.

Il risultato di questa situazione è in un certo senso frustrante: da una parte è facile imbattersi, nella letteratura scientifica relativa ai due autori, in brevi accenni al loro rapporto; dall'altra questi accenni raramente vanno al di là di un elenco più o meno commentato delle rare citazioni coleridgiane del nome di Vico<sup>518</sup>. Costituiscono una parziale eccezione rispetto alla situazione descritta due articoli, entrambi pubblicati all'interno del volume *Giambattista Vico. An International Symposium*<sup>519</sup>, ed entrambi incentrati sul rapporto tra Vico e Coleridge.

Il primo di questi articoli, *Coleridge and Vico*<sup>520</sup>, segue i passi in cui Coleridge cita Vico, nel tentativo di ricostruire il percorso di lettura seguito

---

<sup>518</sup> Il merito di aver attirato l'attenzione degli studiosi sul rapporto tra Vico e Coleridge è senza dubbio di M.H. Fisch, che dedica all'argomento un ampio articolo, oltre che una cospicua sezione dell'introduzione alla sua traduzione inglese dell'*Autobiografia vichiana*. Cfr. M.H. Fisch, "The Coleridges, Dr. Prati, and Vico", *op. cit.*; G. Vico, *The Autobiography of Giambattista Vico*, *op. cit.*, pp. 80-98. La *Bibliografia vichiana* non manca di accennare al rapporto tra il filosofo italiano e quello inglese, riprendendo fondamentalmente le informazioni fornite da Fisch. Cfr. B. Croce, *Bibliografia vichiana*, *op. cit.*, I Vol., pp. 518-523.

<sup>519</sup> Aa. Vv., *Giambattista Vico. An international symposium*, *op. cit.*

<sup>520</sup> G. Whalley, *Coleridge and Vico*, in Aa. Vv., *Giambattista Vico. An International Symposium*, *op. cit.*, pp. 225-244.

dal poeta-filosofo inglese all'interno della *Scienza nuova*. Nel ricostruire questo percorso, l'autore svolge alcune interessanti considerazioni, sottolineando ad esempio come Coleridge legga Vico in un momento della sua vita in cui il suo interesse per temi che potrebbero essere definiti *vichiani* è molto forte, come testimonia la lezione sul *Prometeo* di Eschilo svolta alla *Royal Society* il 18 maggio 1825<sup>521</sup>, su cui tornerò. L'analisi di Whalley tuttavia, pur non essendo di carattere eminentemente filologico, non va oltre i giudizi espliciti espressi da Coleridge a proposito dell'opera di Vico.

Di carattere diverso, invece, l'articolo di Sewell<sup>522</sup>, che tenta di stabilire un parallelo tra Bacone, Coleridge e Vico sulla base del modo di procedere analogo dell'indagine dei tre filosofi. La riflessione di tutti e tre è infatti caratterizzata secondo l'autrice dall'utilizzo di un comune *metodo poetico*, applicato da Bacone alla scienza, da Vico alla storia e da Coleridge alla psicologia. L'applicazione di tale metodo coincide con una forma di eroismo – concetto che ritorna nell'opera di tutti e tre i filosofi – che è illustrata attraverso due immagini: la prima è quella della creazione di un mondo attraverso l'introduzione di ordine e bellezza nel caos; la seconda quella della riscoperta di ciò che è perduto<sup>523</sup>.

Sebbene l'articolo di Sewell possa essere probabilmente considerato l'unico lavoro dedicato al rapporto tra Vico e Coleridge che, tentando di ampliare il proprio discorso andando oltre i dati testuali disponibili, affronta le affinità teoriche che sussistono tra i due autori<sup>524</sup>, esso offre poco più che l'indicazione di un percorso possibile, lasciando inevase diverse domande: lasciando da parte Bacone, che non rientra tra gli autori di cui questa ricerca si occupa, esistono tra il metodo che caratterizza l'indagine vichiana e quello proprio dell'indagine coleridgiana affinità più profonde di quelle individuate da Sewell? E quali sono, a fianco delle affinità, le differenze tra questi due metodi? È possibile che, come nel caso già affrontato del rapporto tra la

---

<sup>521</sup> S.T. Coleridge, *On the Prometheus of Aeschylus*, in SW&F, pp. 1251-1301.

<sup>522</sup> E. Sewell, *Bacon, Vico, Coleridge and the Poetic Method*, in Aa.Vv., *Giambattista Vico. An International Symposium*, op. cit., pp. 125-136.

<sup>523</sup> *Ivi*, p. 130.

<sup>524</sup> Costituisce una parziale eccezione rispetto a questa affermazione l'importante lavoro – più volte citato – di E.S. Shaffer "*Kubla Khan*" and *The fall of Jerusalem*. Pur non essendo incentrato sul rapporto tra Vico e Coleridge, e pur non dedicando a tale rapporto neppure una sezione specifica, in tale testo si trova a mio parere l'indicazione dell'ambito rispetto al quale l'accostamento teorico tra i due autori risulta più interessante e ricco di implicazioni, quello che ruota intorno alla critica biblica e che ho cercato infatti di mettere al centro della presente ricerca. Cfr. E.S. Shaffer, "*Kubla Khan*" and *The fall of Jerusalem*, op. cit.

riflessione vichiana e quella herderiana, una serie di innegabili somiglianze nascondano profonde e meno visibili differenze?

Per rispondere a queste domande prenderò le mosse dai testi immediatamente legati alla lettura della *Scienza nuova* da parte di Coleridge, collocandoli all'interno del percorso descritto finora e utilizzandoli in seguito come punto di partenza per un confronto di tipo teorico tra la riflessione vichiana e quella coleridgiana.

## § 9.2 Coleridge e la *Scienza nuova*

### § 9.2.1 *L'incontro con Vico*

Il modo in cui Coleridge viene in possesso di una copia del capolavoro vichiano costituisce un ulteriore, tardivo esempio di quel clima di scambio e reciproca attenzione tra ambienti culturali inglesi e cultura italiana che ha convinto diversi studiosi a sostenere che Blackwell abbia conosciuto l'opera di Vico<sup>525</sup>. Come si è già visto, infatti, nella seconda metà del Diciottesimo secolo risiedevano in Inghilterra diversi italiani. Mentre tuttavia nel caso di Blackwell non sembrano esistere documenti in grado di provare in modo inconfutabile un'influenza vichiana, nel caso di Coleridge è accertato che proprio grazie a un esule italiano, Gioacchino De Prati, il filosofo inglese ha potuto leggere la *Scienza Nuova* e la *Vita scritta da se medesimo*<sup>526</sup>.

De Prati è nato a Trento nel 1790. Dopo aver studiato a Salisburgo, Innsbruck, Vienna, Landshut e Pavia, dove si è laureato in legge, ha continuato i suoi studi a Milano, dove è diventato un massone e un carbonaro. Dopo qualche anno trascorso tra Brescia e Trento si è spostato in Svizzera, dove è rimasto fino al 1823, quando è partito per cercare asilo politico in Inghilterra<sup>527</sup>, dove si è unito ad altri esuli, incontrando, tra gli altri, Foscolo, e dove ha conosciuto anche Edward Coleridge, che nell'aprile del

---

<sup>525</sup> Cfr. *supra*, § 3.2 Blackwelle e Vico.

<sup>526</sup> Cfr. *supra*, n145.

<sup>527</sup> Fisch sottolinea come Michael Mayr, in *Der italienische Irredentismus*, defisca De Prati «Il più pericoloso irredentista del Sud-Tirolo». Cfr. M.H. Fisch, *The Coleridges, Dr. Prati, and Vico*, *op. cit.*, p. 111.

1825 gli ha fatto incontrare lo zio Samuel Taylor ad Highgate, dove il poeta-filosofo viveva ormai stabilmente<sup>528</sup>.

In seguito alla prima visita di De Prati ad Highgate, gli incontri tra Coleridge e l'esule italiano sono diventati molto frequenti e diverse sono le testimonianze che mostrano come Coleridge nutrisse una forte stima nei confronti di De Prati<sup>529</sup>. Il dato non deve destare sorpresa: i due condividevano infatti l'interesse per autori molto importanti per la riflessione filosofica di Coleridge, come Spinoza, Schelling, Friederich von Schlegel, Lessing. De Prati inoltre aveva trascorso alcuni giorni a casa di Mesmer, dove aveva potuto assistere ai noti esperimenti di zoomagnetismo del medico tedesco<sup>530</sup>. Sebbene sembra che Coleridge e De Prati conversassero in tedesco<sup>531</sup>, è importante rilevare che lo studioso inglese conosceva l'italiano, imparato durante il suo soggiorno tra Malta e l'Italia negli anni dal 1804 al 1806<sup>532</sup>, e che era in grado di leggere questa lingua tanto agevolmente da potersi confrontare direttamente con la complessa prosa vichiana.

È Coleridge stesso a informarci sia del momento esatto in cui ha iniziato a leggere la *Scienza nuova*, sia della sua prima impressione rispetto all'opera, sia del fatto che sia stato De Prati a mettergliela a disposizione:

2 Maggio, 1825. Ho iniziato a leggere l'Autobiografia di Giambattista Vico, nato a Napoli nel 1670. L'originale *Discoverta* della vera teoria degli *Omeri* contro *Omero*, e del carattere dell'antica storia di Roma. L'opera in tre volumi, che il Dr. De Prati mi ha prestato, contiene solo i suoi Principi di Scienza Nuova D'intorno alla comune natura delle Nazioni. Platone, Tacito, Bacone, e Grozio! Li quattro autori, che egli ammirava sopra tutt'altri [*in italiano nel testo*]. Vico ha scritto commenti sul primo e sulla metà del secondo Libro del De Jure belli et Pacis di Grozio, "della quali poi si rimase sulla riflessione, che non conveniva ad uom Cattolico de Religione adornare di note ad opera di Autore Eretico["]. Singolare caso dell'influenza *bigottizzante* delle superstizioni cattoliche fin sulle menti più nobili. P. 60 Vita di G. B. Vico. Omnis divinae atque humanae eruditionis elementa tria, Nosse, Velle, Posse: quorum principium unum MENS; cujus Oculos Ratio, cui aeterni Veri lumen praebet Deus.<sup>533</sup>

---

<sup>528</sup> Cfr. G. Whalley, *Coleridge and Vico*, op. cit., p. 230.

<sup>529</sup> Cfr. ad esempio, H. Crabb Robinson, *Henry Crabb Robinson on books and their writers*, edited by E. J. Morley, J. M. Dent and Sons Ltd, London, 1938, Vol. I, p. 320.

<sup>530</sup> È dimostrato che Coleridge, nell'ambito dei suoi studi relativi a quelle che abbiamo definito *situazioni-limite* – cioè quelle situazioni in cui la mente, a volte volontariamente, a volte no, considera reali personaggi o eventi che non lo sono – fosse interessato alle teorie di Mesmer. Cfr. *supra*, nota 408. A proposito invece delle informazioni relative a De Prati cfr. G. Whalley, *Coleridge and Vico*, op. cit., pp. 230-231 e M.H. Fisch, *The Coleridges, Dr. Prati and Vico*, op. cit., p. 111.

<sup>531</sup> G. Whalley, *Coleridge and Vico*, op. cit., p. 230.

<sup>532</sup> Cfr. *Appendix A. Coleridge's Knowledge of Italian*, in CN, Notes, II, pp. 397-404.

<sup>533</sup> CN, IV, 5204.

Il brano citato, tratto da un quaderno di appunti appartenuto a Coleridge, è estremamente ricco di informazioni. In primo luogo ci fornisce la data esatta in cui il poeta-filosofo inglese ha iniziato la lettura dell'opera vichiana<sup>534</sup>. In secondo luogo permette di risalire all'edizione delle opere vichiane lette da Coleridge, che è quella in tre volumi pubblicata a Milano nel 1816, e contentente sia la *Vita* che la *Scienza nuova*. Come già accennato non è stato possibile, finora, rintracciare questa copia delle opere vichiane. Il 9 ottobre 1825 il filosofo inglese scrive a Gillman «Nella mia fretta ho preso Blackwood al posto del volume di Giambattista Vico, che ho lasciato sul tavolo della mia camera»<sup>535</sup>, e chiede all'amico di rispedirglielo. Diversi anni dopo invece, nel 1833, scrive a De Prati, con il quale non è più in contatto diretto e costante come nel periodo immediatamente successivo al loro incontro:

Ho (o almeno, dovrei avere) due volumi della vostra Scienza Nuova di Vico, ma sfortunatamente ho ceduto alla richiesta di un amico e parente di averli in prestito. Adesso lui è in Devonshire, e non tornerà prima della fine di Novembre, ma sarei estremamente lieto di ordinare per voi un'altra copia, se è possibile trovarne una a Londra, o qualsiasi altra opera, come *qui pro quo*, oppure, se mi lasciate conoscere il vostro indirizzo, di rispedire i volumi dell'opera originale, non appena li recupererò.<sup>536</sup>

Oltre a costituire l'ultima traccia dei volumi vichiani utilizzati da Coleridge, l'interesse di questa lettera sta nel fatto che l'amico e parente che ha ricevuto in prestito i libri di De Prati è con ogni probabilità Henry Nelson Coleridge, che nella seconda edizione della sua *Introductions to the Study of the Greek Poets* (1834) include una traduzione della *Discoverta del vero Omero*<sup>537</sup>.

Al di là di questi dati tecnici, il brano da cui ho preso le mosse permette di sondare le prime reazioni di Coleridge di fronte al testo vichiano.

Come fa notare Whalley Coleridge, la prima volta che ha aperto l'*Autobiografia* di Vico, deve aver provato un moto di simpatia nei confronti del filosofo partenopeo, le cui vicende biografiche sono tanto simili alle sue<sup>538</sup>: entrambi gli autori hanno sofferto la malattia<sup>539</sup>, hanno vissuto una vita

---

<sup>534</sup> L'appunto in questione permette dunque di correggere la *Bibliografia vichiana*, che anticipa di un anno la lettura di Vico da parte di Coleridge. Cfr. B. Croce, *Bibliografia vichiana*, op. cit., Vol. I, pp. 518-523.

<sup>535</sup> CL, V, pp. 496-98.

<sup>536</sup> CL, VI, pp. 964-66.

<sup>537</sup> H.N. Coleridge, *Introductions to the study of the Greek classic poets*, Second edition, John Murray, London 1834, pp. 74-98.

<sup>538</sup> G. Whalley, *Coleridge and Vico*, op. cit., p. 228.

<sup>539</sup> Coleridge, come è noto, è stato per gran parte della sua vita, dipendente dall'oppio. Vico invece, racconta nella propria autobiografia di aver avuto da bambino un trauma le cui

caratterizzata spesso dalla povertà e l'opera di entrambi ha visto un riconoscimento da parte della comunità scientifica estremamente tardivo. Questa simpatia deve aver poi trovato conferma – mutandosi in un vero e proprio interesse scientifico – nella constatazione che i *quattro autori* di Vico comprendono almeno due tra gli autori più apprezzati da Coleridge, Platone e Bacone. Il primo commento di Coleridge all'opera vichiana, riguarda proprio i *quattro autori*: Platone, Tacito, Bacone e Grozio. Si è già visto come l'intera opera coleridgiana sia percorsa da un afflato platonizzante che si esprime in diversi luoghi attraverso una contrapposizione tra lo spirito aristotelico e quello platonico: laddove il primo è caratterizzato da Coleridge come basato su un intento classificatorio, il secondo è caratterizzato come quell'approccio che, non accontentandosi della molteplicità irrelata propria della realtà materiale, va alla ricerca di un'unità superiore. Anche per quanto riguarda Bacone, l'opera coleridgiana è ricca di riferimenti positivi. Se per quanto riguarda Tacito, l'entusiasmo di Coleridge non deve essere stato eccessivo, è interessante la sua reazione ambivalente rispetto a Grozio, autore visto dal filosofo inglese con estremo sospetto, se non con aperto disprezzo<sup>540</sup>. Coleridge fa notare come Vico abbia commentato alcune parti del *De Jure belli et Pacis* di Grozio, salvo poi interrompere la propria opera in seguito alla considerazione che «non conveniva ad uom cattolico di religione adornare di note opera di autore eretico»<sup>541</sup>. Coleridge, colpito probabilmente sia dall'accostamento del nome di Grozio a quello di Platone, Bacone e Tacito, che dalla ragione addotta da Vico per aver interrotto la propria opera di commento a Grozio, per spiegare il comportamento del filosofo partenopeo chiama in causa «l'influenza bigottizzante delle superstizioni cattoliche», in grado di colpire anche «le menti più nobili».

Gli appunti di Coleridge continuano con la citazione di un passo vichiano in latino: « Omnis divinae atque humanae eruditionis elementa tria, Nosse,

---

conseguenze si sarebbero fatte sentire per lungo tempo. Cfr. G. Vico, *Vita scritta da se medesimo*, in Id., *Opere, op. cit.*, p. 5; E.L. Griggs, S.T. Porter, "Samuel Taylor Coleridge and Opium", in *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 17, No. 4. (Aug., 1954), pp. 357-378.

<sup>540</sup> Si veda a questo proposito un commento relativo alla riflessione vichiana che biasima apertamente il filosofo partenopeo per la sua vicinanza a Grozio: «Anche Vico, pensatore così profondo, stabilisce come una regola che a Gerusalemme la religione non può avere la sua base, facendo a meno di una gelosa limitazione dei suoi testi sacri ad un ordine di sapienti. E tuttavia Vico, sebbene cattolico, quasi idolatra gli scritti di Bucer e Grozio. Ho paura che Vico dentro di sé consideri quella cristiana come solo una tra le varie religioni positive, l'esempio delle quali lui cita». CM, VI, p. 18.

<sup>541</sup> Cfr. G. Vico, *Vita scritta da se medesimo, op. cit.*, p. 44.

Velle, Posse: quorum principium unum MENS; cujus Oculos Ratio, cui aeterni Veri lumen praebet Deus»<sup>542</sup>. L'importanza di questa citazione è dimostrata dal fatto che Coleridge l'ha utilizzata come esergo per i suoi *Sussidi per la riflessione*, che proprio nel periodo in cui aveva iniziato a leggere Vico stavano andando in stampa<sup>543</sup>. L'opera, come si è già visto<sup>544</sup>, contiene una estesa descrizione della differenza tra i concetti di intelletto e ragione e delle caratteristiche che quest'ultimo concetto assume nella riflessione di Coleridge, ed è dunque estremamente significativo che egli scelga proprio una citazione di Vico in cui si fa riferimento allo stesso concetto come esergo per la propria opera<sup>545</sup>. Il senso di affinità intellettuale provato da Coleridge nei confronti dell'opera vichiana è confermato da una lettera, già citata, rivolta a De Prati, che porta la data 14 maggio 1825, nella quale lo studioso inglese scrive:

Sono sempre più estasiato da G.B. Vico, tanto che se avessi (e grazie a Dio non ho) la più piccola goccia di sangue *d'autore* nelle mie vene esclamerei venti volte di fila, durante l'attenta lettura del primo volume (non ho ancora iniziato il secondo) '*Pereant qui ante nos nostra dixerunt*'.<sup>546</sup>

Questo senso di affinità è inoltre ribadito da Coleridge in una lettera di pochi giorni successiva, diretta a Hessey, l'editore dei *Sussidi per la riflessione*:

È singolare che al mio ritorno a Highgate, tanto impressionato dalla luce che hai sparso nella mia mente a proposito della cura della balbuzie, una delle prime frasi che ho incontrato in Giambattista Vico fosse questa: "I *mutoli* mandan fuori i suoni informi *cantando*: e gli *scilinguati* pur *cantando* spediscono la lingua a pronunziare". Ovvero i muti e gli stolti producono suoni indistinti cantando, e i balbuzienti cantando gradualmente perdono la balbuzie e abitano la lingua, o la aiutano, a pronunziare liberamente. Che curiosa coincidenza: ho ripetutamente osservato che i bambini, quando imparano a leggere, iniziano a balbettare nel momento in cui gli si impedisce di *cantare* le loro parole.<sup>547</sup>

---

<sup>542</sup> CN, IV, 5204. Cfr. G. Vico, *Vita scritta da se medesimo*, op. cit., p. 45.

<sup>543</sup> Whalley calcola, sulla base di lettere e annotazioni coleridgiane, che siano passati al massimo diciotto giorni dal momento in cui Coleridge ha letto il motto vichiano e la pubblicazione degli *Aids to reflection*, che contengono la frase come esergo. Cfr. G. Whalley, *Coleridge and Vico*, op. cit., p. 233.

<sup>544</sup> Cfr. *supra*, n354.

<sup>545</sup> Ho già sottolineato, inoltre, la centralità che il concetto di *ragione* assume in generale nella riflessione filosofica di Coleridge, in particolare a proposito dell'interpretazione dei prodotti artistici, dei miti, delle Sacre Scritture.

<sup>546</sup> CL, V, p. 454; cfr. *supra*, § 3.3 Blackwell e Coleridge.

<sup>547</sup> CL, V, p. 465. La lettera è datata 23 maggio 1825.

### § 9.2.2 Coleridge e la fortuna di Vico in Inghilterra

Le lettere citate, così come gli appunti che seguono quello in cui Coleridge racconta di aver iniziato a leggere le opere di Vico che De Prati gli ha prestato, documentano una lettura costante e attenta delle opere vichiane<sup>548</sup>, e permettono di evidenziare quali sono gli aspetti della riflessione di Vico che hanno colpito maggiormente Coleridge. Di particolare interesse a questo proposito sono due appunti che mostrano un'originale applicazione da parte di Coleridge del metodo comparativo a partire dalla *Scienza nuova* di Vico. Nel primo il filosofo inglese scrive:

Q. La Legge dei Connubi, estorta dai Plebei Romani ai Patrizi, legittima non i matrimoni misti con i Patrizi, sebbene questi possano essere una delle conseguenze, ma i matrimoni tra di loro – confronta con i Negri delle Indie Occidentali –.<sup>549</sup>

Non è chiaro in che senso Coleridge intenda la comparazione che sottolinea una somiglianza tra la situazione della Plebe romana e quella dei nativi americani. Il punto si chiarisce tuttavia facendo riferimento ad un altro appunto di Coleridge, in cui il poeta-filosofo scrive che inizialmente la relazione tra Patrizi e Plebei era molto più simile a quella tra i proprietari delle piantagioni e i nativi americani che lavoravano in esse di quanto i «Litterati che prendono Livio per il Vangelo abbiano osato immaginare»<sup>550</sup>. È Henry Crabb Robinson a informarci che Coleridge, nello stesso periodo a cui con ogni probabilità risalgono gli appunti sulla *Scienza nuova*, ha espresso il parallelo tra la situazione della plebe romana descritta da Vico e gli abitanti delle colonie anche a voce, durante una conversazione:

Mr. Irving, suo cognato Mr. Martin e io ci siamo messi in carrozza, Basil Montagu si è seduto all'esterno e ci siamo diretti ad Highgate, dove abbiamo preso il the da Mr. Gillman [...]. È arrivato il Dr. Prati, e Coleridge gli ha rivolto un'attenzione particolare. [...] Coleridge ha fatto riferimento a un italiano, Vico, che si dice abbia anticipato la teoria di Wolf a proposito di Omero (che Coleridge dice di sostenere fin dal college). Vico ha scritto *Sur une nouvelle Science*, cioè una storia comparativa. Goethe lo considera nella sua Vita un pensatore originale e un uomo importante. Vico ha scritto sull'origine di Roma. Coleridge ha tracciato

<sup>548</sup> Cfr. CN IV, 5205, 5206, 5207, 5208, 5211, 5231, 5232, 5233.

<sup>549</sup> CN, IV, 5208. Cfr. Sn44, Libro II, Sezione IV, capitolo II, § 567, pp. 688-689.

<sup>550</sup> Cfr. CN, IV, 5211.

un parallelo tra i contadini delle Indie Occidentali e i negri, la sottomissione che vige tra loro e la condizione delle plebi rispetto ai patrizi a Roma.<sup>551</sup>

L'utilizzo del testo vichiano come base per operare una comparazione tra le condizioni degli antichi *plebei* e dei moderni abitanti delle Indie sottoposti al giogo coloniale emerge ancora una volta in una lettera scritta lo stesso giorno a cui risale la conversazione riportata da Crabb Robinson. In questa lettera Coleridge parla di Vico con immensa ammirazione, scrivendo che Niebuhr ha attinto enormemente all'opera dell'italiano sia per quanto riguarda le informazioni che i principi generali. Propone dunque che dal momento che la rivista *Quarterly Review* ha dedicato alcune pagine allo studioso danese ne dedichi alcune anche a Vico. In particolare chiede di poter scrivere un paio di pagine che contengano informazioni a proposito della vita del filosofo italiano e delle sue opere principali. Scrive inoltre Coleridge:

Azzarderei dire che per quanto riguarda la quantità e qualità dell'interesse, e anche dell'*intrattenimento*, se consideri l'originalità delle idee, è difficile immaginare due pagine che competano con esse [*con le due dedicate a Vico*]. Non importa che il lettore si converta o meno. È storia *letteraria*, ed è quasi impossibile che uno studioso, che allo stesso tempo sia un uomo di intelletto vigoroso, lo legga senza provocare una *rivoluzione* nella propria testa, anche solo per la connessione tra la storia eroica della Grecia e di Roma con la storia *feudale* dell'Europa moderna, dopo la distruzione dell'Impero Occidentale, e (in una somiglianza forse ancor più vivida) con lo stato della società nelle nostre colonie attuali nelle Indie.<sup>552</sup>

Oltre che un marcato interesse da parte di Coleridge per il tema della storia, su cui tornerò, da questa lettera inizia ad emergere il fondamentale ruolo svolto dallo studioso inglese nella diffusione del pensiero di Vico in Inghilterra. Il proposito di far conoscere Vico al pubblico anglosassone espresso chiaramente in questa lettera riemerge infatti tra i propositi di Coleridge circa un anno dopo, quando in un'altra lettera, del 9 maggio 1826, suggerisce a Gioacchino de' Prati di scrivere una biografia e una recensione delle opere di Vico<sup>553</sup>. È solo a partire dal 1830 tuttavia che la volontà di Coleridge di introdurre Vico nel dibattito culturale inglese dà i suoi primi frutti. Henry Nelson Coleridge, infatti, include nella prima edizione della propria opera *Introduction to the study of the Greek Classic Poets*, una breve

---

<sup>551</sup> H. Crabb Robinson, *On books and their writers, op. cit.*, I vol, p. 320. L'episodio raccontato risale al 16 giugno 1825, e si trova anche in TT, I, pp. 565-66.

<sup>552</sup> CL, V, pp. 469-71.

<sup>553</sup> CL, VI, p. 579.

descrizione delle dispute legate alla questione omerica, che tuttavia non nomina né Vico né Wolf. Il libro costituisce però lo spunto per una discussione su Omero, che inizia da una recensione di Henry Hart Milman pubblicata l'anno successivo sulle pagine del *Quarterly Review*. Nella recensione di Milman al libro di Henry Nelson Coleridge compare finalmente il nome di Vico<sup>554</sup>, che grazie anche alla notorietà che la *Scienza nuova* inizia ad avere grazie alla traduzione francese di Michelet, riemerge in una serie di articoli pubblicati negli anni immediatamente successivi<sup>555</sup>. In seguito a questa discussione, nel 1834 Henry Nelson Coleridge si sente in dovere di aggiornare la prima edizione della propria opera, e lo fa includendo in essa una traduzione del terzo libro della *Scienza nuova*<sup>556</sup>. Se da una parte è chiaro che il suo interesse per Vico è dovuto ad un dibattito di cui Milman può probabilmente essere considerato il padre effettivo, è estremamente probabile che l'interesse di Henry Nelson Coleridge per Vico dipenda anche dallo zio. Nella raccolta delle conversazioni tra i due curata dal nipote si trovano infatti rilevanti indizi del fatto che Henry Nelson sia stato guidato proprio dallo zio nella lettura di Vico:

Per valutare un uomo come Vico, o ogni altro grande uomo che ha fatto scoperte e commesso errori, devi dire a te stesso – “Egli ha fatto questo e quest’altro nel 1720, un Papista, a Napoli. Ora, cosa avrebbe potuto fare se fosse vissuto adesso, e avesse potuto avere a disposizione tutte le nostre vaste acquisizioni nelle scienze fisiche?”. Dopo la *Scienza Nuova*, leggi Spinoza, *De Monarchia ex Rationis Praescripto*. † Essi differiscono – Vico nel sostenere che le società tendano alla monarchia: Spinoza nel pensare che tendano alla democrazia. Ora, la democrazia ideale di Spinoza è stata realizzata da un contemporaneo – non in una nazione, cosa impossibile, ma in una setta – intendo George Fox e i suoi Quaccheri.<sup>557</sup>

Dal testo sembra possibile supporre che sia stato Samuel Taylor Coleridge a consigliare al nipote la lettura della *Scienza nuova*, lettura alla quale consiglia adesso di far seguire quella dell'opera di Spinoza. La supposizione sembra trovare una conferma in un altro testo appartenente alla raccolta delle conversazioni tra i due Coleridge, all'interno del quale torna il parallelo tra Vico e Spinoza:

---

<sup>554</sup> *Quarterly Review*, XLIV (1831), p. 128.

<sup>555</sup> Per un elenco dettagliato di tali articoli cfr. M.H. Fisch, *The Coleridges, Dr. Prati, and Vico*, op. cit., p. 115; M.H. Fisch, *Introduction*, in G. Vico, *The Autobiography of Giambattista Vico*, op. cit., pp. 85-89.

<sup>556</sup> Cfr. *supra*, nota 522;

<sup>557</sup> TT, II, p. 165. La conversazione risale al 23 aprile 1832.

Ho una profonda, sebbene paradossale, convinzione che la maggior parte delle nazioni europee stanno bene o male percorrendo, effettivamente in modo inconscio, la loro via verso la pura monarchia, cioè verso un governo in cui, in circostanze di controllo sottile e complesso, la ragione del popolo diventa valida nella apparente volontà del sovrano\*.<sup>558</sup>

Queste parole, attribuite a Samuel Taylor Coleridge, vengono commentate attraverso una nota in cui il nipote scrive:

Questo è di nuovo Vico contro Spinoza. Bisogna comunque riconoscere che oggi il profeta della democrazia ha buona ragione di essere considerato il favorito.<sup>559</sup>

Prendendo in considerazione gli ultimi testi citati, insieme con la lettera, anch'essa già citata, in cui Samuel Taylor Coleridge propone a De Prati di scrivere un testo dedicato a Vico, risulta evidente il ruolo svolto dal poeta-filosofo inglese nel processo che ha portato ad una progressiva scoperta del pensiero del filosofo italiano in Inghilterra. Tale ruolo non si è esplicato tuttavia solo attraverso la figura del nipote Henry Nelson, ma anche attraverso altri discepoli di Coleridge, come Hare e Thirlwall, che nel 1833 partecipano attivamente alla discussione seguita alla pubblicazione del volume di Henry Nelson Coleridge, pubblicando nella loro rivista *Philological Museum* un lungo articolo su Vico scritto da John Kenrick<sup>560</sup>. È inoltre un altro allievo di Coleridge, Frederick Denison Maurice, a scrivere una delle prime opere di storia della filosofia in lingua inglese che affronta diffusamente la figura di Vico<sup>561</sup>.

Da una prima analisi degli appunti presi da Coleridge durante la lettura delle opere vichiane e di alcuni accenni all'opera dell'italiano contenuti nei resoconti delle sue conversazioni con il nipote Henry Nelson e nelle sue lettere, emerge chiaramente un marcato interesse nei confronti dell'opera vichiana, rispetto alla quale il filosofo inglese sembra provare quasi un senso di *déjà vu*. Da cosa deriva l'impressione di Coleridge? A che proposito, in particolare, Coleridge è convinto di aver trovato in Vico un autore che lo ha preceduto, esprimendo un punto di vista simile al suo?

---

<sup>558</sup> TT, II, p. 214. La conversazione risale al 9 aprile 1833.

<sup>559</sup> *Ibidem*.

<sup>560</sup> J.C. Hare (ed. by), *The Philological museum*, printed by J. Smith for Deightons, Cambridge, 1833, Vol. II, pp. 626-644.

<sup>561</sup> F.D. Maurice, *Modern philosophy: or A treatise of moral and metaphysical philosophy from the fourteenth century to the French Revolution, with a glimpse into the nineteenth century*, Griffin, Bohn and Company 1862, pp. 500-505.

### § 9.2.3 Il tema della storia

Abbiamo visto come uno degli argomenti principali al centro dei commenti coleridgiani a Vico sia la storia, e in particolare la storia antica, la cui versione vichiana il filosofo inglese trova particolarmente utile per illustrare la condizione di schiavitù e miseria in cui vivono gli indigeni delle colonie inglesi. In primo luogo è possibile leggere questa operazione come una inconsueta applicazione del modello comparativo che analizza le società extraeuropee caratterizzandole non più come società *selvagge* ma come società *primitive*: se infatti, in genere, il passaggio dall'uso del termine *selvaggio* all'uso del termine *primitivo* è funzionale alla costruzione di una prospettiva storica all'interno della quale lo stadio attuale della civiltà europea è considerato come la meta verso cui il corso storico globale tende – e dunque le società diverse da quella europea non possono che essere società *arretrate* – Coleridge utilizza la descrizione delle plebi romane offerta da Vico per sottolineare la schiavitù in cui gli europei costringono i nativi delle colonie. Il modello comparativo tende ad essere fortemente eurocentrico, dal momento che misura il grado di progresso delle diverse culture utilizzando quelle europee come metro di paragone, e collocando dunque le altre civiltà in una posizione di inferiorità. Coleridge modifica invece questo modello, utilizzando la storia romana di Vico per un parallelo volto a mettere in luce non tanto l'arretratezza degli abitanti delle colonie, quanto la situazione di sfruttamento in cui versano.

L'interesse di Coleridge per l'originale modalità in cui nelle opere vichiane è declinato il tema della storia va però ben al di là del singolo caso esaminato, per abbracciare piuttosto l'impostazione di fondo che il filosofo partenopeo dà al problema della conoscenza storica. Di questa impostazione si è discusso nel primo capitolo di questa ricerca. Proverò dunque adesso a metterla in relazione all'approccio coleridgiano al tema della storia e della conoscenza storica.

Coburn scrive che «L'entusiasmo di Coleridge nei confronti di Vico è stato immediatamente stimolato da questa prima lettura [*il riferimento è il brano, già affrontato, in cui Coleridge descrive la prima volta in cui ha letto l'opera di Vico*] di un autore in cui egli è lieto di trovare un'anticipazione del proprio

approccio alla storia culturale»<sup>562</sup>. Tenendo in considerazione l'intero corso della presente ricerca, l'approccio alla storia di Coleridge può a pieno titolo essere definito *storia culturale*. Fin dalle sue prime fasi, infatti, nella riflessione coleridgiana assume un peso determinante il concetto di *credenza*: l'elemento attivo e creativo che caratterizza la conoscenza umana fa sì che più che i singoli eventi storici in sé, a Coleridge interessi capire come questi eventi vengono percepiti e concettualizzati all'interno di differenti contesti. Questo approccio epistemologico caratterizza ogni campo dell'indagine di Coleridge, dall'estetica alla logica, dalla filosofia della religione alla critica letteraria.

*La Ballata del Vecchio Marinaio* può essere vista come un primo, problematico, esempio di riflessione sulla difficoltà di separare fatti e interpretazioni, in particolare per quanto riguarda i documenti relativi alle fasi più remote della storia umana. La figura del *marinaio* riecheggia quella dei primi uomini che, incerti di fronte alla natura, interpretano, tendendo ad umanizzarli, eventi ed entità il cui significato rimarrebbe altrimenti impossibile da cogliere. Allo stesso tempo, la figura del *marinaio* rimanda anche alla difficoltà dell'interprete moderno del mito, che si trova di fronte a una mole di materiale all'interno della quale risulta difficile, se non impossibile, separare i dati oggettivi da quelli soggettivi, frutto cioè di un'interpretazione creativa che avviene sia al livello di chi ha prodotto il materiale in questione, sia di chi lo interpreta successivamente. Di fronte ad una situazione di questo tipo, non resta altro da fare che includere tra i materiali della ricerca storica anche i miti, le leggende, i prodotti artistici. Coleridge utilizza un approccio di questo tipo, come si è visto, non solo rispetto alla critica dei miti e dei prodotti artistici, ma anche rispetto alla critica biblica. Sebbene sia mosso da uno spirito fortemente religioso, che gli impedisce di assumere posizioni estreme, lo studio coleridgiano dei testi sacri si basa sulla convinzione che questi, al pari dei miti, non possano essere assunti come documenti infallibili *in sé*. Impossibile considerare l'intera Bibbia come il frutto di una *rivelazione*. Più opportuno parlare di *ispirazione*, concetto che implica sì un intervento divino, ma anche un forte ruolo umano. L'interprete è dunque autorizzato, in questa prospettiva, a trovare anche nel dettato biblico errori, incongruenze, contraddizioni, frutto di quella stessa manchevolezza, di quella stessa incertezza che porta i primi uomini di cui il

---

<sup>562</sup> CN, IV, *Notes*, 5205.

*marinaio* è rappresentante ad uno sguardo incerto e interrogativo sul mondo. Questo approccio sembra a prima vista lasciare lo studioso che voglia intraprendere una qualsiasi forma di studio del passato nella più totale incertezza, nel più completo relativismo. In realtà Coleridge individua un criterio che permette di operare distinzioni, un criterio che fa appello tanto all'oggetto da giudicare quanto al soggetto che lo giudica. Per quanto riguarda le Sacre Scritture, sostiene che esse non possano essere considerate come documenti che dimostrano incontrovertibilmente una serie di eventi storici – i miracoli ad esempio – che dovrebbero a loro volta funzionare come base per fondare la verità della dottrina cristiana. Le Sacre Scritture offrono piuttosto una conferma della fede di chi le legge con l'atteggiamento adeguato, un atteggiamento basato sulla capacità di cogliere la *doppia valenza* del testo biblico, il suo essere al contempo frutto di una situazione storica particolare, e simbolo di valori e significati universali. I miti, così come, più in generale, le opere d'arte, devono essere anche essi in grado di riunire al proprio interno particolarità e universalità. Come i personaggi di Shakespeare, devono essere al contempo *ritratti e modelli*.

Al centro tanto del criterio interpretativo, quanto di quello che potremmo chiamare il criterio valutativo proposto da Coleridge, stanno i concetti di *immaginazione* e *ragione*. Sia a livello compositivo che a livello interpretativo infatti, è grazie all'immaginazione che si può operare il passaggio dal particolare all'universale auspicato da Coleridge. Operato questo passaggio, è grazie alla ragione che sarà possibile cogliere appieno il significato spirituale dei testi. Il criterio interpretativo proposto da Coleridge si traduce immediatamente in un criterio valutativo dal momento che è sulla base della maggiore o minore capacità di prestarsi ad una lettura figurale che si misura la maggiore o minore validità di un testo o di un'opera d'arte di qualsiasi tipo. Il momento interpretativo, la capacità di mettere in atto una lettura figurale, rimane di primaria importanza. Tuttavia, allo stesso tempo, un testo, sia esso un mito o un passo della Bibbia, può prestarsi più o meno a questo tipo di interpretazione, può presentare più o meno caratteristiche in grado di far appello all'immaginazione e, in seconda battuta, alla ragione. È proprio sulla base di questo criterio che, come vedremo, Coleridge opera una distinzione tra due diversi tipi di mito.

Il senso di *déjà vu* provato da Coleridge nei confronti delle opere vichiane dovrebbe apparire già più chiaro: nella *Scienza nuova* il poeta-filosofo inglese trova infatti una grandiosa espressione di idee e concetti con i quali, in diverse forme e gradazioni, è già in contatto fin dai primordi della propria riflessione filosofica. Si è già sottolineata l'importanza del soggiorno coleridgiano in Germania, presso la Georgia Augusta di Heyne, per l'elaborazione dell'approccio descritto. In Heyne, così come in Eichhorn ed Herder, Coleridge trova espressa l'idea che i miti dell'antichità costituiscano l'espressione di uomini ancora incapaci di comprendere la natura attraverso le categorie astratte che sono proprie delle menti più sviluppate. Il loro rapporto con il mondo è *simbolico*: di fronte a una realtà complessa e spesso spaventosa, le menti dei primi uomini traducono inconsapevolmente l'astratto nel concreto, rappresentandolo in una forma simbolica, poetica. La poesia, dunque, non si configura come una veste allegorica sovrapposta ad un contenuto, ma come una forma espressiva tipica di un'epoca.

Nonostante il forte influsso della scuola di Gottinga e di autori come Eichhorn ed Herder, la riflessione di Coleridge, come si è visto, si evolve verso un approccio di tipo figurale che cerca di tenere insieme lo storicismo che caratterizza lo studio del mito gravitante intorno alla scuola di Heyne – ma anche quello, parallelo e strettamente legato a questo, che si sviluppa in Inghilterra intorno a figure come Blackwell e Wood – e una forma di universalismo che permette di attribuire a miti e racconti un significato che va al di là di quello strettamente legato al contesto all'interno del quale sono nati. Se da una parte i miti sono il frutto di un contesto particolare, dall'altra, quando non si limitano ad essere l'immediata trasposizione di un dato materiale, ma fanno appello all'immaginazione del lettore, suggerendo un senso ulteriore rispetto a quello particolare, possono assumere un significato universale. È questo il caso del racconto biblico, la cui differenza principale rispetto ai tanti miti dell'antichità sta nell'essere in grado di fare appello in misura particolare alla ragione, deputata alla comprensione dell'unità che sta dietro la molteplicità del reale.

In ultima analisi Coleridge, sebbene sostenga che nel giudicare un mito non si possa trascurare il contesto all'interno del quale è nato, tende sicuramente a tenere in maggiore considerazione l'aspetto universalistico del mito, legato alla sua funzione. Tanto i miti, quanto le opere d'arte, quanto, in

ultima analisi, le Sacre Scritture, possono essere giudicati sulla base di uno stesso criterio: questo insieme eterogeneo di espressioni letterarie e non racconta le diverse modalità attraverso le quali si articola il tentativo umano di comprendere il reale cogliendo ed esprimendo il nesso che lega l'ordine divino, quello umano e quello naturale. Queste modalità possono concretizzarsi in forme diverse, più o meno efficaci, più o meno orientate verso lo spirituale e l'infinito, oppure verso il materiale e il finito.

Nella maggior attenzione prestata da Coleridge a quegli aspetti del mito che ne fanno l'espressione universale di un determinato grado di sviluppo della mente umana è possibile vedere un elemento di forte somiglianza rispetto all'atteggiamento di Vico. Auerbach, tra gli altri, ha sottolineato in modo estremamente convincente come al di là di una forte somiglianza, l'approccio di Herder e quello di Vico allo studio del mito nascondano una profonda differenza: sebbene le indagini di entrambi prendano le mosse da una fortissima consapevolezza della dimensione storica, mentre lo sguardo di Herder è concentrato sulle diverse manifestazioni particolari del mito, quello di Vico è maggiormente rivolto alla funzione generale del mito, all'unità che emerge dai diversi momenti del corso storico. Se anche Herder è universalista per quanto riguarda la funzione del mito, in ultima analisi sono i singoli, diversi *Volksgeist* ciò che gli interessa maggiormente. In Vico invece l'universalismo prevale decisamente, come dimostra chiaramente già il titolo completo del suo capolavoro, *Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni*. Da questo punto di vista il baricentro della ricerca coleridgiana è molto più vicino a quello della ricerca vichiana che a quello dell'indagine herderiana. Sebbene naturalmente la temperie culturale in cui Coleridge opera sia molto più vicina a quella in cui opera anche Herder – basti pensare alla comune riflessione dei due autori sul teatro shakespeariano – come Vico, anche Coleridge è più interessato al modo in cui dalle singole manifestazioni della tendenza umana ad interpretare creativamente la realtà emerge il carattere generale della conoscenza che alle caratteristiche di uno specifico gruppo sociale, o di uno specifico individuo, che emergono da queste singole manifestazioni. È estremamente interessante, a questo proposito, un appunto scritto da Coleridge nel 1823, dunque due anni prima di leggere le opere di Vico. Esso mostra infatti con estrema chiarezza come Coleridge, pochi anni

prima di conoscere il filosofo italiano, sostenesse già tesi dal forte sapore vichiano:

Come la Copula, o ciò che pervade ed è implicito in ogni pensiero, e che dà inizio e direzione al movimento di ognuno e tuttavia è esso stesso riattivato e potenziato dal risultato o quoziente di tutto (la vera, vivente, Moltiplicazione, opposta all'artificiale, implicita Addizione, a torto chiamata così), come questa, io dico, è la Mente di ogni Anima [*the Mind of each Soul*], in questo modo c'è una corrispondente Coscienza comune [*common Consciousness*], che in ogni epoca è la mente dello Stato. Anche questa, come negli Individui, non è distinguibilmente continua, ciclica, o fluente, ma evolutiva e rivoluzionaria. Essa ha le sue *Epoche* [*Epochs*] e le Epoche, non le Circostanze, costituiscono la vera base e il principio delle idee politiche.<sup>563</sup>

Coleridge afferma in primo luogo un rapporto tra piano individuale e piano collettivo, tra lo spirito che pervade ogni singolo individuo, la *mente di ogni anima*, e la *Coscienza comune*. In secondo luogo spiega come sia questa coscienza comune, *evolutiva e rivoluzionaria*, a costituire il principio delle idee politiche. Non siamo molto distanti dal modo in cui Vico caratterizza il concetto di *senso comune*, «giudizio senz'alcuna riflessione, comunemente sentito da tutto un ordine, da tutto un popolo, da tutta una nazione o da tutto il gener umano»<sup>564</sup>. La riflessione di entrambi i filosofi prende le mosse dall'attribuzione di un grande valore epistemologico a quella che con un unico termine potremmo definire *finzione*: che si tratti di miti, opere d'arte o, nel caso di Coleridge – per quanto riguarda Vico la questione, a questo proposito, è estremamente più problematica come si è visto – delle Sacre Scritture, le *finzioni* che provengono dal passato sono miniere non solo e non tanto di singoli dati sulle epoche passate, quanto piuttosto di indizi che raccontano qualcosa dello spirito di un popolo, del carattere di un'epoca, ma soprattutto di una determinata fase dello sviluppo della mente umana. Ciò che conta non sono le singole circostanze, non sono i singoli individui, ma quella che Coleridge chiama la *coscienza comune* e che Vico chiama il *senso comune*. Per entrambi i filosofi è possibile rinvenire la *coscienza comune*, o *senso*

---

<sup>563</sup> CN, IV, 4941.

<sup>564</sup> Cfr. *supra*, § 1.3. È interessante rilevare come Coleridge discuta esplicitamente il concetto di *senso comune*, caratterizzandolo in modo diverso rispetto all'analisi vichiana: «Ciò che è la filosofia di un'epoca è senso comune di un'altra e viceversa, per cui quando ciò che appartiene a pochi diviene patrimonio di tutti coloro che non siano malati, o pietosamente al di sotto dei propri simili nella condizione sociale di cui godono in comune, allora la filosofia agisce costantemente da precursore e fornitore del senso comune». *Lects 1818-19* (trad. it., OP, p. 1114). Alla luce di questa definizione, risulta chiaro che è quella che nel brano citato Coleridge chiama *coscienza comune* a presentare un'analogia con il vichiano concetto di *senso comune*, e non quello che Coleridge chiama *senso comune*.

*comune* propri di epoche passate in un'ampia gamma di ambiti dell'attività umana: dai miti alle religioni, dalla filosofia alle istituzioni giuridiche. Se il carattere eminentemente storico dell'indagine vichiana sulla *comune natura delle nazioni* è estremamente marcato ed evidente – sebbene assuma quella forma particolarissima che ho cercato di descrivere nel primo capitolo di questa ricerca – l'indagine coleridgiana a proposito della *coscienza comune* assume in genere la forma di indagine psicologico-epistemologica, ma non manca di presentarsi sotto forma di indagine esplicitamente storica nel ciclo di conferenze tenuto da Coleridge tra il 1818 e il 1819 e dedicato alla *storia della filosofia*. Tale storia, come non manca di sottolineare Whalley<sup>565</sup>, si basa su un progetto *di stampo vichiano*: le conferenze in questione infatti non costituiscono un semplice elenco di differenti posizioni filosofiche sviluppatesi nel corso della storia umana, quanto piuttosto uno studio dello sviluppo della civiltà europea nel suo insieme. Non è un caso che il ciclo di conferenze tenuto da Coleridge si nutra del lavoro sul mito di Creuzer, soprattutto per quanto riguarda il tentativo di comparare le diverse forme di mitologia, e di quello di Meiners, lo studioso tedesco di cui si è già discussa l'opera *Grundriß der Geschichte der Menschheit*<sup>566</sup>, storia universale incentrata su un approccio comparativo che nell'accostare popolazioni e culture diverse aspira ad individuare quelli che sarebbero gli aspetti costanti dell'umanità in quanto tale.

Il tipo di approccio seguito nelle *Conferenze sulla storia della filosofia* è esplicitato fin dal prospetto dell'opera, in cui l'autore spiega cosa differenzia il proprio lavoro rispetto a quelli, analoghi, di Stanley, Enfield o Brucker<sup>567</sup>. Le opere di questi autori sono secondo Coleridge «poco più che una raccolta di frasi e di estratti, disposti in gruppi separati sotto svariati nomi, e presi (di prima o seconda mano) da svariati scritti di singoli filosofi, senza alcun *metodo*, e pertanto privi di unità, di progressione e di completezza»<sup>568</sup>. Ad esse Coleridge contrappone il proprio tentativo di cogliere l'unità che sta dietro l'apparente frammentarietà del corso storico:

---

<sup>565</sup> G. Walley, *Coleridge and Vico*, in *Giambattista Vico. An International Symposium*, op. cit., pp. 225-244, p. 227.

<sup>566</sup> Cfr. *supra*, § 4.2 Mito e storia in Heyne.

<sup>567</sup> Cfr. *Lects 1818-19*, I, p. 4 (trad. it., OP., p. 954).

<sup>568</sup> *Ibidem*.

Quale che sia il valore di queste opere [*quelle di Stanley, Enfield o Brucker*] come libri da consultare, lungi dal *fungere da surrogati*, esse sembrerebbero piuttosto richiedere un'opera come quella presente, in cui le influenze accidentali di particolari periodi e del singolo genio non sono affatto trascurati, ma che in genere considera tuttavia la filosofia storicamente, come parte essenziale della storia dell'uomo, e come se si trattasse dello sforzo di uno spirito singolo [*single mind*], in circostanze di fatto molto diverse e in periodi diversi della propria evoluzione e del proprio sviluppo; al punto però che ogni cambiamento e ogni nuova direzione trovi la causa e la spiegazione negli errori, nell'insufficienza o nella precocità di quelli precedenti, mentre il tutto, mediante il riferimento a un obiettivo comune, viene ricondotto all'armonia dell'impressione e al risultato globale. Dunque questo obiettivo, che è il medesimo di tutte le forme della filosofia, e il solo a determinare un'opera *filosofica*, è dato dall'origine e dalle leggi fondamentali del mondo, incluso l'uomo (il che costituisce la filosofia *naturale*) o della natura umana esclusivamente, e solo nella misura in cui essa è *umana* (il che costituisce la filosofia *morale*).<sup>569</sup>

Il progetto di Coleridge è chiaro: una storia della filosofia che non si limiti ad essere elenco di *influenze accidentali, di particolari periodi e del singolo genio*, ma che dietro alle singole manifestazioni dello spirito umano vada in cerca del *risultato globale, come se si trattasse dello sforzo di uno spirito singolo*, che procedendo per tentativi, e andando incontro a volte a *fallimenti, insufficienza, precocità*, può esser ricondotto ad armonia, a unità, osservando il risultato globale. Utilizzando un lessico vichiano, si può dire che il metodo che Coleridge si ripropone di seguire nel suo corso di storia della filosofia può essere visto come un tentativo di prendere le mosse dal *certo*, dal variegato insieme delle diverse manifestazioni dello spirito umano, per raggiungere il *vero*, il senso globale che sta dietro quello che a uno sguardo ravvicinato può sembrare solo un'inutile affaccendarsi. Non è questa l'unica analogia che sussiste tra le *Conferenze sulla storia della filosofia* – risalenti a diversi anni prima che Coleridge leggesse le opere di Vico – e la *Scienza nuova*. L'indagine coleridgiana infatti, dal momento che si basa sui presupposti appena analizzati, non si limita a prendere in considerazione le teorie dei filosofi del passato, ma include nel proprio campo di indagine miti e religioni. In particolare l'opera in questione presenta un importante elemento di novità rispetto alla riflessione di Coleridge sul mito, la distinzione tra due forme di mitologia, che non solo corrispondono, come si vedrà, a due diverse culture, a due diverse civiltà, ma che possono essere fatte rientrare nello schema tipico della della riflessione coleridgiana, quello che vede la contrapposizione di

---

<sup>569</sup> *Ivi*, pp. 4-5 (trad. it., OP, p. 955).

coppie oppositive tra loro simmetriche: fantasia e immaginazione, genio e talento, intelletto e ragione, copia e imitazione, inganno e illusione e così via.

La seconda conferenza si apre con la descrizione di due diverse nazioni: una, quella ebraica, *teocratica*, le cui istituzioni non nascono dal popolo, ma grazie a un *agente sovranaturale*; l'altra, quella greca, in cui *ogni perfezione sembra sorgere dal popolo e dagli eventi che lo vedono protagonista*<sup>570</sup>. Questa diversa nascita, questa separazione iniziale tra due corsi storici diversi, ha avuto naturalmente rilevanti conseguenze sulle caratteristiche dei popoli che si collocano nelle due diverse tradizioni:

Nei tempi antichissimi della storia dell'umanità pare ci sia stata una divisione tra i popoli. Uno si preoccupava più dei propri sentimenti morali e delle loro evidenti conseguenze positive nel mondo, conformandosi alle tradizioni dei progenitori e scoprendosi felice. Le opinioni rispondevano perfettamente ai loro sentimenti morali, e il grande carattere di quel popolo era dato dal fatto che i cuori si facevano interpreti delle loro teste. [...] L'altra razza stabilì che a giudicare fosse l'immaginazione, per come è definita adeguatamente dalla Sacra Scrittura, ma da essi ritenuta il loro intelletto o la loro ragione e, rifiutando le tradizioni dei loro progenitori e la loro storia, seguì i naturali comandi dell'immaginazione o della fantasia dominante dalla legge dell'associazione. [...] Quindi, ovunque vedessero movimento, credevano che in un modo o nell'altro ci fosse una forza vitale o motoria; e negando ogni cosa, a parte la pura legge della mente che inevitabilmente ci obbliga a generalizzare [...] essi concepirono l'idea che il mondo intero, ogni cosa, dovesse avere una forza motoria. Quando osservarono questa forza motoria in relazione a individualità specifiche, la chiamarono anima; se riferita a qualcosa di grande importanza comprendente tante anime, la chiamarono Dio.<sup>571</sup>

Da una parte abbiamo un popolo, quello ebraico, caratterizzato fin da principio da una maggiore spiritualità, da una maggiore attenzione ai *sentimenti morali*, ma soprattutto da una maggiore *razionalità*, da un carattere speculativo – *i cuori si facevano interpreti delle loro teste*. Dall'altra abbiamo invece un popolo caratterizzato dall'immaginazione, che scova analogie, opera associazioni e generalizza. È proprio attraverso un processo di generalizzazione che tale popolo arriva a concepire Dio: prima osservando ovunque il movimento, poi interpretandolo come una forza motoria che pervade ogni cosa e infine concependo questa forza motoria da un punto di vista particolare come anima e da un punto di vista generale come Dio. Questo processo, aggiunge poco dopo Coleridge, non è esclusivo di un solo popolo, quello greco, ma è caratteristico dei maggiori popoli dell'antichità,

---

<sup>570</sup> *Ivi*, p. 49 (trad. it., OP, pp. 980-81).

<sup>571</sup> *Ivi*, p. 56 (trad. it., OP, pp. 885-86).

come gli egizi e gli indiani. Tali popoli infatti sono caratterizzati da un'evoluzione autonoma, e non basata, come quella degli Ebrei, su una rivelazione<sup>572</sup>.

Anche in Coleridge, come in Vico, si trova dunque una separazione tra la storia sacra e quella profana: come il filosofo partenopeo anche quello inglese, nel momento in cui si appresta ad affrontare l'evoluzione della cultura occidentale, distingue tra quei popoli la cui storia è una storia *umana* e il popolo ebraico, il cui sviluppo prende le mosse da una rivelazione. Se tuttavia in Vico, come si è visto, la netta demarcazione tra storia sacra e storia profana è un'operazione preliminare utile a delimitare il campo dell'indagine – la storia dei popoli gentili, guidata sì dalla provvidenza, ma non direttamente da Dio – in Coleridge il criterio su cui si basa questa separazione è estremamente meno rigido, la separazione tra le due storie è molto meno netta, e l'interesse maggiore è rivolto proprio alla storia sacra e a tutto ciò che ad essa è legato.

#### § 9.2.4 Mito e Sacre Scritture

Alla cesura tra due diverse tradizioni individuata da Coleridge fa seguito la distinzione tra due diversi tipi di racconto, due diverse forme di mito. A quei popoli composti da uomini che, non avendo ricevuto una rivelazione divina, per conoscere il mondo si basano sulla propria immaginazione, corrisponde una forma di mitologia dallo scarso contenuto spirituale, una mitologia *sensibile*, che costituisce fondamentalmente il tentativo di affrontare l'astratto caratteristico di menti che non sono in grado di affrontarlo mettendo in campo risorse concettuali sofisticate. I primi uomini della gentilità, come si è già visto, procedono per analogia, osservano il movimento, immaginano che ogni cosa sia mossa da una *forza motrice*, e arrivano a concepire questa forza come anima e come Dio. Esiste invece una forma di racconto mitico diversa, propria del popolo ebraico che, forte del proprio rapporto privilegiato con Dio, è fin da subito in grado di concepire l'astrazione, di sollevarsi dall'immediatezza e dalla molteplicità del sensibile per considerare il reale da un punto di vista spirituale, astratto.

---

<sup>572</sup> Ivi, p. 57 (trad. it., OP, p. 986).

La distinzione tra questi due tipi di mitologia è in ultima analisi speculare e parallela a quella, già vista, tra due tipi di poesia, una meccanica, basata sul talento e la fantasia, l'altra *viva*, basata su genio e immaginazione. La distinzione in questione è espressa a chiare lettere già in una lettera del 1802 Coleridge, in cui Coleridge scrive:

I Greci nei loro poemi religiosi [*religious poems*] si rivolgono sempre ai *Lumina Loci*, ai Geni, alle Driadi, alle Naiadi ecc. Tutti gli Oggetti naturali erano *morti*, mere statue vuote, ma c'era una parentela divina, una divinità *inclusa* in ognuno di essi. Nella poesia [*Poetry*] ebraica non si trovano queste povere soluzioni, tanto povere rispetto alla genuina Immaginazione, quanto rispetto a ciò che si intende con l'Intelletto. Al massimo non è altro che Fantasia, la capacità della mente di aggregare, non *Immaginazione*, facoltà in grado di *modificare* e *radunare*. Questo mi pare che i Poeti ebrei abbiano posseduto più degli altri, e a fianco a loro gli Inglesi. Nella poesia ebraica ogni cosa ha una vita propria, e allo stesso tempo ogni cosa è un'unica vita. In Dio tali cose si muovono e vivono, e in lui hanno il loro essere.<sup>573</sup>

In primo luogo è importante sottolineare come termini quali *poems* e *poetry*, tradotti, rispettivamente con *poemi* e *poesia*, indicano in questo contesto tanto la poesia quanto il mito. In secondo luogo è chiaro che in queste righe torna ancora una volta quella che a questo punto dovrebbe apparire chiaramente come una demarcazione che attraversa i più diversi ambiti della produzione coleridgiana, una demarcazione che individua due approcci, due modelli compositivi e due modelli interpretativi che ruotano rispettivamente intorno ai concetti di *fantasia* e *immaginazione*. La distinzione che abbiamo già visto all'opera sia su un piano teoretico, che su un piano estetico, che su uno ermeneutico, assume in questo caso un taglio trasversale. Coleridge infatti sta affrontando la poesia, come dimostra anche la scelta terminologica di termini quali i già citati *poems*, *poetry*, ma allo stesso tempo è chiaro come in questo caso la poesia si identifica con il mito, e come questo, a sua volta, sia analizzato all'interno di un contesto dalle forti implicazioni religiose. Alla luce delle pagine delle *Conferenze sulla storia della filosofia* analizzate, infatti, risulta chiaro come le due forme di *poesia* a cui Coleridge si riferisce nella sua lettera corrispondono da una parte ai testi sacri degli ebrei, dall'altra alla mitologia greca.

Da una parte sta una forma di racconto, quello biblico, assimilato di fatto ad un racconto mitologico, ma distinto, come si è visto, da ogni altro racconto

---

<sup>573</sup> CL, II, 865-866. Cfr. A.J. Harding, *The Reception of Myth in English Romanticism*, op. cit., pp. 239 e seguenti.

mitologico grazie ad alcune sue caratteristiche peculiari. Le storie raccontate nelle Sacre Scritture, «sono gli estratti viventi dell'immaginazione; di quella potenza conciliatoria e di mediazione che, assorbendo la ragione nelle immagini del senso, e organizzando (per così dire) il flusso dei sensi mediante la stabilità e le energie autocircolanti della ragione, dà origine a un sistema di simboli, armoniosi in se stessi, e consustanziali con le verità di cui sono le guide»<sup>574</sup>. Sebbene il concetto di *simbolo*, più volte emerso, non sia ancora stato affrontato direttamente, le caratteristiche fondamentali che Coleridge attribuisce al dettato biblico sono state esaminate nel dettaglio. Adesso rivolgiamo quindi l'attenzione alle caratteristiche degli altri esempi di narrativa risalente agli esordi della civiltà.

#### § 9.2.5 Mito e poemi omerici

Se ad una delle due forme di mito antico, quella più spirituale ed elevata, corrispondono soprattutto – ma non esclusivamente, come vedremo – le Sacre Scritture, quali sono i miti che esemplificano l'altra forma, quella più sensuale e terrestre? Scrive Coleridge nelle *Conferenze sulla storia della filosofia*:

Sappiamo in realtà (quando dico 'sappiamo', uso la parola nel senso di storia attendibile) che nessuno può dirci di sapere qualcosa della Grecia prima degli scritti di Omero, se non che gli stessi scritti sono la nostra storia.<sup>575</sup>

Questo passo ci mostra prima di tutto come Coleridge considerasse i poemi omerici veri e propri documenti *storici*, in grado di fornirci, grazie alla loro antichità, preziose informazioni sulle fasi più antiche della civiltà occidentale. A conferma del fatto che Coleridge consideri poi i poemi omerici come rappresentanti di quella forma di mitologia inferiore e sensuale a cui si è fatto riferimento, è possibile citare un passo in cui il poeta-filosofo contrappone, proprio sulla base della distinzione tra due diverse forme di mito, i poemi omerici ai misteri di Samotraccia:

Non voglio negare che tante autorevoli personalità tra i moderni sono propense ad ammettere che i più antichi misteri, quelli di Samotraccia, fossero anteriori a Omero, o almeno contemporanei a lui, ma confesso di non avere mai trovato le prove sufficienti. A me pare invece chiaro che l'esatto scopo di quei misteri, il vero e proprio interesse da essi suscitato nelle menti degli uomini razionali, fosse

---

<sup>574</sup> LS, pp. 28-29 (trad. it., OP, p. 263). Cfr. *supra*, nota 395

<sup>575</sup> *Lects 1818-19*, p. 50 (trad. it., OP, p. 980).

di ostacolare tale teologia popolare, alla quale si opposero in seguito i filosofi, senza eccezione alcuna, in quanto la ritenevano del tutto dannosa per ogni tipo di moralità.<sup>576</sup>

Lasciando per ora da parte la contrapposizione tra la *teologia popolare* dei poemi omerici e i culti misterici, dal passo citato emerge chiaramente come Coleridge consideri *Illiade* e *Odissea* quali esempi di quella modalità di concepire la divinità basata sull'immaginazione che è già stata analizzata: quella che nel brano appena citato è definita *teologia popolare* corrisponde, come Coleridge specifica nelle pagine successive, a quel processo immaginativo grazie al quale partendo dall'osservazione della natura gli uomini giungono a concepire i concetti di *anima* e *Dio*.

L'interesse di Coleridge per la questione omerica può essere visto come un ulteriore esempio della vicinanza teorica tra la riflessione coleridgiana e quella vichiana pur in mancanza di contatti diretti tra i due autori. Sebbene infatti tale interesse sia estremamente precoce e non possa quindi essere fatto risalire a un diretto influsso vichiano, dai dati in nostro possesso emerge chiaramente che le tesi contenute nella *Discoverta del vero Omero* hanno colpito molto il poeta-filosofo inglese. Si è già visto come Coleridge considerasse Vico un anticipatore delle tesi di Wolf<sup>577</sup>, tesi che peraltro afferma di sostenere fin dagli anni di college. Se un'affermazione del genere deve probabilmente essere ridimensionata, già in un *notebook* che risale agli anni 1809-1810 Coleridge accenna ad uno dei tanti progetti incompiuti, quello di tradurre gli *Inni* omerici aggiungendo alla traduzione una sezione dedicata al problema della personalità del poeta greco<sup>578</sup>. Il curatore del *notebook*, ipotizza che Coleridge potesse possedere già un'indiretta conoscenza di Vico, dal momento che quello stesso volume da cui lo studioso inglese ha tratto le citazioni di Eraclito utilizzate nello *Stateman's Manual*, il *Museum der Alterthums-Wissenschaft*<sup>579</sup>, conteneva notizia della *Scienza Nuova* e un riassunto del III volume, dedicato proprio alla *Discoverta del vero Omero*<sup>580</sup>.

Al di là di questa ipotesi, è certo che la lettura di Vico ha favorito e precisato un interesse per la questione omerica che Coleridge già nutriva.

---

<sup>576</sup> *Ivi*, p. 54 (trad. it., OP, pp. 982-83).

<sup>577</sup> Cfr. *supra*, nota 536.

<sup>578</sup> CN, III texts, 3656.

<sup>579</sup> F.A. Wolf – P. Buttman (ed.), *Museum der Alterthums-Wissenschaft*, Berlin, 1807-1810, cfr. CN, III notes, 4351.

<sup>580</sup> Cfr. CN, III, notes, 3656.

Nelle *Conferenze sulla storia della filosofia*, Coleridge sostiene di non avere ancora una posizione precisa a proposito della questione omerica:

Sebbene mi dichiari del tutto scettico e indeciso, sia per un verso sia per l'altro, in merito alla grande controversia sull'*Iliade* di Omero – se cioè si trattasse di un poema scritto da una sola persona o di una selezione tratta da un grande numero di poemi composti sullo stesso argomento, messi insieme da Pisistrato o da qualche altro (allo stesso modo in cui, anche se con motivazioni più rispettabili, Macpherson mise insieme un numero di poemi scozzesi chiamandolo Poema epico di Temora), - non ritengo verosimile che Omero fosse una persona particolare; anzi (ipotesi già azzardata a proposito di Orfeo, Museo, e altri), direi che il poema indicasse la partecipazione di una comunità di persone che avevano viaggiato per vari paesi e, grazie al fascino della musica e di qualunque altra cosa agisse sullo spirito di un popolo incolto, introdusse gradualmente quelle tradizioni o questa, propriamente parlando, modalità poetica e sensibile di diffondere la verità che Erodoto attribuisce a Omero.<sup>581</sup>

Nonostante Coleridge si dica incerto, sembra comunque propendere per l'idea che i poemi omerici siano il prodotto di un gruppo di persone piuttosto che di un singolo poeta. Tali persone avrebbero utilizzato una precisa *modalità poetica e sensibile* per diffondere *verità* presso un popolo incolto. Sebbene a prima vista possa sembrare di trovarsi ancora una volta di fronte al paradigma della sapienza riposta, quello per cui le opere di Omero conterrebbero una verità profonda espressa in forma figurata, quello di Coleridge è un modello che rientra solo parzialmente all'interno di questo paradigma. Il poeta-filosofo inglese sostiene infatti, come si è visto, che i poemi omerici non costituiscano l'espressione figurata di concetti altrimenti difficili da comprendere per menti ancora primitive, ma che siano piuttosto una forma di *teologia popolare*: speculari e paralleli al dettato biblico, i poemi omerici si distinguono dalle Sacre Scritture per la loro minore spiritualità, per il loro essere caratterizzati da un appello ai sensi. Se la Bibbia è espressione di un popolo maggiormente pronto all'astrazione, grazie al proprio rapporto privilegiato con la divinità, i poemi omerici sono espressione rappresentativa di tutti quei popoli che, in mancanza di una rivelazione, hanno impiegato più tempo per distaccarsi da una visione del mondo maggiormente fondata sulla sensibilità.

È ancora una volta Henry Nelson Coleridge a mostrarci come il punto di vista di Coleridge a proposito dei poemi omerici si sia precisato in seguito alla lettura della *Scienza nuova*:

---

<sup>581</sup> *Lects 1818-19*, pp. 53-54 (trad. it., OP, p. 982).

Non ho dubbi comunque che *Omero* sia un mero nome concreto per i rapsodi dell'Iliade. Di sicuro c'era un Omero, e venti al suo fianco. Parteciperò alla redazione di dodici libri con personaggi tanto distinti e *tipici* [*consistent*] quanto quelli nell'Iliade, tratti dalle ballate in versi e da altre cronache d'Inghilterra a proposito di Artù e dei Cavalieri della Tavola Rotonda. Non parlo della dignità morale, ma solo della *tipicità* [*consistency*] del personaggio. Le diverse qualità sono tipiche [*traditional*]. Tristano è sempre cortese, Lancillotto invincibile, e così via. La stessa cosa può esser fatta con i *Romances* spagnoli del Cid. Non c'è soggettività del poeta, come in Milton, che mette sé stesso di fronte a sé in ogni cosa che scrive: c'è una soggettività della *persona*, o personaggio drammatico, come in tutte le creazioni di Shakespeare, Amleto, Lear & co.<sup>582</sup>

Prima di commentare questo passo leggiamo la nota, relativa ad esso, scritta da Henry Nelson Coleridge:

Mr. Coleridge era un risoluto wolfiano rispetto alla questione omerica, ma non aveva mai letto una parola dei famosi Prolegomena, e non sapeva nulla delle argomentazioni wolfiane se non ciò che io stesso gli ho raccontato conversando. Mr. Coleridge mi ha informato che ha adottato la conclusione contenuta nel testo sulla base della prima lettura attenta della *Scienza Nuova* di Vico: "Non che Vico – mi disse – abbia riflettuto con la stessa dottrina e la stessa accuratezza che tu mi dici essere propria di Wolf, ma Vico ha tirato fuori tutti i punti principali, e io ci ho ben presto messo il resto di testa mia".<sup>583</sup>

Il passo citato, insieme alla relativa nota, sono di fondamentale importanza rispetto al rapporto tra Vico e Coleridge. Non solo, infatti, emerge che la posizione assunta da Coleridge a proposito della cosiddetta questione omerica è strettamente legata alla lettura della *Scienza nuova*<sup>584</sup>, ma anche che la riflessione coleridgiana a proposito del mito, rappresentato in questo caso dai poemi omerici, presenta interessanti analogie con quella di Vico a proposito dello stesso argomento. Nel brano citato infatti Coleridge non adduce prove filologiche per sostenere l'esistenza di più autori per i poemi omerici. Sostiene piuttosto che la genesi collettiva di questi poemi emerga da un'analisi delle caratteristiche dei personaggi che compaiono in essi: tali personaggi, come quelli di Shakespeare, sono *tipici*. Le qualità che li caratterizzano non sono il frutto dell'individualità del poeta, sono *tradizionali*: *Tristano è sempre cortese, Lancillotto invincibile, e così via*. Per questo è probabile che i poemi omerici –

---

<sup>582</sup> TT, II, p. 87.

<sup>583</sup> *Ibidem*.

<sup>584</sup> Questo dato è confermato da ulteriori passi dell'opera di Coleridge all'interno dei quali il nome di Vico viene citato a proposito della questione omerica. Cfr. ad esempio CM II, p. 892 (1833). L'appunto in questione, compare sul libro *Cosmologia Sacra* di Nehemiah Grew, e si riferisce alla questione omerica. In esso, di contro a Grew, che sostiene che nessuno può negare l'autorità dei poemi omerici, Coleridge scrive che non solo la conoscenza di autori quali Vico e Wolf sarebbe sufficiente a mostrare che ciò non è vero, ma che lui stesso non crede che tutti i 24 libri che compongono i poemi omerici siano stati scritti da Omero.

così come, ad esempio, i poemi relativi alle gesta di Re Artù, o i *Romances* del Cid – siano il frutto di un lavoro collettivo, se non direttamente di una civiltà nel suo insieme, quantomeno di un gruppo di rapsodi che sono stati in grado di delineare personaggi *tipici*, le cui caratteristiche principali sono fissate da una tradizione. Non siamo molto distanti dal modo in cui Vico, sulla scorta di Aristotele, concepisce il processo di creazione artistica.

### § 9.3 Universali fantastici e caratteri poetici

Il concetto di *universale fantastico*, definito da Vico stesso la *chiave maestra* della *Scienza nuova*<sup>585</sup> costituisce senza dubbio uno degli aspetti più studiati dell'intera riflessione vichiana<sup>586</sup>. Lungi dal tentare di dare una nuova interpretazione di questo importante e complesso concetto, nelle pagine che seguono ne prenderò in esame alcuni aspetti con lo scopo di confrontarli ad alcuni tratti della riflessione coleridgiana, rilevando analogie e differenze.

Prima di tutto è necessario sgomberare il campo da un'ambiguità che nasce proprio tra le pagine vichiane: sebbene il filosofo utilizzi spesso come sinonimi i concetti di *universale fantastico* e *carattere poetico*, per maggiore chiarezza utilizzerò la prima espressione per riferirmi ai prodotti delle menti degli uomini vissuti nella più lontana antichità, la seconda per indicare i prodotti artistici dei poeti vissuti nelle fasi successive della storia umana.

All'inizio della sezione sesta del quarto libro della *Scienza nuova* Vico offre una definizione del concetto di *universale fantastico*:

E furono certi universali fantastici, dettati naturalmente da quell'innata proprietà della mente umana di dilettersi dell'uniforme (di che proponemmo una *Degnità*), lo che non potendo fare con l'astrazione per generi, il fecero con la fantasia per ritratti. A' quali universali poetici riducevano tutte le particolari spezie a ciascun genere appartenenti, com'a Giove tutte le cose degli auspici, a Giunone tutte le cose delle nozze, e così agli altri l'altre.<sup>587</sup>

---

<sup>585</sup> Sn44, Spiegazione della dipintura, § 34, p. 440. Cfr. *supra*, p. 21.

<sup>586</sup> Cfr. Aa.Vv., *Il sapere poetico e gli universali fantastici*, op. cit.; D. P. Verene, *Vico, la scienza della fantasia*, Armando, Roma 1984; D. P. Verene, *Vico's science of imaginative universals and the philosophy of symbolic forms*, in *Giambattista Vico's science of humanity*, edited by G. Tagliacozzo and D. P. Verene, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1976, pp. 295-317; A. Battistini, *La retorica vichiana tra ermeneutica e antropologia*, in Id., *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Guerini e associati, Napoli 1995, pp. 63-88, in particolare pp. 74-75; S. Velotti, *Sapienti e bestioni. Saggio sull'ignoranza, il sapere e la poesia in Giambattista Vico*, Pratiche editrice, Parma 1995, in particolare pp. 105-143.

<sup>587</sup> Sn44, Libro IV, Sezione VI, § 933.

Come può una mente incapace di astrarre come quella dei primi uomini aspirare a una qualche forma di universalità? Vico spiega che «non potendo fare con l'astrazione per generi, il fecero con la fantasia per ritratti»: l'universale fantastico non nasce cioè attraverso un processo grazie al quale, partendo da numerosi casi singoli che presentano un tratto in comune, si astrae un elemento che rappresenti il tratto in questione in forma generale. Esso è un prodotto della *fantasia*, che insieme a *sensu*, *memoria* e *ingegno* costituisce la *percezione*<sup>588</sup>. Il modo di funzionare di queste facoltà distinte ma allo stesso tempo fortemente connesse l'una all'altra è illustrato da Vico in un altro noto passo della *Scienza nuova*:

I popoli, i quali erano quasi tutti corpo e quasi niuna riflessione, furono tutti vivido senso in sentir i particolari, forte fantasia in apprendergli e ingrandirgli, acuto ingegno nel rapportargli a' loro generi fantastici, e robusta memoria nel ritenergli. Le quali facoltà appartengono, egli è vero, alla mente, ma mettono le loro radici nel corpo e prendon vigore dal corpo. Onde la memoria è la stessa che la fantasia, la quale perciò «*memoria*» dicesi da' latini [...]; e «*fantasia*» altresì prendesi per l'ingegno [...]. E prende tali tre differenze: ch'è memoria, mentre rimembra le cose; fantasia, mentre l'altera e le contrafa; ingegno, mentre le contorna e pone in acconcezza ed assettamento. Per le quali cagioni i poeti teologi chiamavano la Memoria «madre delle muse».<sup>589</sup>

Sensu, memoria, fantasia e ingegno non costituiscono le stazioni successive attraverso le quali si snoda il processo percettivo, ma rappresentano piuttosto aspetti diversi di un'unica operazione. Il sensu, infatti, è strettamente legato al sentimento, alla passione: Vico parla della «vasta immaginativa di que' primi uomini, le menti de' quali di nulla erano astratte, di nulla erano assottigliate, di nulla spiritualizzate, perch'erano tutte immerse ne' sensi, tutte rintuzzate nelle passioni, tutte seppellite ne' corpi»<sup>590</sup>. La fantasia a sua volta non si configura come un passaggio secondario, come una facoltà che agisce su materiali offerti dal sensu ed eventualmente trattenuti dalla memoria. Il suo intimo legame con il sensu, la sua coappartenenza al processo percettivo le garantisce una carica emotiva, passionale. Anzi, è proprio da questa carica emotiva che la fantasia prende le mosse e attinge per svolgere la propria funzione. Il legame con la memoria serve poi a scongiurare l'estremizzazione dell'aspetto creativo della fantasia: in diversi passi Vico scrive che memoria e fantasia sono la stessa cosa. A sottolineare invece l'aspetto creativo del

<sup>588</sup> Cfr. G. Vico, *De antiquissima Italorum sapientia, op. cit.*, § IV, p. 121.

<sup>589</sup> Sn44, Libro III, Capitolo IV, IX, § 819, pp. 827-28.

<sup>590</sup> Sn44, Libro II, Sezione I, Capitolo I, § 378 p. 572.

processo percettivo contribuisce l'ingegno, la facoltà di trovare somiglianze nascoste, legami invisibili, accostamenti inediti. Il suo stretto rapporto con la fantasia, descritta come *l'occhio dell'ingegno*, completa la descrizione della percezione come processo allo stesso tempo *creativo e imitativo*<sup>591</sup>.

Punto di partenza dell'operazione attraverso la quale le menti dei primi uomini producono, *fingono* l'universale fantastico è un fenomeno particolare che colpisce l'attenzione, che muove la passione degli uomini. Questo fenomeno, rinvenuto in occasioni diverse grazie a una innata tendenza a notare la somiglianza, non viene individuato e concepito in forma astratta, nelle vesti di concetto generale. La generalizzazione è ottenuta attraverso la creazione di un universale fantastico che assurgerà a detentore concreto e allo stesso tempo ideale di esso. Il carattere individuato sarà in grado di assommare in sé tutti i casi particolari che presentano quella stessa caratteristica, *com'a Giove tutte le cose degli auspici, a Giunone tutte le cose delle nozze, e così agli altri l'altre*, e così facendo presenterà questa caratteristica in forma pura, assoluta.

Grazie al concetto di *universale fantastico* Vico caratterizza la modalità in cui i primi uomini conoscono il mondo attraverso una serie di operazioni di tipo retorico. Scrive a questo proposito Battistini:

Anche gli universali fantastici, la cui scoperta è definita da Vico «la chiave maestra di questa Scienza» (SN44, par. 34) perché spiegano l'epistemologia dei primitivi, sono un modo di conoscere tipico di un procedimento retorico, che si sviluppa dalla combinazione di tre tropi maestri (si impiega qui la terminologia di Kenneth Burke, che li chiama così perché sono i traslati di più forte colorazione semantica): metafora, che nel caso di Giove consiste nel passaggio dall'inanimato all'animato; metonimia, che consiste nel passaggio dall'effetto alla sua causa; sineddoche, nella veste particolare di antonomasia, con un individuo, non necessariamente esistente perché fantasticato con una metafora, al quale vengono attribuiti caratteri e azioni di una specie (a Ercole tutte le imprese di uomini forti e utili all'umanità, a Ulisse tutte le imprese di uomini prudenti e avveduti, ad Achille tutte le imprese di uomini coraggiosi ecc.).<sup>592</sup>

Ai suoi primordi la conoscenza umana è *poetica*: il modo in cui gli uomini conoscono il mondo è basato cioè su procedimenti tipici della poesia, su operazioni retoriche, su *finzioni*, ma tali finzioni non coincidono *tout court* con quelle dei poeti, come Vico sottolinea in un famoso passo della *Scienza nuova*:

---

<sup>591</sup> Cfr. L. Pareyson, *La dottrina vichiana dell'ingegno*, in Id., *L'estetica e i suoi problemi*, Milano, Marzorati, 1961, pp. 351-377, p. 362.

<sup>592</sup> A. Battistini, *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, op. cit., pp. 73-74.

In cotal guisa i primi uomini delle nazioni gentili, come fanciulli del nascente genere umano, quali gli abbiamo pur nelle *Degnità* divisato, della lor idea criavan essi le cose, ma con infinita differenza però dal criare che fa Iddio: perocchè Iddio, nel suo purissimo intendimento, conosce e, conoscendole, cria le cose; essi, per la loro robusta ignoranza, il facevano in forza d'una corpulentissima fantasia, e, perch'era corpulentissima, il facevano con una meravigliosa sublimità, tal e tanta che perturbava all'eccesso essi medesimi che fingendo le si criavano, onde furon detti «poeti», che lo stesso in greco suona che «criatori» [...]. E di questa natura di cose umane restò eterna proprietà, spiegata con nobil espressione da Tacito: che vanamente gli uomini spaventati «*fingunt simul creduntque*».<sup>593</sup>

Dal momento che la finzione attraverso la quale l'uomo dei primordi crea il mondo che gli sta intorno non è basata sulla conoscenza, come accade invece nella creazione divina, ma su una *corpulentissima fantasia*, essa assume una tale forza, una tale *meravigliosa sublimità*, che viene immediatamente creduta. Così come le varie facoltà che compongono la percezione si configurano come aspetti diversi di un'unica, complessa operazione, allo stesso modo non ci troviamo qui di fronte a tre diverse fasi, successive l'una all'altra, ma ad un'unica azione: *gli uomini spaventati «fingunt simul creduntque»*.

Per i primi esseri umani l'unica via di accesso al mondo passa per un processo di finzione che essendo l'unico possibile viene immediatamente investito di una credenza *assoluta*. Apprendere il concetto di prudenza e astuzia, incorporarlo nella figura di Ulisse e assumere questa figura come reale, anzi, come l'unica reale rappresentante del concetto che incorpora, è un unico gesto, un unico movimento. L'universale fantastico "Achille" non funziona come pietra di paragone, ma come unico effettivo carattere detentore del coraggio. Chiunque compia un atto coraggioso non sarà *simile ad Achille*, sarà *Achille stesso*.

Il concetto di *universale fantastico* costituisce probabilmente uno degli aspetti più innovativi e ricchi di implicazioni dell'intera riflessione vichiana. Se l'epistemologia dei progenitori dell'umanità è basata su procedimenti di tipo retorico che non sono tuttavia utilizzati consapevolmente, ma che costituiscono piuttosto l'unica via d'accesso alla comprensione della molteplicità del reale, risulta chiaro che i più antichi prodotti artistici assumono caratteristiche del tutto nuove: non più semplici opere d'arte, il cui linguaggio immaginifico è funzionale al diletto, ma veri e propri documenti, la cui forma poetica rispecchia il modo in cui i loro autori concepivano la

---

<sup>593</sup> Sn44, Libro II, Sezione I, Capitolo I, § 376, pp. 570-571.

realtà. I miti più antichi, afferma Vico, non devono essere giudicati con gli occhi della razionalità dispiegata, ma con quelli della *corpulentissima fantasia* che caratterizzava i suoi autori. Non solo. La logica poetica propria dei primi tempi, sebbene assolutamente distinta dalla razionalità dispiegata, costituisce la base di partenza su cui tale razionalità si fonda, e lascia tracce di sé nei *tempi addottrinati*.

Nonostante Vico sottolinei in diversi passi che la distanza tra il modo di ragionare dei primi uomini e quello proprio degli uomini dei tempi addottrinati è tale che «tal natura poetica di tai primi uomini, in queste nostre ingentilite nature, gli è affatto impossibile immaginare e a gran pena ci è permesso d'intendere»<sup>594</sup>, nel notissimo passo della *Scienza nuova* in cui viene affermato il principio del *verum-factum* Vico sottolinea come nelle *modificazioni della mente umana* possano essere ritrovate le tracce della *corpulentissima fantasia* propria dei nostri antenati<sup>595</sup>. Sebbene la distanza tra gli inizi favolosi dell'umanità e l'età della ragione dispiegata sia enorme, tale distanza non è del tutto incolmabile, dal momento che la conquista della ragione è avvenuta nell'arco di secoli. La ragione ha una storia, le cui tracce sono presenti all'interno della mente umana. Quali sono queste tracce?

---

<sup>594</sup> Sn 44, Spiegazione della dipintura, § 34, p. 440. Cfr. *supra*, nota 20. Cfr. anche Sn25, Capo XXVII, § 313, pp. 1132-33, dove Vico scrive: «Imperciochè gli studi della metafisica e della poesia sono naturalmente opposti tra loro: perocchè quella purga la mente dai pregiudizi della fanciullezza, questa ve l'immerge e rovescia dentro; quella resiste al giudizio de' sensi, questa ne fa principale sua regola; quella infievolisce la fantasia, questa la richiede robusta; quella ne fa accorti di non dare nello spirito corpo, questa non di altro si diletta che di dare corpo allo spirito: onde i pensieri di quella sono tutti astratti, i concetti di questa allora sono più belli quando si formano più corpulenti: ed in somma quella si studia che i dotti conoscano il vero delle cose sceveri di ogni passione, e, perché sceveri di ogni passione, conoscano il vero delle cose: questa si adopera indurre gli uomini volgari ad operare secondo il vero con macchine di perturbatissimi affetti, i quali, certamente, senza perturbatissimi affetti, non l'opererebbono. Onde in tutto il tempo appresso, in tutte le lingue a noi conosciute, non fu mai uno stesso valente uomo insieme e gran metafisico e gran poeta, della spezie massima de' poeti, nella quale è padre e principe Omero».

<sup>595</sup> «Ma, in tal densa notte di tenebre ond'è coverta la prima da noi lontanissima antichità, apparisce questo lume eterno, che non tramonta, di questa verità, la quale non si può a patto alcuno chiamar in dubbio; che questo mondo civile egli certamente è stato fatto dagli uomini, onde se ne possono, perché se ne debbono, ritrovare i principi dentro le modificazioni della nostra medesima mente umana». Sn44, Libro I, Sezione III, § 331, pp. 541-542. Mali propone un'analoga interpretazione del famoso passo vichiano: «Egli [Vico] lascia fortemente intendere di aver di fatto scoperto nel loro [dei primi uomini] rozzo modo di costruire e conoscere il loro mondo qualcosa che è cruciale per il nostro raffinato modo di conoscere e costruire il nostro mondo. La nostra capacità di comprendere come questi uomini 'hanno creato' il loro mondo in primo luogo garantisce che 'noi possiamo arrivare a conoscere' qual è il nostro mondo. Possiamo farlo nella misura in cui siamo gli eredi delle loro arcaiche modalità di conoscere e creare le cose». Cfr. J. Mali, *The rehabilitation of myth: Vico's "New science"*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 13.

Un passo della *Scienza nuova* ci viene immediatamente in aiuto per rispondere a questa domanda:

Ora, per entrare nella difficilissima guisa della formazione di tutte e tre queste spezie e di lingue e di lettere, è da stabilirsi questo principio: che, come dallo stesso tempo cominciarono gli dèi, gli eroi e gli uomini (perch'eran pur uomini quelli che fantasticaron gli dèi e credevano la loro natura eroica mescolata di quella degli dèi e di quella degli uomini), così nello stesso tempo cominciarono tali tre lingue (intendendo sempre andar loro del pari le lettere); però con queste tre grandissime differenze: che la lingua degli dèi fu quasi tutta muta, pochissima articolata; la lingua eroi, mescolata ugualmente e di articolata e di muta, e 'n conseguenza di parlari volgari e di caratteri eroici co' quali scrivevano gli eroi, che *sémata* (in greco) dice Omero; la lingua degli uomini, quasi tutta articolata e pochissima muta, perocchè non vi ha lingua volgare cotanto copiosa ove non sieno più le cose che le sue voci.<sup>596</sup>

A questo passo, in cui Vico sembrerebbe affermare una forma di *simultaneità* tra le diverse forme linguistiche, deve essere accostato quello in cui Vico utilizza la figura di un fiume che si getta in mare per descrivere il rapporto tra la lingua poetica e quella razionale:

La favella poetica, com'abbiamo in forza di questa logica poetica meditato, scorse per così lungo tratto dentro il tempo storico, come i grandi rapidi fiumi si spargono molto dentro il mare e serbano dolci l'acque portatevi con la violenza del corso.<sup>597</sup>

L'uso immaginifico e poetico della lingua che, è bene ricordarlo, corrisponde inizialmente ad un'epistemologia interamente fondata su operazioni modellate su quelle proprie della retorica, non è limitato all'età degli dei, ma si sporge nell'età degli uomini, e costituisce una chiara traccia del permanere della logica poetica nell'età della ragione. In che modo però razionalità e logica poetica possono trovare una forma di coesistenza? Dove, concretamente, è possibile rintracciare nell'età degli uomini il linguaggio e il modo di ragionare proprio delle prime fasi dell'umanità? Per rispondere a questa domanda è necessario rivolgersi ai luoghi in cui Vico caratterizza l'arte

---

<sup>596</sup> Sn44, Libro II, Sezione II, Capitolo IV, § 446. Cfr. A. Pagliaro, *La dottrina linguistica di G. B. Vico*, in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie*. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, anno cclvi, Volume VIII, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1959, pp. 379-486, in particolare pp. 421-423.

<sup>597</sup> Sn44, Libro II, Sezione II, Capitolo III, § 412, p. 592. Cfr. P. Cristofolini, *Vico pagano e barbaro*, Edizioni ETS, Pisa 2001, pp. 36-37, che mostra come il testo citato debba essere emendato, sostituendo il verbo «spargono» con «sporgono». Il cambiamento, sostiene Cristofolini, garantisce maggior forza alla metafora vichiana, dal momento che mentre la prima versione «dà l'idea di dispersione, di *disjecta membra*, più che di intatta conservazione di residui», la seconda mostra come «tutte intere insomma, non sparse e disperse, si sporgono le tradizioni antiche fino a raggiungere il nostro tempo». *Ibidem*.

dei tempi addottrinati. Se durante le prime fasi dell'umanità, a rigor di termini, non si può neppure parlare di arte se si utilizza questo termine nella sua accezione comune, dal momento che, come il concetto di *universale fantastico* mostra chiaramente, miti e poesie non costituiscono una deviazione dall'uso ordinario del linguaggio, bensì l'immagine fedele del modo creativo di interpretare il mondo dei primi uomini, e il passaggio dall'età degli dei a quella degli uomini consiste proprio nel superamento dell'esclusività della logica poetica, come può la poesia esistere nei tempi addottrinati? Scrive Vico in un noto passo della *Scienza Nuova*:

La mente umana è naturalmente portata a dilettersi dell'uniforme. Questa Dignità, a proposito delle favole, si conferma dal costume c'ha il volgo, il quale degli uomini nell'una o nell'altra parte famosi, posti in tali o tali circostanze, per ciò che loro in tale stato conviene, ne finge acconce favole. Le quali sono verità d'idea in conformità del merito di coloro de' quali il volgo le finge; e in tanto sono false talor in fatti, in quanto al merito di quelli non sia dato ciò di che essi son degni. Talchè, se bene vi si rifletta, il vero poetico è un vero metafisico, a petto del quale il vero fisico, che non vi si conforma, dee tenersi a luogo di falso. Dallo che esce questa importante considerazione in ragion poetica: che 'l vero capitano di guerra, per esempio, è 'l Goffredo che finge Torquato Tasso; e tutti i capitani che non si conformano in tutto e per tutto a Goffredo, essi non sono veri capitani di guerra.<sup>598</sup>

Che significa che il Goffredo immaginato da Tasso è il *vero* capitano di guerra, e che tutti i capitani di guerra che non gli somigliano non sono veri capitani di guerra? Come può un personaggio inventato funzionare come pietra di paragone per stabilire la *verosimiglianza* di un individuo *reale*? Per rispondere a queste domande è necessario riferirsi ancora una volta al concetto di *universale fantastico*, che come si è visto costituisce l'unico strumento attraverso il quale i primi uomini sono in grado di padroneggiare il molteplice. Tale molteplice, nell'universale fantastico, viene espresso attraverso una figura concreta, che diventa immediatamente espressione pura, *tipica* di una caratteristica. Attraverso questo processo Ulisse incorpora la prudenza, la sua figura racchiude tutti quei tratti che noi riconduciamo all'interno del concetto di prudenza e chiunque compia un'azione prudente è Ulisse. Da ciò deriva che gli universali fantastici non permettono sfumature: Ulisse è la prudenza per antonomasia<sup>599</sup>.

---

<sup>598</sup> Sn44, Libro I, Sezione II, Degli elementi, XLVII, § 205, pp. 512-13.

<sup>599</sup> Cfr. A. Battistini, *La retorica vichiana tra ermeneutica e antropologia*, op. cit., p. 73.

Un personaggio fittizio come il Goffredo di Buglione di Tasso può funzionare da pietra di paragone per stabilire la *verosimiglianza* dei veri capitani di guerra perché costituisce il risultato finale di un processo basato sull'individuazione dei tratti più tipici di ogni capitano di guerra, sulla separazione di questi tratti da quelli accessori e casuali e sulla loro attribuzione esclusiva ad una figura di fantasia, che viene così ad assumere un valore esemplare all'interno della categoria dei capitani di guerra. Il fatto che il Goffredo di Buglione della *Gerusalemme liberata* non coincida con quello veramente esistito non lo rende meno credibile ma, al contrario, più credibile, perché fa sì che egli sia privo di quelle caratteristiche dei capitani di guerra reali non direttamente riconducibili al loro ruolo. Un capitano di guerra *finto*, ma *plausibile*, è più *verosimile* di uno vero, ma *incredibile*.

Il Goffredo di Buglione letterario tuttavia, non è propriamente un *universale fantastico*, quanto piuttosto quello che – introducendo una distinzione che nell'opera vichiana di fatto non sussiste – possiamo chiamare *carattere poetico*. Il personaggio della *Gerusalemme liberata*, infatti, non è il prodotto inconsapevole della *corpulentissima fantasia* dei primi uomini, bensì il frutto delle capacità poetiche di Tasso. Goffredo di Buglione non costituisce un prodotto genuino della logica poetica, quanto piuttosto il risultato di un'applicazione meditata e consapevole di tale logica<sup>600</sup>, resa possibile da una parte dalla presa di distanza rispetto allo statuto esclusivo della finzione, dall'altra da un permanere dell'*esperienza immaginativa* propria dei primi uomini. Come mostra Velotti, «Se un «genere intelligibile» potrà racchiudere, per esempio, “tutti” i tratti rilevanti dell'ira che sono stati osservati negli uomini reali, il compito del poeta sarà di risalire a un «carattere poetico», a un «personaggio» concreto che non è mai esistito in realtà, in quanto deve essere l'«esempio» dell'ira, il suo modello ideale, un personaggio particolare che (come i fatti giuridici dell'epoca arcaica) è e non è un personaggio particolare, in quanto è un esempio di una condizione dell'esperienza umana in genere (deve essere un «universale poetico»)»<sup>601</sup>.

Come i primi uomini, il poeta deve creare caratteri poetici che, grazie all'esclusione dell'accidentalità e all'inclusione dei tratti riconosciuti dal senso comune come tipici, risultano *più vero-simili del vero stesso*. Grazie al

---

<sup>600</sup> Cfr. S. Velotti, *Sapienti e bestioni. op. cit.*, pp. 127-128.

<sup>601</sup> *Ibidem*.

superamento della propria esclusività, l'esperienza immaginativa, che all'interno della logica poetica costituiva l'unica forma di conoscenza, viene ad essere nei tempi addottrinati l'elemento centrale tanto della creazione quanto della fruizione dell'arte. In questo senso l'esperienza artistica può essere vista, in generale, come il frutto di un permanere della logica poetica, e allo stesso tempo come un superamento dello status di esclusività proprio di questa logica nelle prime fasi dell'umanità. La poesia, nei tempi addottrinati, costituisce un tentativo di recupero dell'immediatezza, del pathos che caratterizza l'esperienza del mondo che traspare, ad esempio, dai poemi omerici. Un esempio particolarmente rilevante di ciò è costituito dal modo in cui Vico descrive la poesia di Virgilio. Il poeta latino è infatti considerato da una parte esempio di *maniera antica*<sup>602</sup>, dall'altra di poesia dei *tempi umanissimi*<sup>603</sup>. In un penetrante articolo dedicato proprio al ruolo di Virgilio nella *Scienza nuova* Battistini scrive:

Se, per dirla con Pope, la poesia sublime di Omero è simile a un fuoco, in Virgilio questo fuoco si vede "come attraverso uno specchio, riflesso, più brillante che fiero", riverbero di un'imitazione da un prodotto dal quale il poeta moderno non può che "rubare con saggezza" ("steal wisely"). Ma ciò che soprattutto mette conto di notare, assai più della facile constatazione dell'inarrivabilità dell'archetipo omerico, è la possibilità che anche in un'età dominata dal razionalismo possa esistere quel fuoco, possa realizzarsi una poesia sublime che conserva il pathos dei primitivi. Anche nella pacata stagione della logica e dei sillogismi, sicuri argini razionali, scorre l'oscuro magma delle passioni, capaci di ridestare risonanze ancestrali, quelle che ancora a detta di Castelvetro fanno di Virgilio un poeta "passionato". È una possibilità che, colta esemplarmente nell'*Eneide*, ha per Vico profonde conseguenze ermeneutiche, per le quali diventa possibile che l'uomo moderno, con un'opera di "ringiovanimento", arrivi a "rimbarbarire" la propria mente purificandola con un rito catartico delle sottigliezze analitiche del presente».<sup>604</sup>

La poesia dei tempi addottrinati non costituisce tuttavia l'unica forma di residuo di logica poetica nell'era della ragione dispiegata. Anche le similitudini, le metafore e tutte le forme di uso figurato che fanno parte del linguaggio ordinario possono essere considerate come altrettanti residui delle epoche lontane in cui la logica poetica era l'unica forma di comprensione del reale:

---

<sup>602</sup> Sn44, Libro II, Sezione II, Capitolo VI, § 478, p. 630.

<sup>603</sup> «Che dev'essere la cagione perché la bucolica o pastorale poesia venne a' tempi umanissimi egualmente tra' greci con Teocrito, tra' latini con Virgilio e tra gl'italiani con Sannazaro». Sn44, Libro V, Capitolo II, § 1059, p. 940.

<sup>604</sup> A. Battistini, "Un poeta «dottissimo delle eroiche antichità». Il ruolo di Virgilio nel pensiero di G.B. Vico", in *Critica letteraria*, LXXXVIII-LXXXIX, (1995), pp. 167-182, p. 181.

Di questa logica poetica sono corollari tutti i primi tropi, de' quali la più luminosa e, perché più luminosa, la più necessaria e più spesso è la metafora, ch'allora è vieppiù lodata quando alle cose insensate ella dà senso e passione, per la metafisica sopra qui ragionata: ch'i primi poeti dieder a' corpi l'essere di sostanze animate, sol di tanto capaci di quanto essi potevano, cioè di senso e di passione, e sì ne fecero le favole; talchè ogni metafora sì fatta vien ad essere una picciola favoletta. Quindi se ne dà questa critica d'intorno al tempo che nacquero nelle lingue: che tutte le metafore portate con simiglianze prese da' corpi a significare lavori di menti astratte debbon essere de' tempi nei quali s'eran incominciate a dirozzar le filosofie. Lo che si dimostra da ciò: ch'in ogni lingua le voci ch'abbisognano all'arti colte ed alle scienze riposte hanno contadinesche le lor origini.<sup>605</sup>

Quanto affermato dal passo vichiano, cioè che le metafore costituiscono una traccia dei *tempi nei quali s'eran incominciate a dirozzar le filosofie*, è di vitale importanza se si considera come in pochi ormai considerino la metafora come un artificio retorico dal valore puramente ornamentale o una deviazione dall'uso denotativo del linguaggio. Se già negli anni Trenta del Novecento Richards, che come è noto si è occupato del concetto coleridgiano di immaginazione, proponeva una originale teoria della metafora che individua nella figura retorica non una deviazione, ma al contrario un meccanismo fondamentale del linguaggio ordinario<sup>606</sup>, a partire dagli anni Ottanta il lavoro di Lakoff e Johnson ha gettato le basi per uno studio della metafora vista non come eccezione rispetto all'uso proprio del linguaggio, bensì come radice profonda del pensiero astratto<sup>607</sup>. I numerosi lavori di Marcel Danesi, mostrano in modo estremamente convincente il carattere *vichiano* di questo filone di studi sulla metafora, oggi prevalente<sup>608</sup>. Secondo Danesi, infatti, Vico è il primo a ribaltare una visione *ornamentale* che considera la metafora come qualcosa che si aggiunge al linguaggio ordinario per abbellirlo. Vico, al contrario, mette in evidenza come la conoscenza umana abbia origine da un processo metaforico, e continui a portare addosso i segni di questa origine anche dopo essersi emancipata dalla tirannia della logica poetica. Proprio a

---

<sup>605</sup> Sn44, Libro II, Sezione II, capitolo II, § 404, pp. 587-88.

<sup>606</sup> I.A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford 1936.

<sup>607</sup> Cfr. G. Lakoff e M. Johnson, *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

<sup>608</sup> Cfr. M. Danesi, *Ragionare metaforicamente come impulso alla concettualizzazione: il concetto di metafora in Vico come guida alla ricerca in psicologia*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo. In ricordo di G. Tagliacozzo*, a cura di F. Ratto, Edizioni Guerra, Perugia, 2000, pp. 119-133; M. Danesi, *Metafora e l'interconnessione dei sistemi rappresentativi: osservazioni su un recente volume sul ruolo della metafora nel pensiero e nella cultura*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo*, op. cit., pp. 455-469; M. Danesi, *La metafora come traccia della sapienza poetica*, in Aa.Vv., *Il sapere poetico e gli universali fantastici*, op. cit., pp. 27-54. Sulla modernità dell'approccio vichiano alla metafora cfr. anche G. Dorflès, *Mito e metafora in Vico e nell'estetica contemporanea*, in Id., *L'estetica del mito. Da Vico a Wittgenstein*, Mursia, Milano 1967, pp. 5-23.

partire da questo punto è possibile sottolineare la centralità che la riflessione vichiana attribuisce al concetto di *finzione*: durante le prime fasi dell'umanità la forma di finzione rappresentata dagli *universali fantastici* costituisce l'unico strumento attraverso il quale gli individui possono approcciare la molteplicità del reale. In seguito questa modalità, attraverso le finzioni poetiche che ho indicato con l'espressione vichiana *caratteri poetici*, non scompare, ma diventa piuttosto il frutto di un utilizzo meditato.

#### § 9.4 Dal *fingunt simul creduntque* alla *volontaria e temporanea sospensione dell'incredulità*

Per caratterizzare il passaggio dall'universale fantastico al carattere poetico, risultano molto utili i concetti coleridgiani di *inganno* e *illusione*. Il passaggio che consiste nel superamento, ma allo stesso tempo nel mantenimento, della logica poetica propria delle prime fasi dell'umanità può essere letto infatti come un passaggio dall'*inganno* all'*illusione*, da un'adesione immediata ad un'adesione consapevole alla finzione.

Privi della possibilità di operare un confronto, i primi uomini *fingunt simul creduntque*. Assumendo il loro punto di vista, ciò non significa che i prodotti del loro ingegno siano falsi, ma piuttosto che essi sono veri, nel senso di immediatamente creduti. Assumendo invece un punto di vista esterno a quello della logica poetica è possibile parlare di *inganno* poiché all'interno della logica poetica non sussiste quello spazio vuoto, necessario a percepire la differenza, che permette di parlare di *illusione*. Il superamento della logica poetica non consiste in una sua completa sostituzione con una forma del tutto diversa di strutturazione dell'esperienza, quanto piuttosto nel superamento del suo statuto esclusivo, superamento che permette di percepire la differenza tra caratteri poetici e forme diverse di strutturazione dell'esperienza<sup>609</sup>. È all'interno di un processo di questo tipo che gli universali fantastici entrano a far parte, nelle fasi più avanzate dell'umanità, dell'arte ed è attraverso l'individuazione di questo processo che Vico individua l'importante ruolo epistemologico giocato dalla finzione non solo tra i primi uomini, ma durante tutte le fasi dell'umanità. Ciò che muta sono le modalità dell'adesione alla finzione: *immediata e inevitabile* in un primo tempo, *volontaria e temporanea* in

---

<sup>609</sup> Cfr. S. Velotti, *Sapienti e bestioni*, op. cit., p. 129.

seguito. Cosa rende possibile questo passaggio? Come accade cioè che dall'adesione alla finzione basata su una forma di inganno si possa passare a quella basata sull'illusione?<sup>610</sup>

Il principale elemento che distingue l'inganno dall'illusione è la differenza: ostacolo rispetto al primo, elemento fondamentale della seconda, è la percezione di una differenza tra finzione e realtà a garantire la possibilità di un'adesione volontaria e temporanea alla finzione.

Nonostante all'interno del processo che porta alla nascita dell'universale fantastico *finzione, creazione e illusione* tendano a coincidere, in esso, allo stesso tempo, convivono *creazione e imitazione, invenzione e riferimento, somiglianza e differenza*. Nella complessa architettura della percezione descritta da Vico il senso, la memoria, la fantasia e l'ingegno costituiscono facoltà separate ma allo stesso tempo coappartenenti l'una all'altra. Alla base della nascita dell'universale fantastico ci sono le tendenze imitativa e quella immaginativa il cui ruolo è sottolineato da Vico attraverso l'inserimento all'interno nella facoltà percettiva del concetto di ingegno, che indica la capacità di connettere due elementi in modo inconsueto, o anche del tutto inedito. Ogni finzione della mente umana dunque, anche la più fantasiosa, non si configura come una *creatio ex nihilo*<sup>611</sup>, ma come un prodotto all'interno del quale imitazione e creazione, somiglianza e differenza rispetto al modello convivono. È questa difficile compresenza a garantire la possibilità di riconoscere la finzione come tale, permettendo ai *bestioni* di Vico di diventare consapevoli della componente immaginativa della conoscenza umana. Come scrive Coleridge:

Un unico grande Principio è comune a tutto, un principio che è probabilmente la condizione di ogni atto cosciente, senza il quale potremmo avere sensazioni e immaginare solo attraverso Momenti discontinui, e saremmo piante e animali anziché uomini. Mi riferisco a questo sempre mutevole Equilibrio, o Equilibrarsi, di Immagini, Nozioni o Sentimenti (per i quali evito di usare il vago termine Idea) concepiti come in opposizione l'uno con l'altro. In breve, la percezione dell'Identità e della Contrarietà, l'ultimo grado della quale costituisce la *Somiglianza*, il più alto la *Differenza assoluta*, ma le infinite gradazioni comprese tra le due costituiscono tutta la Gioia e l'Interesse della nostra Vita Intellettuale e Morale.<sup>612</sup>

---

<sup>610</sup> Velotti, nel rispondere ad una domanda simile a questa, individua nella collisione tra due ordini di finzioni, quello dei *poeti teologi* e quello dei *famoli*, l'origine di una frattura all'interno della "monoliticità e compattezza dell'epoca degli dèi e degli eroi". Cfr. S. Velotti, *Sapienti e bestioni*, *op. cit.*, p. 133.

<sup>611</sup> Cfr. A.M. Iacono, *op. cit.*, p. 26.

<sup>612</sup> ID, pp. 71-72.

Nell'individuare una *infinita gradazione* tra identità e contrarietà, tra la somiglianza e la differenza assolute, Coleridge fa implicitamente riferimento ad un concetto che in diversi luoghi della sua opera è affrontato esplicitamente<sup>613</sup>, quello di *stato intermedio*. Questo concetto, presente anche nella riflessione vichiana, è indice di una notevole affinità teorica tra Coleridge e Vico.

Nel *De Ratione* Vico offre una definizione del concetto di *verosimile*:

Oggi iniziamo gli studi dalla critica: la quale, per mondare il suo primo vero non solo da ogni falsità, ma anche da ogni sospetto di falsità, prescrive che i secondi veri e tutti i verosimili siano respinti dalla mente come fossero falsi. Ma in modo svantaggioso infatti negli adolescenti si deve formare quanto prima il senso comune, affinché giunti nella vita all'età delle occupazioni non se ne escano in stranezze e insolenze. Ma come la scienza si origina dal vero, l'errore dal falso, così il senso comune nasce dal verosimile. Ed infatti le cose verosimili sono per così dire intermedie tra le vere e le false: come quelle che sono vere per lo più, assai di rado sono false.<sup>614</sup>

Per i primi uomini la differenza tra vero e falso, a rigor di termini, non esiste, nel senso che ogni cosa assume le caratteristiche del verosimile descritte da Vico nel passo citato. La conoscenza è frutto di un processo poetico attraverso il quale gli individui immaginano universali fantastici che non costituiscono la replica esatta dell'esperienza per comprendere la quale nascono, ma che assumono piuttosto caratteristiche *tipiche*. Essi non sono veri, ma *verosimili*, contengono una serie di tratti *standardizzati*, che fanno sì che essi risultino più veri del vero proprio laddove dal vero inteso come riferimento puntuale alla realtà si distaccano. L'universale fantastico, e il suo corrispettivo nell'epoca della ragione dispiegata, il carattere poetico, sono entrambi intermedi tra vero e falso. Sono falsi, in quanto frutto del processo poetico che abbiamo descritto, ma sono veri, in una prima fase perché sono immediatamente creduti tali, in una seconda perché continuano a costituire una rappresentazione della realtà che, grazie alla sua aderenza al senso comune, può risultare più credibile di una interamente basata sulla ragione: *il costume ch'ha il volgo, il quale degli uomini nell'una o nell'altra parte famosi, posti in tali o tali circostanze, per ciò che loro in tale stato conviene, ne finge acconce favole, fa sì che il vero fisico debba essere considerato falso a fronte del vero poetico o metafisico.*

<sup>613</sup> *Lects 1808-1819*, II, pp. 265-266 (trad. it., ID, p. 31). Cfr. *supra*, n444.

<sup>614</sup> G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, op. cit., p. 37. Cfr. *supra*, § 1.3 Scetticismo e finzione.

Coleridge caratterizza il concetto di *illusione* come uno *stato intermedio* tra il completo abbandono alla finzione e la totale consapevolezza: l'illusione consiste in un'adesione volontaria e temporanea alla finzione, attraverso una messa tra parentesi dell'incredulità che porterebbe immediatamente a considerare falsa la finzione. Se il rischio legato a una eccessiva consapevolezza è non essere in grado di godere della finzione artistica, quello connesso a un eccessivo abbandono è l'ingannarsi. La distinzione tra inganno e illusione implica un'interessante caratterizzazione del concetto di *verosimile*. Anche per Coleridge, come per Vico, il concetto di *verosimile* corrisponde ad uno spazio intermedio tra vero e falso, ma mentre Vico sostiene esplicitamente che il verosimile è più vicino al vero che al falso, per Coleridge in un certo senso il verosimile è più vicino al falso che al vero.

Nel paradigma che prende avvio da Aristotele, all'interno del quale, pur con una forte dose di novità, anche l'approccio vichiano si colloca<sup>615</sup>, il concetto di verosimile è accostato a quello di vero: secondo questo tipo di interpretazione verosimile è ciò che, pur non essendo vero, al vero si avvicina, essendo possibile, o addirittura probabile. Nell'opera d'arte, basata sul concetto di verosimile, la falsità, intesa come differenza rispetto alla realtà, è dunque ammessa, ma non certo favorita, in quanto costituisce un allontanamento del verosimile dal vero e un suo avvicinamento al falso. L'utilizzo del concetto di *verosimile* da parte di Coleridge si basa invece sulla valorizzazione di entrambi gli aspetti presenti all'interno di questo concetto, il vero e il falso: verosimile è ciò che, pur essendo simile al vero, rispetto al vero mantiene un certo grado di differenza, poiché un verosimile che miri ad annullare la distanza rispetto al vero risulta ingannevole. In questo senso, all'interno di questo concetto il termine *falso* non è da intendersi come opposto al termine *vero*, ma piuttosto come riferimento allo scarto che sussiste

---

<sup>615</sup> Aristotele, com'è noto, sostiene che «La poesia è cosa più filosofica e più seriamente impegnativa della storia: la poesia dice infatti piuttosto le cose universali, la storia quelle particolari». L'universalità attraverso cui Aristotele caratterizza la poesia può essere intesa come una forma di *tipizzazione*: l'imitazione artistica esclude infatti la deviazione rispetto alla norma e si concentra invece su ciò che è ricorrente, *tipico*. È tenendo presente questo che si capisce l'affermazione aristotelica, destinata a un enorme successo nell'ambito della tradizione della retorica, per cui «In generale si deve ricondurre l'impossibile alla poesia, o al meglio, all'opinione comune. Per la poesia è preferibile un impossibile plausibile a un incredibile pur possibile». Vico, come si è visto, utilizza un approccio analogo, estendendolo però al di fuori della poesia, e facendone il meccanismo tipico dell'epistemologia dei primi uomini. Cfr. Aristotele, *Poetica*, *op. cit.*, p. 63, IX, 1451 b 5; p. 181, XXV, 1461 b10-11.

tra imitazione e originale, uno scarto che *deve* esistere, pena il passaggio dall'illusione all'inganno.

In Vico il concetto di verosimile è legato all'amara consapevolezza del potere che le passioni, le credenze, le finzioni, hanno sull'intelletto umano, in particolare per quanto riguarda i giovani e il *volgo*. Se il *De Ratione*, come si è visto, può essere letto come un'opera che sottolinea l'importanza della presa in considerazione dei pregiudizi, dei moti irrazionali che governano le scelte umane per far prevalere – grazie all'educazione e ad un sapiente uso della retorica – la ragione, la *Scienza nuova* può essere vista come la storia della faticosa conquista della razionalità da parte dell'uomo, come il lento distacco dalla tirannia della logica poetica e il parallelo avvicinamento ad una forma di razionalità che tende a relegare gli aspetti poetici della conoscenza umana all'ambito dell'arte. Sebbene uno degli aspetti più innovativi della riflessione vichiana coincida con l'affermazione del ruolo che la fantasia, l'ingegno, l'immaginazione svolgono all'interno della conoscenza umana, Vico vede con favore il progressivo distacco dallo stato di ferinità in cui prevale la logica poetica. Sebbene mostri i rischi connessi alla *barbarie della riflessione* Vico, lontano dalla temperie romantica di cui Coleridge è uno dei maggiori protagonisti, non nutre alcun desiderio di recupero del rapporto con la natura proprio delle più lontane antichità. Per Vico, come dimostra l'aneddoto di Enrico III di Francia e del cardinale Ludovico Madruzzo, il verosimile deve essere utilizzato strumentalmente, per far sì che ciò che è giusto *appaia* anche come tale.

In Coleridge la caratterizzazione del concetto di verosimile come intermedio tra vero e falso, laddove il concetto di falso vale come *diverso*, è invece tendenzialmente funzionale all'individuazione dell'essenza della poesia. La coesistenza di somiglianza e differenza è ciò che permette a Coleridge di attribuire al teatro di Shakespeare un valore esemplare: i personaggi shakespeariani sono al contempo *ritratti e modelli*, concreti e universali. Si è già visto tuttavia come questi aspetti del pensiero coleridgiano attraversino tutti gli ambiti della sua riflessione. La conferenza intitolata *On the Prometheus of Aeschylus*, mostra il modo in cui l'approccio seguito dallo

studioso nei diversi ambiti della sua riflessione si legghi, in un rapporto di influenze reciproca, alle sue visioni politiche<sup>616</sup>.

### § 9.5 Da Shakespeare a Eschilo: *universali fantastici e tautegorie*

Il saggio *On the Prometheus of Aeschylus* è stato composto da Coleridge in occasione di una conferenza tenuta alla *Royal Society of Literature* il 18 maggio 1825. Sebbene la composizione del testo risalga probabilmente al periodo immediatamente precedente la conferenza, i materiali che sono confluiti in esso risalgono agli anni precedenti, a partire dal 1821<sup>617</sup>, quando la possibilità di aiutare suo figlio nella preparazione di un saggio ha offerto a Coleridge l'opportunità di approfondire le sue ricerche su temi che già erano al centro dei suoi interessi in quel periodo. Nel 1818, infatti, come già accennato, Coleridge è impegnato in un costante studio della Bibbia, che non gli impedisce però di nutrire un marcato interesse per lo studio delle religioni in genere e di quella greca in particolare, attraverso il metodo comparativo<sup>618</sup>. È a questo periodo che risale anche lo studio di *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* di Creuzer. Sebbene non esistano marginalia coleridgiani sulle opere dello studioso tedesco, tra i suoi appunti si trovano comunque numerose tracce di un'attenta lettura di *Symbolik und Mythologie*<sup>619</sup>. La maggior parte di tali appunti vertono sul concetto di simbolo e in particolare sulla distinzione tra simbolo e allegoria, punto sul quale Coleridge ritorna più volte all'interno della sua opera. Un passo in particolare è estremamente rilevante ai fini dell'analisi della lezione sul Prometeo di Eschilo scritta pochi anni più tardi:

Non solo i dati storici, ma anche le rispettive cronologie, devono essere esclusi in ogni tentativo di estrarre il significato radicale di un mito simbolico [*Symbolic Mythus*] – questi e i nomi che si suppone li determinino, devono essere contemplati come il costume e i drappaggi nei grandi quadri dedicati alle Sacre Scritture da Albert Dürer. Possiamo tradurre razionalmente i nomi storici e le persone introdotte, o a cui si fa riferimento, nel Cimbellino di Shakespeare, così come quelli del Prometeo di Eschilo.<sup>620</sup>

---

<sup>616</sup> Cfr. A.J. Harding, *The Reception of Myth in English Romanticism*, op. cit., p. 232.

<sup>617</sup> Cfr. S.W. Reid, "The Composition and Revision of Coleridge's Essay on Aeschylus Prometheus", in *Studies in Bibliography*, 24 (1971), pp. 176-183; SW&F, pp. 1251-1258.

<sup>618</sup> Cfr. SW&F, p. 1254.

<sup>619</sup> Cfr. CN IV, 4831, 4832, 4839.

<sup>620</sup> CN, IV, 4839.

Questo passo è interessante per diversi motivi. In primo luogo da esso emerge ancora una volta l'applicazione di uno stesso criterio interpretativo per quanto riguarda mito, letteratura e testi sacri. Coleridge sta rimproverando Creuzer di essersi lasciato ingannare dalla compresenza all'interno dei miti di nomi storici e nomi fantastici, «senza debitamente considerare il trasferimento e l'appropriazione secondaria di nomi e attributi divini [*Hieratic Names and attributes*] a uomini, e in ogni Paese a un uomo differente»<sup>621</sup>. Tali nomi, non corrispondono immediatamente a personaggi storici e circostanze reali, ma piuttosto a caratteri creati dall'artista attraverso un'operazione di tipo sintetico. Come nei quadri di Dürer e nelle opere di Shakespeare, i nomi storici non corrispondono immediatamente a personaggi e luoghi reali ma sono utilizzati piuttosto per aumentare la verosimiglianza di caratteri che, grazie al loro essere simboli, valgono sì come personaggi storici realmente esistiti, ma allo stesso tempo assumono un significato ulteriore, un rimando a qualcosa di più elevato e universale. Si noti come anche in questo caso Coleridge, per indicare caratteri il cui realismo è solo apparente, dal momento che cela una forma di simbolismo che allo stesso tempo mantiene e trascende il realismo, utilizzi come esempi Shakespeare e Dürer, due artisti noti, e riconosciuti da lui stesso, come particolarmente abili a rappresentare fedelmente la realtà. Come si è già visto, grazie a un'interpretazione di tipo figurale, Coleridge tenta di tenere insieme realismo e simbolismo, riferimento all'oggetto reale e immediato e riferimento a un livello superiore del reale.

Se il nesso tra interpretazione del mito e interpretazione della letteratura comune è esplicito nel passo citato lo è meno quello tra il criterio interpretativo applicato da Coleridge a questi oggetti e quello applicato alle Sacre Scritture. Per individuare questo nesso è necessario rivolgersi direttamente alla lezione incentrata sul Prometeo di Eschilo citato nel brano.

---

<sup>621</sup> *Ibidem.*

In primo luogo è interessante sottolineare come la stesura definitiva del saggio su Prometeo coincida temporalmente con l'inizio da parte di Coleridge della lettura della *Scienza nuova*. Possibile dunque ritrovare nella conferenza tracce di Vico? Tenendo in considerazione il fatto che i materiali confluiti nel testo risalgono al 1821 la risposta è senza dubbio negativa. È innegabile però che il testo della conferenza presenti numerosi aspetti *vichiani*. Nelle prime pagine del testo Coleridge scrive:

Non posso non essere convinto che, per un uomo giudizioso e di larghe vedute – un uomo per il quale le leggi dimostrabili della mente umana, e le leggi generalizzate a partire da un'ampia massa di fatti relativi alla natura umana pesano di più di qualunque documento o narrazione [composto da] due o tre fogli separati, qualsiasi sia l'autorevolezza del narratore, e per quanto possa essere difficile addurre prove contro l'antichità del documento – non posso che essere convinto, dico, che per un uomo tale, la relazione preservata nel primo libro del Pentateuco, e che, in perfetto accordo con tutte le esperienze analoghe, con tutti i fatti della storia, e tutto ciò che i principi dell'economia politica ci porterebbero ad anticipare, ci comunica il rapido progresso nella civilizzazione e nello splendore da Abramo e Abimelech, a Giuseppe e Faraone, varrà quanto un'intera biblioteca di queste conclusioni.<sup>622</sup>

Questo passo costituisce una conferma di quanto già affermato a proposito del rapporto tra generalità e particolarità all'interno della riflessione, in particolare storica, di Coleridge: più che i molteplici, singoli, eventi e le manifestazioni particolari dello spirito umano, per il poeta-filosofo contano i principi generali che a partire da queste singolarità è possibile stabilire. Coleridge, come Vico, più che ai singoli esempi di *Volksgeist*, è interessato all'elemento comune che sta dietro a essi, alle caratteristiche generali della conoscenza umana che è possibile individuare a partire dall'analisi dei casi singoli. Inoltre Coleridge apre la propria conferenza con una decisa affermazione della correttezza della cronologia biblica, proprio come Vico, nelle prime pagine della *Scienza nuova*, afferma con decisione che il popolo ebraico è senza alcun dubbio il più antico<sup>623</sup>. Questi possono sembrare chiari indizi di un'influenza vichiana, ma Whalley fa giustamente notare come sebbene il passo citato abbia senza dubbio un *colore vichiano*, esso ha allo stesso tempo un tipico *colore coleridgiano*<sup>624</sup>.

La sensazione di una presenza vichiana nel testo – presenza che non indica un'influenza, quanto piuttosto una coincidenza di interessi e vedute –

<sup>622</sup> S.T. Coleridge, *On the Prometheus of Aeschylus*, in SW&F, II, pp. 1251-1301, p. 1260.

<sup>623</sup> Cfr. Sn44, Libro I, Sezione I, § 54, p. 462.

<sup>624</sup> G. Whalley, *Coleridge and Vico*, op. cit., pp. 236-37.

continua a essere percepibile se si prende in considerazione il testo coleridgiano nel suo insieme.

La conferenza espone la tesi, già di Shelling<sup>625</sup> e Faber<sup>626</sup>, secondo la quale i misteri greci costituirebbero la prova di una nascosta presenza in Grecia dell'antica saggezza ebraica, giunta fin lì per il tramite dei Fenici:

I primi Greci ripresero la religione e la poesia lirica degli Ebrei, e le scuole dei profeti erano rappresentate, per quanto parzialmente e in modo imperfetto, dai misteri provenienti dal canale corrotto dei Fenici. I poeti mitici erano senza dubbio in contatto con queste segrete scuole di teologia fisiologica, e furono queste scuole a impedire che il politeismo producesse tutti i suoi effetti naturalmente sensualizzanti [*natural sensualising effects*]. I misteri, gli inni mitici e i peàna si sono trasformati gradualmente in poesia epica e storia da una parte e in tragedia epica e filosofia dall'altra.<sup>627</sup>

Nel brano citato Coleridge torna sulla distinzione, già presente nelle *Lezioni di storia della filosofia*, tra due diverse forme di mito: una sensuale, terrestre, rappresentata in questo caso al politeismo della religione ufficiale dei Greci; una più spirituale, associata ad una ripresa della saggezza biblica. Da questo quadro sembra emergere la presenza del paradigma della sapienza riposta: tra le due forme di mito infatti, quella benefica, *spiritualizzante*, corrisponde di fatto all'espressione mascherata, figurata, di una forma di saggezza antica e proveniente dall'esterno. Scrive ancora Coleridge:

Molto prima della completa separazione della metafisica dalla poesia, cioè, quando ancora la poesia, in tutte le sue diverse forme di verso, musica, scultura ecc., continuava [sotto forma] mitica – quando ancora la poesia costituiva l'unione del sensuale e della mente filosofica – la valida presenza di quest'ultima nella sintesi delle due, si è manifestata nel sublime mito *περὶ γενέσεως τοῦ Νοῦ ἐν ἀνθρώποις*. Il più venerabile, e forse il più antico dei miti greci, è un filosofema, la stessa cosa per quanto riguarda il soggetto, la materia, dei più antichi documenti degli Ebrei, ma il più diverso per quanto riguarda tono e ideazione.<sup>628</sup>

La forma mitologica più elevata corrisponde ad una commistione di sensualità e filosofia, di concretezza ed astrazione. Proprio come i personaggi di Shakespeare, che funzionano al contempo come *ritratti* e come *modelli*,

---

<sup>625</sup> Cfr. F.W.J. Schelling, *Le divinità di Samotraccia*, Il Melangolo, Genova 2009. Sul rapporto tra la conferenza coleridgiana e quella schellinghiana, oltre all'introduzione al testo contenuta nel volume SW&F, cfr. N. Halmi, "Greek Myth, Christian Mysteries, and the Tautegorical Symbol", in *The Wordsworth Circle*, 36 (2005), pp. 6-8.

<sup>626</sup> G.S. Faber, *A dissertation on the mysteries of the Cabiri*, F. and C. Rivington, London and W. Hanwell and J. Parker, Oxford, 1803.

<sup>627</sup> S.T. Coleridge, *On the Prometheus of Aeschylus*, in SW&F, II, p. 1265.

<sup>628</sup> SW&F, II, p. 1267.

anche in questo caso ci troviamo di fronte ad una forma narrativa dalla doppia valenza, in grado di unire un significato filosofico ad un racconto che non ha il tono della speculazione filosofica ma del mito. Estremamente interessante la ripresa da parte di Coleridge del termine *filosofema*. Anche in Heyne, come si è visto<sup>629</sup>, tale termine emerge all'interno di una distinzione tra due tipi di mito: da una parte i miti *storici*, che corrispondono al racconto di fatti realmente accaduti; dall'altra i filosofemi, racconti mitici che rappresentano pensieri astratti, pseudo-concetti. Il concetto di *filosofema* in Heyne è legato a quello di *conversio* e presenta notevoli somiglianze con il concetto vichiano di *universale fantastico*. Tale forma di mito corrisponde infatti alla modalità attraverso cui i primi uomini sono in grado di rappresentare, attraverso una forma corporea, concreta, l'elemento invariante che colgono in esperienze diverse. Non essendo in grado di elaborare veri e propri concetti, categorie generali, astratte, in grado di padroneggiare la molteplicità dei casi concreti, i primi uomini creano un filosofema, un mito che esprime non un fatto immediatamente occorso, quanto piuttosto l'elemento in comune tra fatti diversi. In Coleridge il concetto presenta caratteristiche analoghe, anche se non identiche.

Si è già mostrato come Coleridge contrapponga il filosofema alla forma di mitologia sensuale rappresentata dai poemi omerici: laddove questi ultimi fanno immediatamente appello alle passioni e non contengono alcuna forma di messaggio spirituale, i filosofemi funzionano come espressioni concrete di verità astratte. Tali verità astratte – e in questo aspetto è possibile vedere una netta differenza sia rispetto ad Heyne che rispetto a Vico – corrispondono per Coleridge alla saggezza biblica. Tale saggezza, tuttavia, assume a sua volta, come si è visto, un carattere mitologico, non solo nella ripresa greca sotto forma di mito, ma già a partire dalle stesse Sacre Scritture. Sia la Bibbia che i *filosofemi* che gli esempi più elevati di prodotto artistico, sono accomunati, da questo punto di vista, dal fatto che si basano su una forma di espressione *simbolica*<sup>630</sup>:

---

<sup>629</sup> Cfr. *supra*, § 4.2 Mito e storia in Heyne.

<sup>630</sup> Le difficoltà legate al tentativo coleridgiano di estendere la forma di simbolicità attribuita ai miti e a certe forme di arte anche alla Bibbia è ben illustrata da Halmi. Cfr. N. Halmi, "Greek Myth, Christian Mysteries, and the Tautegorical Symbol", *op. cit.*; N. Halmi, "An Anthropological Approach to the Romantic Symbol", in *European Romantic Review*, 3 (1993), 13-33; N. Halmi, "When is a Symbol not a Symbol? Coleridge on the Eucharist", in *Coleridge Bulletin*, New Series 20, Winter 2002, pp. 85-92.

Che una profonda verità – una verità che è infatti la grande e indispensabile condizione di ogni responsabilità morale – sia racchiusa in questa caratteristica della narrativa sacra [Coleridge si riferisce alla propria convinzione, affermata poche righe sopra, che nella Bibbia la fede sia espressa sotto forma di narrazione storica] non sono semplicemente convinto, ma chiaramente consapevole. Questo comunque, non esclude, anzi, come ulteriore segno della saggezza che ha ispirato gli storici sacri, piuttosto ci offre una ragione di ciò, ci spinge e autorizza a vedere, nella forma del veicolo della verità, un adeguamento [accomodation] alla fanciullezza di allora del genere umano [to the then childhood of the human race]. Sotto questo segno possiamo, io credo, tranquillamente considerare la narrazione (introdotta così come è stata introdotta qui, col proposito di spiegare la mera opera della mente umana priva di aiuti attraverso un confronto) come un ἔπος ἱερογλυφικόν, e come tale (intendo apparentemente, non attualmente) una sintesi di poesia e filosofia, caratteristica della giovinezza delle nazioni [childhood of nations]. Nel greco vediamo già l'alba dell'umanità che si avvicina. La sostanza, la *cosa*, è filosofia, solo la *forma* è poesia. Il Prometeo è un *filosofema* e ταυτηγορικόν.<sup>631</sup>

Nel brano appena citato Coleridge contrappone nettamente la *forma* al *contenuto*, lasciando intendere che il filosofema, piuttosto che un prodotto spontaneo di menti ancora poco sviluppate, sia invece il frutto di una sapiente opera di sintesi, portata avanti con il fine di garantire alle verità bibliche una forma tale da poter essere compresa da menti ancora incapaci di muoversi nella dimensione dell'astratto. Per questo Coleridge considera anche il mito, come la Bibbia, un racconto passibile di diversi generi di lettura. Una più incentrata sugli aspetti concreti e materiali e una invece in grado di cogliere i significati ulteriori dei *simboli*.

Sebbene il modo in cui lo studioso inglese caratterizza il concetto di *filosofema* si accordi perfettamente con il paradigma figurale descritto nell'ottavo capitolo, il testo della conferenza su Prometeo è indice di un cambiamento nelle convinzioni politiche di Coleridge che non è privo di ripercussioni sulla sua concezione del mito. Nel passaggio dalla giovanile adesione all'unitarianesimo alle teorie in materia di filosofia della religione espresse nella maturità, la visione politica di Coleridge volge da posizioni decisamente democratiche ed avanzate a posizioni che potremmo definire tendenzialmente conservatrici. Il mito, che inizialmente è inteso, come si è visto, come forma di espressione naturale di popolazioni rozze e dalla capacità astrattiva estremamente limitata, diventa espressione velata di verità elevate. Se le caratteristiche che le verità della fede assumono nella Bibbia sono adeguate alla grossolanità delle menti dei primi uomini, la forma che tali

---

<sup>631</sup> SW&F, II, pp. 1267-68.

verità assumono nei misteri greci sembra funzionale a restringere il cerchio di coloro a cui è concesso di avere accesso a tali verità<sup>632</sup>. I misteri di cui il mito di Prometeo costituisce un'espressione sono *segretamente controllati da una specie di teocrazia interna*<sup>633</sup>, e vengono rivelati quel tanto che basta per contrastare la nefasta influenza del politeismo di cui è imbevuta la forma inferiore di mitologia<sup>634</sup>. Proprio l'atteggiamento di Coleridge nei confronti del politeismo è un indice utile a misurare la distanza teorica che separa la conferenza su Prometeo dalle lezioni tenute a Bristol nel 1795, o dalle posizioni che emergono dall'analisi della *Ballata dell'antico marinaio*. Nelle prime fasi della sua riflessione Coleridge sembra avere maggior fiducia nella capacità degli individui di individuare la presenza divina nei simboli contenuti nel *libro della natura*, e sembra nutrire maggiore indulgenza per le forme di mitologia pagana, considerate espressione dei primi sforzi dell'intelletto umano per andare al di là dell'immediata datià. La conferenza su Prometeo, così come le *Conferenze sulla storia della filosofia* – all'interno delle quali emerge la distinzione tra due forme di mito – mostrano invece un atteggiamento di sospetto, se non di avversione, nei confronti dei miti *sensuali*. Ciò non significa tuttavia che Coleridge abbia completamente rinnegato le posizioni sostenute nelle prime fasi della propria riflessione: il mito – in generale, non solo nella sua forma più elevata – continua ad essere inteso come espressione figurata che da una parte trae origine dalla situazione concreta e immediata in cui si trovano immersi gli autori del mito stesso, dall'altra contiene un significato generale, garantito sia da una forma di *tipicità* caratteristica dei racconti mitici, sia dall'operazione interpretativa svolta dal lettore. Ciò che cambia è il giudizio espresso dall'autore rispetto alle diverse forme di mito<sup>635</sup>. Questo cambiamento tuttavia è ricco di conseguenze sul piano teorico, dal momento che coincide con l'accettazione da parte di Coleridge di un modello riconducibile al paradigma della sapienza riposta. Una delle geniali intuizioni di Vico è proprio quella che lo porta a superare questo paradigma – del quale anche il *De antiquissima* costituisce un esempio – considerando gli antichi miti non come espressioni figurate di remote e profonde verità, ma come l'espressione spontanea di menti caratterizzate da una *corpulentissima fantasia*.

<sup>632</sup> Cfr. A.J. Harding, *The Reception of Myth in English Romanticism*, op. cit., p. 239.

<sup>633</sup> SW&F, II, p. 1265.

<sup>634</sup> Cfr. A.J. Harding, *The Reception of Myth in English Romanticism*, op. cit., p. 246.

<sup>635</sup> Cfr. *ivi*, p. 236.

Coleridge, parlando di una netta distinzione tra forma e contenuto e legando la forma più elevata di mito ai misteri greci, sembra ritornare a una lettura basata sul concetto di *adeguamento* per cui il mito costituirebbe più che l'espressione di intelletti incapaci di concepire l'astrazione, il risultato di un'operazione – compiuta da persone dotate di capacità più elevate – di traduzione di concetti complessi in un linguaggio semplice. Se è innegabile che rispetto a questo punto sussiste una forte distanza teorica tra i due autori, analizzando il modo in cui Coleridge descrive quest'opera di traduzione emergeranno nuove analogie tra la riflessione del poeta-filosofo inglese e quella di Vico. La contrapposizione tra forma e contenuto si attenua infatti se si prende in considerazione l'introduzione da parte di Coleridge del concetto di *tautegoria* per spiegare la natura simbolica dei filosofemi.

### § 9.6 Simbolo e allegoria

Il concetto di *tautegoria* è funzionale alla distinzione tra simbolo e l'allegoria<sup>636</sup>:

È nello squallore della nostra epoca che essa non riconosce alcuna via di mezzo fra il *letterale* e il *metaforico*. La fede o va sepolta nella lettura morta, o il suo nome e il suo onore sono usurpati da un prodotto contraffatto dell'intelletto meccanico che, nella cecità data dalla vanità, confonde i *Simboli* con le *Allegorie*. Ora un'allegoria non è che una traduzione di nozioni astratte in un linguaggio illustrativo che di per sé non è altro che un'astrazione dagli oggetti dei sensi, in cui quello principale ha perfino meno valore del suo illusorio delegato, entrambi sono in uguale misura privi di sostanza e il primo è anche informe. Un Simbolo (ὁ ἔστιν ἄει ταυτεγόρικον) è invece caratterizzato da una traslucidità dello specifico nell'individuale o del generale nello specifico o dell'universale nel generale, soprattutto dalla traslucidità dell'eterno attraverso e nel temporale. Esso condivide sempre la realtà che rende intelligibile e, mentre enuncia il tutto, si sofferma come parte vivente in quell'unità della quale è rappresentante.<sup>637</sup>

Questo brano, che fa parte dello *Statesman's Manual*, e segue il passo, già analizzato<sup>638</sup>, in cui Coleridge espone il metodo figurale che sta alla base della

---

<sup>636</sup> Sulla distinzione tra simbolo e allegoria in generale cfr. N. Halmi, "Symbol and Allegory", in C.J. Murray (ed. by), *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760–1850*, 2 vols., Firzroy Dearborn, New York 2004, pp. 1113-14; N. Halmi, *The Genealogy of Romantic Symbol*, *op. cit.*; N. Halmi, "An Anthropological Approach to the Romantic Symbol", *op. cit.* Sulla distinzione tra i due concetti in Coleridge, cfr. N. Halmi, "Coleridge on Allegory and Symbol", in *The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge*, *op. cit.*, pp. 345–58; N. Halmi, "Greek Myths, Christian Mysteries, and the Tautegorical Symbol", *op. cit.*; N. Halmi, "When Is a Symbol Not a Symbol? Coleridge on the Eucharist", *op. cit.*; N. Halmi, "How Christian Is the Coleridgean Symbol?", in *The Wordsworth Circle*, 26 (1995), pp. 26–30; G. McNiece, *Symbol and Allegory*, in *The Knowledge that Endures*, Palgrave Macmillan, London 1991, pp. 62-73.

<sup>637</sup> LS, p. 30 (trad. it., OP, pp. 264-65).

<sup>638</sup> Cfr. *supra*, § 8.3 L'interpretazione figurale, in particolare n489.

propria analisi, costituisce probabilmente l'espressione più chiara del modo in cui il poeta-filosofo inglese caratterizza il concetto di simbolo, opponendolo a quello di allegoria. L'allegoria costituisce un modo per esprimere un'idea attraverso una forma figurata e sensibile. Il simbolo, prodotto dall'immaginazione, costituisce invece, kantianamente, l'espressione concreta del punto di contatto tra ragione e intelletto, tra la facoltà sensibile e la conoscenza concettuale, dal momento che non è né segno arbitrario, né imitazione di idea astratta, ma unione concreta di idea astratta e caso singolo e reale. Il simbolo si distingue dall'allegoria perché è basato su una forma di identità, mentre l'allegoria su una forma di similitudine. Nel simbolo non esiste cioè una forma separata o separabile che viene aggiunta a un contenuto. Il simbolo è *consustanziale* rispetto a ciò che simboleggia, rimanda a qualcosa di cui allo stesso tempo è parte. Analizzando il rapporto tra il concetto coleridgiano di simbolo e la teologia cristiana Halmi, oltre a dimostrare come l'elaborazione teorica di questo concetto non consista in una semplice ripresa di concetti cristiani, fa un'osservazione molto interessante all'interno della presente ricerca, sottolineando come la relazione tra simbolo e oggetto simboleggiato non sia di carattere mimetico<sup>639</sup>. Per distinguere il simbolo dalle immagini ordinarie Halmi fa riferimento all'Eucarestia scrivendo:

Sebbene la pratica dell'Eucarestia imiti approssimativamente l'atto che l'ha istituita, il suo significato non deriva da una somiglianza rispetto a ciò che rappresenta, ma esclusivamente dalla sua istituzione: il pane e il vino sono accettati come simboli di comunione con Cristo perché egli ha esortato i Dodici Apostoli a ricordarlo spezzando il pane e condividendo il vino.<sup>640</sup>

È proprio l'assenza di una relazione mimetica che, secondo Halmi, permette al simbolo di rappresentare il trascendente. L'assenza di mimetismo sottolinea la differenza tra rappresentazione e rappresentato, evidenzia la presenza di una distanza da colmare, fa appello all'immaginazione del lettore o dell'osservatore. Anche all'interno del concetto di simbolo, come nella distinzione tra copia e imitazione, il concetto di *differenza* svolge dunque un ruolo di primaria importanza. Allo stesso tempo però Coleridge sottolinea come il simbolo sia *tautegorico*: diversamente dall'allegoria, che istituisce una forma di similitudine grazie alla quale due diversi oggetti vengono connessi, il simbolo afferma un'identità, costituisce un'unione di universale e

---

<sup>639</sup> N. Halmi, "How Christian Is the Coleridgean Symbol?", *op. cit.*, p. 27.

<sup>640</sup> *Ibidem*.

particolare all'interno della quale l'immagine simbolica e il suo significato coincidono<sup>641</sup>.

Alla luce della distinzione tra allegoria e simbolo, e soprattutto della caratterizzazione del simbolo attraverso il neologismo *tautegoria*, la distanza tra forma e contenuto che era emersa analizzando il testo della conferenza dedicata al Prometeo di Eschilo si accorcia. Sebbene da essa si può evincere chiaramente la convinzione coleridgiana che opere come quella di Eschilo abbiano la funzione di «trasmettere una profonda verità religiosa a una minoranza selezionata, distinguendola dalla moltitudine»<sup>642</sup>, allo stesso tempo emerge una visione all'interno della quale una determinata tipologia di miti costituisce una forma di comprensione della natura del tutto peculiare, distinta da una comprensione del tutto razionale e allo stesso tempo da una del tutto sensibile. Prometeo costituisce l'espressione simbolica del fatto che nell'uomo è presente una facoltà, la ragione, caratterizzata da una forma di spiritualità. Il mito di Prometeo non è un'allegoria per rappresentare in modo figurato la componente spirituale della natura umana. Esso è una specifica forma di espressione, non ancora razionale, non più sensuale, di questo concetto. Come gli universali fantastici vichiani, anche i *filosofemi* di Coleridge non affermano una forma di analogia, ma sono basati sull'identità: come chiunque compie un'azione coraggiosa, nella logica poetica, non è *come* Achille, ma *è* Achille, così Prometeo non è l'espressione poetica di un concetto, ma la sua incarnazione simbolica. Il suo significato non deve essere cercato al di fuori del mito, ma nel mito stesso.

Una ulteriore analogia tra il modo in cui Coleridge caratterizza il concetto di *simbolo* e il concetto vichiano di *universale fantastico* emerge chiaramente da un appunto scritto da Coleridge nel 1821:

Laddove le metafore sono adottate convenzionalmente da tutte le classi di una società, così che gli oggetti nei quali l'assimilazione è implicata sono Simboli, o partecipano della natura dei simboli, e sono assicurati come già noti e compresi dagli uditori, questa Allegoria, caratterizzata in questo modo, è *una favola* [A Fable]; solo questo tipo merita il nome di *Favola esopica* [Esopic Fable]. [...] La favola ci conduce al Mito, essendo essa stessa una parte del mitico [Mythic]. [...] Io sostengo solo che "una parte essenziale di ciò, il cui tutto esso rappresenta" è il senso *peculiare* del *συμβολον* e deve essere il suo uso religioso e filosofico: e questo con la maggiore proprietà, dal momento che il mio oggetto principale attualmente è l'interpretazione dell'Io mitologico [the mythological Io] nelle sue

---

<sup>641</sup> Cfr. N. Halmi, "Greek Myth, Christian Mysteries, and the Tautegorical Symbol", *op. cit.*, p. 8.

<sup>642</sup> *Ivi*, p. 6.

connessioni con il più profondo e venerabile di tutti i miti teologici greci [the Greek Theomythics (θεομυθιαί), il Prometeo di Eschilo].<sup>643</sup>

Il riferimento ad una *comunità* all'interno della quale i simboli funzionano, aggiunge ulteriormente un *colore vichiano* alla riflessione coleridgiana: se nella lezione su Prometeo lo studioso insiste infatti sul carattere esclusivo dei miti filosofici, in questo brano sottolinea invece la loro diffusione, il loro essere legati al *sensu comune* di una società. Mentre il testo della conferenza su Prometeo è stato assemblato nello stesso periodo in cui Coleridge stava leggendo la *Scienza nuova*, questo brano risale a diversi anni prima che egli venisse a conoscenza dell'opera vichiana. D'altra parte non è certo necessario chiamare in causa Vico per comprendere a pieno la concezione coleridgiana di simbolo, che si colloca a pieno titolo nell'ambito del dibattito romantico intorno a questo concetto<sup>644</sup>, ed è chiaramente influenzata dalle teorie degli altri partecipanti a questo dibattito, come Herder, Goethe, Friedrich Schlegel, Schelling<sup>645</sup>. Tra coloro che hanno influenzato la teoria coleridgiana del simbolo devono essere annoverati poi la maggior parte degli studiosi su cui vertono i precedenti capitoli di questa ricerca.

Il concetto di simbolo può essere quindi considerato esemplare rispetto al rapporto tra la riflessione coleridgiana e quella vichiana: esso presenta infatti analogie e differenze, che potrebbero nascondere un'influenza vichiana, ma che molto più probabilmente sono legate alla precoce e duratura esposizione di Coleridge a tematiche e teorie che, direttamente influenzate da Vico oppure no, hanno una sfumatura vichiana.

---

<sup>643</sup> CN, IV, 4832.

<sup>644</sup> Cfr. N. Halmi, *The Genealogy of Romantic Symbol*, *op. cit.*

<sup>645</sup> Nel caso di Schelling si può parlare a questo proposito di un'influenza reciproca. Sebbene infatti il concetto coleridgiano di simbolo sia profondamente influenzato dalla filosofia di Schelling, è lo stesso filosofo tedesco a riconoscere esplicitamente il proprio debito nei confronti di Coleridge per quanto riguarda il concetto di tautegoria. Cfr. N. Halmi, "Greek Myth, Christian Mysteries, and the Tautegorical Symbol", *op. cit.*

## Conclusioni

La maggior parte dei libri o dei film gialli racconta la ricerca, da parte del protagonista della storia, degli indizi utili alla risoluzione di un delitto. A volte però non sono gli indizi che mancano. A volte il protagonista conosce fin dall'inizio il colpevole, ma ciò che manca è una trama coerente in grado di spiegare il suo gesto, di offrire uno sguardo d'insieme, di collegare in un unico quadro i diversi elementi, rendendoli così significativi. Questo lavoro è in qualche modo simile a tale genere di gialli. Più che portare alla luce nuovi dati, esso tenta di riunire in un insieme coerente una serie di elementi poco noti, nella convinzione che dal loro accostamento e dalla loro collocazione su un unico sfondo possa emergere una trama unitaria in grado di renderli più significativi, in grado di illuminarli di una nuova luce.

L'importanza che il concetto di finzione riveste nella riflessione filosofica di Coleridge è cosa nota, così come è cosa nota, almeno tra gli studiosi di Vico, che Coleridge sia stato tra i primi inglesi a leggere e apprezzare l'opera del filosofo italiano. I tentativi di individuare tracce vichiane nelle opere degli autori più disparati sono inoltre innumerevoli.

La caratterizzazione del concetto di *illusione drammatica* che emerge da queste pagine non è il principale punto di forza del mio lavoro, frutto di una ricerca che non è stata animata dal tentativo di realizzare scoperte filologiche in grado di istituire inediti rapporti di influenza tra Vico e gli autori presi in esame nei vari capitoli. Essa piuttosto, nell'analizzare il concetto di finzione nell'opera di Coleridge, individua e segue il filo rosso che collega la riflessione vichiana a quella coleridgiana. Tale filo rosso prende le mosse dalla crisi scettica che mette in discussione lo statuto di verità delle Sacre Scritture, spingendo Vico a cercare una soluzione a tale crisi in grado di superare lo scetticismo senza per questo ricadere nella rigidità del *cogito* cartesiano. La soluzione vichiana prevede una complessa revisione del metodo interpretativo applicato ai miti antichi. Nel momento in cui la veridicità del dettato biblico viene messa in dubbio, infatti, diventa inevitabile confrontarsi con quelli che diventano pericolosi pretendenti pronti a usurpare al testo sacro lo status privilegiato di unica fonte di informazioni attendibili a proposito delle origini dell'uomo. Il filo rosso che parte da Vico attraversa

quindi la riflessione di diversi studiosi che, influenzati o meno dalle geniali intuizioni del filosofo partenopeo, partendo da esigenze simili, si sono posti domande simili, e sono giunti, a volte, a risposte simili. È solo leggendo la riflessione coleridgiana alla luce di questo contesto che il nesso Coleridge-Vico acquista interesse. Sebbene infatti il filosofo inglese conosca l'opera di quello italiano solo nell'ultima parte della propria riflessione, quando Coleridge legge la *Scienza nuova* vanta già una lunga familiarità con temi ed autori che possono essere definiti *vichiani*, e la dimostrazione di ciò è uno degli scopi fondamentali di questa ricerca e il suo principale apporto allo studio della storia della filosofia.

L'interesse del rapporto tra Coleridge e Vico, tuttavia, non è esclusivamente di carattere storico. La riflessione di entrambi gli autori è accomunata infatti da un forte interesse per il concetto di verosimiglianza.

Sia Vico che Coleridge rifiutano, ognuno a modo proprio, di introdurre una netta cesura tra vero e falso, dedicando gran parte dei propri sforzi all'esplorazione dello spazio intermedio tra i due concetti, il vasto continente del verosimile. Nella coleridgiana distinzione tra illusione e inganno e nel vichiano interesse per il senso comune, per il verosimile, per la filologia intesa estensivamente come indagine a proposito di ogni forma di espressione umana, è possibile cogliere una forte consapevolezza dell'importanza della finzione nella vita dell'uomo. Illusioni, sogni, false credenze, sottolineano il carattere creativo, *poietico* della conoscenza umana. Ci ricordano così che per capire l'agire degli uomini, che «essendo in buona parte stolidi, non sono guidati dal discernimento, ma dal desiderio o dal caso», è importante indagare e comprendere non tanto ciò che è *vero*, quanto piuttosto ciò che è ritenuto tale.

## Bibliografia

### Bibliografia primaria

- ARENDT H., *Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil*, The Viking Press, New York 1963 (trad. it., Id., *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2003).
- ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino, 2008.
- BLACKWELL T., *An enquiry into the life and writings of Homer (1735)*, Scholar Press, Menston, 1972.
- ID., *Letters concernin Mythology*, J. Oswald, London, 1748.
- BLUMENBACH J.F., *Geschichte und Beschreibung der Knochen des menschlichen Körpers*, Heinrich Dieterich, Göttingen, 1807.
- ID., *The Anthropological Treatises of Johann Friedrich Blumenbach and Hunter*, translated and edited by T. Bendyshe, London, 1865.
- ID., *Über den Bildungstrieb*, J.C. Dieterich, Göttingen, 1789.
- BUZI P., *Catalogo dei manoscritti copti borgiani conservati presso la biblioteca nazionale "Vittorio Emanuele III" di Napoli, con un profilo scientifico di Stefano Borgia e Georg Zoega e una breve storia della formazione della collezione Borgiana*, Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Anno CDVI – 2009, Classe di scienze morali, storiche e filologiche, Memorie, Serie IX, Volume XXV, Fascicolo 1, Roma 2009.
- CARLYON C., *Early Years and Late Reflections*, Whittaker and co., 4 Voll, London, 1835.
- COLERIDGE H.N., *Introductions to the study of the Greek classic poets*, Second edition, John Murray, London, 1834.
- COLERIDGE S.T., *Biographia Literaria*, a cura di P. Colaiacomo, Editori Riuniti, Roma, 1991.
- ID., *Coleridge's Responces. Selected Writings on Literary Criticism, the Bible and Nature. Volume II: Coleridge and the Bible*, ed. by A.J. Harding, Continuum, London – New York, 2007.
- ID., *L'illusione drammatica. Lezione su Shakespeare e altri testi*, Edizioni ETS, Pisa, 2010.
- ID., *La ballata del vecchio marinaio*, Bur, Milano, 2004.
- ID., *La ballata dell'antico marinaio-Kubla Khan*, Feltrinelli, Milano, 2002.

- ID., *Opere in prosa*, a cura di F. Cicero, Bompiani, Milano, 2006.
- ID., *Shakespearian Criticism*, a cura di Th.M. Raysor, 2 Voll., Dent, London, 1960.
- ID., *The Collected Letters of Samuel Taylor Coleridge*, edited by E.L. Griggs, 6 Voll., Clarendon Press, Oxford, 1956-1971.
- ID., *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, Princeton University Press, Princeton N.J, 1969-2002, 16 Voll. Di quest'opera, che costituisce l'edizione standard delle opere coleridgiane, ad esclusione delle lettere e delle note, ho utilizzato i seguenti titoli:
  - I. *Lectures 1795: On Politics and Religion*, edited by J. Engell and W.J. Bate (1971).
  - IV. *The Friend*, edited by B.E. Rooke, 2 Voll. (1969).
  - V. *Lectures 1808-1819: On Literature*, edited by R.A. Foakes, 2 Voll. (1987).
  - VI. *Lay Sermons*, edited by R.J. White, (1972).
  - VII. *Biographia Literaria*, edited by J. Engell, W.J. Bate, (1985).
  - VIII. *Lectures 1818-1819: On the History of Philosophy*, edited by J.R. de J. Jackson, 2 Voll. (2000).
  - IX. *Aids to Reflection*, edited by J. Beer (1993).
  - XI. *Shorter Works and Fragments*, edited by H.J. Jackson & J.R.de J. Jackson, 2 Voll. (1995).
  - XII. *Marginalia*, edited by H.J. Jackson & G. Whalley, 6 Voll. (1980-2001).
  - XIII. *Logic*, edited by J.R.D.J. Jackson (1981).
  - XIV. *Table Talk*, edited by K. Coburn & B. Winer, 2 Voll. (1990).
  - XV. *Opus Maximum*, edited by T. McFarland (2002).
  - XVI. *Poetical Works*, edited by J.C.C. Mays and J. Crick, 3 Voll., 6 parti (2001).
- ID., *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, edited by K. Coburn, 5 Voll. in 10 parti, Princeton University Press – Routledge – Pantheon Books, Princeton N.J. – London – New York, 1957-2002.
- ID., *The Rime of the Ancient Mariner*, ed. by P.H. Fry, Bedford-St. Martin's, Boston-New York, 1999.
- CRABB ROBINSON H., *Henry Crabb Robinson on books and their writers*, edited by E. J. Morley, 2 Voll., J. M. Dent and Sons Ltd, London, 1938.
- CUDWORTH R., *The True Intellectual System of the Universe*, in *Collected Works of Ralph Cudworth*, prepared by B. Fabian, 2 Voll, Olms, Hildesheim, 1977.
- DESCARTES R., *Discorso sul metodo*, commentato da E. Gilson, a cura di E. Scribano, San Paolo, Milano, 2003.
- DU BOS J.B., *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2005.

- FABER G.S., *A dissertation on the mysteries of the Cabiri*, F. and C. Rivington, London and W. Hanwell and J. Parker, Oxford, 1803.
- FINETTI G.F., *Difesa dell'autorità della Sacra Scrittura contro Giambattista Vico: dissertazione del 1768: unitovi il Sesto supplemento alla Bibliografia vichiana*, a cura di B. Croce, Laterza, Bari, 1936.
- FONTENELLE B. DE, *Réflexions sur la poétique*, in *Oeuvres complètes*, III, Fayard, Paris, 1989, pp. 132-133.
- GOETHE J.W., *Viaggio in Italia*, in Id., *Opere*, a cura di L. Mazzucchetti, 5 Voll., Sansoni, Firenze 1962-63, II Vol, pp. 423-1046.
- *Göttingische gelehrte Anzeigen, unter der aufsicht der Königl. gesellschaft der wissenschaften*, Göttingen.
- HAMANN J.G., *Briefwechsel*, a cura di W. Ziesemer e A. Henkel, VII Voll., Wiesbaden, 1957.
- HARE J.C. (ed. by), *The Philological museum*, printed by J. Smith for Deightons, Cambridge, 1833.
- HEEREN A.H.L., *Christian Gottlob Heyne: biographisch dargestellt*, J. F. Römer, Göttingen, 1813.
- HERDER J.F., *Sämtliche Werke*, B. Suphan et al. (eds.), 33 Bände in 25 Büchern., Berlin, 1887-.
- ID., *Werke*, herausgegeben von Wolfgang Pross, C. Hanser, 3 Voll., München, 1984-.
- HERMANN M. G., *Handbuch der Mythologie, aus Homer und Hesiod als Grundlage zu einer richtigen Fabellehre des Altertums*, Berlin, 1787.
- HEYNE C.G. (a cura di), *Homeri Carmina cum brevi annotatione accedunt variae lectiones et observationes veterum grammaticorum cum nostrae aetatis criticae curante C.G. Heyne*, Lipsiae, 1802-1822.
- ID., *De mythorum poeticorum natura origine et caussis* (1799), in *Commentationes Societatis Regiae Scientiarum Gottingensis*, apud J.C. Dieterich, Göttingen Vol. XIV, 1800, pp. 149-157.
- ID., *De origine et caussis fabularum homericarum commentatio*, in *Novi Commentarii Societas Regiae Scientiarum Gottingensis*, apud J.C. Dieterich, Göttingen, Vol. VII, pp. 34-58.
- ID., *Greci Barbari*, Argo, Lecce, 2004.
- ID., *Opuscula academica collecta et animadversionibus locupletata*, apud J.C. Dieterich, 6 Voll., Göttingen, 1785-1812.
- ID., *Temporum mythicorum memoria a corruptelis nonnullis vindicata* (1763), in *Commentationes Societatis Regiae Scientiarum Gottingensis*, apud J.C. Dieterich, Göttingen, Vol. VIII, 1787, pp. 3-19.

- HOBBS T., *Leviatano*, Laterza, Bari, 2001.
- HUME D., *La regola del gusto e altri saggi*, a cura di G. Preti, Abscondita, Milano, 2006.
- JACOBI F.H., *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung*, G. Fleischer, Leipzig, 1811.
- JORDAN J.L., "Beobachtung des Brokengespenstes" mittgetheilt von J. Lud. Jordan, in *Göttingisches Journal der Naturwissenschaften* (1798) ed. J. Fr. Gmelin, I, iii, pp. 110-114.
- KANT I., *Gesammelte Schriften*, De Gruyter, Berlin, Reimer, 1910-.
- KANT I., KREUTZFELD J.G., *Inganno e illusione. Un confronto accademico*, a cura di M.T. Catena, Guida, Napoli, 1998.
- LOWTH R., *De sacra poesi Hebraeorum. Praelectiones academicae Oxonii habitae. Notas et epimetras adiecit I.D. Michaelis*, Göttingen, 1758.
- MAURICE F.D., *Modern philosophy: or A treatise of moral and metaphysical philosophy from the fourteenth century to the French Revolution, with a glimpse into the nineteenth century*, Griffin, Bohn and Company, 1862.
- MENDELSSOHN M., *Scritti di estetica*, a cura di L. Lattanzi, Aesthetica Edizioni, Palermo, 2004.
- PAINE T., *The Age of Reason*, in Id., *The Writings of Thomas Paine*, edited by M.D. Conway, Ams Press, New York 1967, 4 Voll, IV vol., pp. 1-195.
- SCHELLING F.W.J., *Le divinità di Samotraccia*, Il Melangolo, Genova, 2009.
- SHAKESPEARE W., *Enrico V*, a cura di G. Baldini, Bur, Milano, 2007.
- SMITH A., *La natura dell'imitazione che ha luogo nelle cosiddette arti imitative*, in Id., *Saggi filosofici*, a cura di P. Berlanda, Franco Angeli Editore, Milano, 1984, pp. 175-208.
- STENDHAL H.B. DE, *Racine et Shakspeare. Études sur le romantisme*, nouvelle edition, Michel Lévy Frères, Paris, 1854.
- VICO G., *De antiquissima Italorum sapientia*, a cura di M. Sanna, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2005.
- ID., *De nostri temporis studiorum ratione*, a cura di A. Suggi, Edizioni ETS, Pisa, 2010.
- ID., *La scoperta del vero Omero seguita dal Giudizio sopra Dante*, a cura di P. Cristofolini, Edizioni ETS, Pisa, 2006.
- ID., *La scienza nuova*, a cura di P. Rossi, Bur, Milano, 2008.
- ID., *Metafisica e metodo*, a cura di C. Faschilli, C. Greco, A. Murari, Bompiani, Milano, 2008.

- ID., *Opere*, a cura di A. Battistini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2007.
- ID., *The Autobiography of Giambattista Vico*, a cura di M. Harold Fisch e T. Goddard Bergin, Great Seal Books, Ithaca, New York, 1963.
- ID., *The New Science of Giambattista Vico*, a cura di T. Goddard Bergin e M. Harold Fisch, Anchor Books Doubleday & Company, Inc., Garden City, New York, 1961.
- WELCKER F.G., *Zoega's Leben (Sammlung seiner Briefe und Beurtheilung seiner Werke)*, 2 voll, Halle a. S., 1912-13.
- WOLF F.A., BUTTMAN P. (ed. by), *Museum der Alterthums-Wissenschaft*, Realschulbuchandlung, Berlin, 1807-1810.
- ID., *Prolegomena to Homer* (1795), translated with introduction and notes by A. Grafton, W.G. Most and J.E.G. Zetzel, Princeton, 1985.
- WOOD R., *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer: With a Comparative View of The Ancient and Present State of the Troade*, H. Hughs, London, 1875.
- ZOEGA G., *Briefe und Dokumente*, herausgabe von Ø. Andreasen, Munksgaard, 1967.
- ID., *Omero*, in *Strassburger Festschrift zur XLVI Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner*, herausgegeben von der Philosophischen Fakultät der Kaiser-Wilhelms-Universität, Verlag Von Karl J. Trübner, Strassburg, 1901, pp. 3-10.

## Bibliografia secondaria

- AA.VV., *The Oxford handbook of Samuel Taylor Coleridge*, Oxford University Press, Oxford, 2009.
- AA.VV. *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*, edited by F. BURWICK AND W. PAPE, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 1990.
- AA.VV. *Vico in Italia e in Germania. Letture e prospettive*, Atti del Convegno Internazionale Napoli, 1-3 marzo 1990, a cura di G. CACCIATORE e G. CANTILLO, Bibliopolis, Napoli, 1993.
- AA.VV., *Il sapere poetico e gli universali fantastici. La presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea. Atti del Convegno Internazionale, Napoli, 23-25 Maggio 2002*, a cura di G. CACCIATORE, V.G. KUROTSCHKA, E. NUZZO, M. SANNA, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2004.
- ALONGE R., TESSARI R., *Manuale di storia del teatro*, Utet, Torino, 2001.
- AMOROSO L., *Mosè fu un poeta teologo?*, in AA.VV., *Il sapere poetico e gli universali fantastici. La presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea. Atti del Convegno Internazionale, Napoli, 23-25 Maggio 2002*, a cura di G. CACCIATORE, V.G. KUROTSCHKA, E. NUZZO, M. SANNA, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2004, pp. 211-225.
- ARONOVITCH H., *Vico and verstehen*, in G. Tagliacozzo (a cura di), *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, I Vol., pp. 216-226.
- AUERBACH E., "Giambattista Vico und die Idee der Philologie", in *Homentage a Antoni Rubio i Lluch*, I, Barcelona, 1936, pp. 293-304 (trad. it., ID., *Giambattista Vico e l'idea di filologia*, in E. AUERBACH, *S. Francesco, Dante Vico e altri saggi di filologia romanza*, De Donato Editore, Bari, 1970, pp. 53-65).
- ID., "Spachliche Beiträge zur Erklärung der *Scienza Nuova* von G. B. Vico", in *Archivium romanicum*, 21, 1937 (trad. it. ID., *Contributi linguistici all'interpretazione della Scienza Nuova di G.B. Vico*, in E. AUERBACH, *S. Francesco, Dante Vico e altri saggi di filologia romanza*, De Donato Editore, Bari, 1970, pp. 66-77).
- ID., "Vico and Aesthetic Historism", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 8, No. 2 (Dec., 1949), pp. 110-118 (trad. it., ID., *Vico e lo storicismo estetico*, in E. AUERBACH, *S. Francesco Dante Vico ed altri saggi di filologia romanza*, De Donato Editore, Bari, 1970, pp. 88-101).
- ID., "Vico und Herder", in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 10, 1932, pp. 671-686 (trad. it., ID., *Vico e Herder*, in E. AUERBACH, *S. Francesco, Dante Vico e altri saggi di filologia romanza*, De Donato Editore, Bari, 1970, pp. 115-131).

- ID., *Figura*, in Id. *Neue Dantestudien*, Istanbul Schriften, Nr. 5, Istanbul 1944, pp. 11-71 (trad. it., ID., *Figura*, in *Nuovi Studi su Dante*, a cura di D. DELLA TERZA, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 176-226).
- ID., *Literatursprache und Publikum in der Lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Francke, Bern, 1958 (trad. it., ID., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano, 2007).
- ID., *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Francke, Bern, 1946 (trad. it., ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino, 1956).
- ID., *Vico und der Volksgeist*, in *Wirtschaft und Kultursystem. Alexander Rüstow*, Eugen Rentsch, Zürich, 1955, pp. 46-60 (trad. it., ID., *Vico e il Volksgeist*, in E. AUERBACH, *S. Francesco, Dante Vico e altri saggi di filologia romanza*, De Donato Editore, Bari, 1970, pp. 102-114).
- ID., *Vico's contribution to literary criticism*, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, ediderunt A.C HATCHER, L.L. SELING, Francke Verlag, Bern, 1958, pp. 31-37 (trad. it., ID., *Il contributo di Vico alla critica letteraria*, in E. AUERBACH, *S. Francesco, Dante Vico e altri saggi di filologia romanza*, De Donato Editore, Bari, 1970, pp. 78-87).
- BABCOCK R.W., "The Direct Influence of Late Eighteenth Century Shakespeare Criticism on Hazlitt and Coleridge", in *Modern Language Notes*, Vol. 45, No. 6. (Jun., 1930), pp. 377-387.
- BADALONI N., *Vico nell'ambito della filosofia europea*, in AA. VV., *Omaggio a Vico*, Morano Editore, Napoli, 1968, pp. 233-267.
- ID., *Introduzione a Vico*, Editori Laterza, Bari, 1984 (ultima edizione 2008).
- BAHTI T., *Vico, Auerbach and literary history*, in *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, II Vol., pp. 97-114.
- BASSI R., *Favole vere e severe. Sulla fondazione antropologica del mito nell'opera vichiana*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2004.
- BATE W.J., *Coleridge*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1968.
- BATTISTINI A., "Un poeta «dottissimo delle eroiche antichità». Il ruolo di Virgilio nel pensiero di G.B. Vico", in *Critica letteraria*, LXXXVIII-LXXXIX, (1995), pp. 167-182.
- BATTISTINI A., GARIN E., VERENE D.P., GRASSI E., *Vico Oggi*, Armando Editore, Roma, 1979
- BATTISTINI A., *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Guerini e associati, Napoli 1995.

- ID., *Vico tra antichi e moderni*, Il Mulino, Bologna, 2004.
- BEER J., "Coleridge's originality as a critic of Shakespeare", in *Studies in the Literary Imagination*, 19:2 (1986:Fall) pp.51-69.
- BERLIN I., *A note on Vico's concept of knowledge*, in *Giambattista Vico, an international symposium*, edited by G. TAGLIACOZZO, The John Hopkins press, Baltimore, 1969, pp. 371-77.
- ID., *Vico and Herder: two studies in the history of ideas*, Viking Press, New York, 1976 (trad. it., ID., *Vico ed Herder, due studi sulla storia delle idee*, Armando Editore, Roma, 1978).
- ID., *Vico and the Ideal of the Enlightenment*, in *Social Research*, 43:3 (1976:Autumn), pp.640-653.
- BHATTACHARYA N., *Knowledge "Per Caussas": Vico's theory of natural science*, in AA. VV., *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, I Vol., pp. 182-197.
- BORGHERO C., *La certezza e la storia. Cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica*, Franco Angeli Editore, Milano, 1983.
- BOTTURI F., "Caduta e storia: note sul "peccato originale" in G.B. Vico", in *Memornadum* (2003), 5, 18-35.
- BRICE B., *Coleridge and Scepticism*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- BRISSON L., JAMME C., *Introduction à la philosophie du mythe*, J. Vrin, Paris, 1995-1996.
- BURWICK F., "On Stage Illusion: From Wordsworth's Marginalia to Coleridge's Lectures", in *Wordsworth Circle*, 19:1 (1988:Winter), pp. 28-37.
- CACCIATORE G., *Poesia e storia in Vico*, in AA. VV., *Il mondo di Vico/Vico nel mondo. In ricordo di G. Tagliacozzo*, a cura di F. RATTO, Edizioni Guerra, Perugia, 2000, pp. 143-156.
- ID., *Vico: i saperi poetici*, in *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, a cura di A. BATTISTINI e P. GUARAGNELLA, Pensa Multimedia Editore, Lecce, 2007.
- CANTELLI G., *Vico e Bayle: premesse per un confronto*, Guida Editori, Napoli, 1971.
- CARLSON J., "An Active Imagination: Coleridge and the Politics of Dramatic Reform", in *Modern Philology*, Vol. 86, No. 1. (Aug., 1988), pp. 22-33.
- CASSIRER E., *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, B.G. Teubner, Leipzig, Berlin, 1932 (trad. it., ID., *La*

*rinascenza platonica in Inghilterra e la scuola di Cambridge*, La Nuova Italia, Firenze, 1968).

- CAVELL S., *Emerson, Coleridge, Kant*, in AA.VV., *Post-Analytic Philosophy*, edited by J. RAJCHMAN and C. WEST, Columbia University Press, New York, 1985, pp. 84-107 (trad. it., ID., *Emerson, Coleridge, Kant*, in G. BORRADORI, *Il pensiero post-filosofico*, Jaka Book, Milano 1988, pp. 209-236).
- CHAMBERS E.K., *Samuel Taylor Coleridge. A Biographical Study*, Oxford University Press, Oxford, 1950.
- CHINOL E., *Il pensiero di S.T. Coleridge*, Venezia, Pozza, 1953.
- CLARK R.T. JR., *Herder, Vico and Cesarotti*, in *Studies in philology*, XLIV, 1947, pp. 645-671.
- COFFMAN R.J., *Coleridge's Library*, G.K. Hall & co., Boston, 1987.
- COMETA M., *Iduna. Mitologie della ragione. Il progetto di una neue Mythologie nella poetologia preromantica*, Edizioni Novecento, Palermo, 1984.
- COSTA G., "A proposito della ricezione di Vico in Francia", in *Bollettino del Centro di studi vichiani*, Vol. XII-XIII, 1982-83, pp. 377-380.
- ID., "Camille Falconet e gli enciclopedisti", in *Bollettino del Centro di studi vichiani*, Vol. III, 1973, pp. 147-162
- ID., "Perché Vico pubblicò un capolavoro incompiuto? Considerazioni in margine a *La scienza nuova*, 1730", *Italica*, Vol. 82, No. 3/4, 2005, pp. 560-579.
- ID., "Postilla vichiana", in *Nouvelles de la Republique des Lettres*, 2000, I, pp. 162-168.
- ID., "Thomas Blackwell tra Gravina e Vico", in *Bollettino del centro di studi vichiani*, Vol. V, 1975, pp. 40-55.
- ID., "Vico e il Settecento", in *Forum Italicum*, Vol. X, No. 1-2, March-June 1976, pp. 10-30.
- ID., "Vico e l'Inquisizione", in *Nouvelles de la Republique des Lettres*, 1999, II, pp. 93-124.
- ID., "Vico e Michel de la Roche", in *Bollettino del Centro di studi vichiani*, Vol. II, 1972, pp. 63-65.
- ID., *Genesi del concetto vichiano di fantasia*, in M. FATTORI, M. BIANCHI (a cura di), *Phantasia~Imaginatio*, Ed. Dell'Ateneo, Roma, 1988.
- ID., *La Critica Omerica di Thomas Blackwell (1701-1757)*, Sansoni, Firenze, 1958.

- CREASE R., *Vico and the "Cogito"*, in G. TAGLIACOZZO (a cura di), *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, I Vol., pp. 171-181.
- CRISTOFOLINI P., *La Scienza Nuova di Vico, Introduzione alla lettura*, La Nuova Italia Scientifica, Urbino, 1995.
- ID., "Vico pagano e barbaro", in *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, Vol. XXVIII-XXIX, 1998-1999, pp. 71-90.
- ID., *Vico pagano e barbaro*, Edizioni ETS, Pisa, 2001.
- ID., *Da Dante a Omero, da Gravina a Vico*, in AV. VV., *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, a cura di A. BATTISTINI e P. GUARAGNELLA, Pensa Multimedia, Lecce, 2007, pp. 375-382.
- CROCE B., *Bibliografia vichiana*, accresciuta e rielaborata da Fausto Nicolini, Riccardo Ricciardi Editore, Napoli, 1947-48, 2 Voll.
- D'ALESSANDRO G., *L'illuminismo dimenticato. Johann Gottfried Eichhorn (1752-1827) e il suo tempo*, Liguori Editore, Napoli, 2000.
- ID., *L'influenza di Vico in Heyne e nella scuola storico mitologica di Gottinga*, in AA.VV., *La filosofia pratica tra metafisica e antropologia nell'età di Wolff e Vico*, a cura di G. CACCIATORE, V. GESSA-KUROTSCHKA, H. POSER, M. SANNA, Alfredo Guida Editore, Napoli, 1999, pp. 157-204.
- D'ANGELO P., *L'estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna, 1997.
- DANESI M., *La metafora come traccia della sapienza poetica*, in AA.VV., *Il sapere poetico e gli universali fantastici. La presenza di Vico nella riflessione filosofica contemporanea. Atti del Convegno Internazionale, Napoli, 23-25 Maggio 2002*, a cura di G. CACCIATORE, V.G. KUROTSCHKA, E. NUZZO, M. SANNA, Alfredo Guida Editore, Napoli, 2004, pp. 27-54.
- ID., *Metafora e l'interconnessione dei sistemi rappresentativi: osservazioni su un recente volume sul ruolo della metafora nel pensiero e nella cultura*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo. In ricordo di G. Tagliacozzo*, a cura di F. RATTO, Edizioni Guerra, Perugia, 2000, pp. 455-469.
- ID., *Ragionare metaforicamente come impulso alla concettualizzazione: il concetto di metafora in Vico come guida alla ricerca in psicologia*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo. In ricordo di G. Tagliacozzo*, a cura di F. RATTO, Edizioni Guerra, Perugia, 2000, pp. 119-133.
- DE MAS E., *Vico and italian thought*, in *Giambattista Vico, an international symposium*, edited by G. TAGLIACOZZO, The John Hopkins press, Baltimore, 1969, pp. 147-164.
- DE MIRANDA G., "«Nihil decisum fuit». Il Santufficio e la Scienza Nuova di Vico: un'irrealizzata edizione patavina tra l'imprimatur del 1725 e quello del 1730", in *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, XXVIII-XXIX (1998-1999), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1999, pp. 5-69.

- DI CESARE D., "Parola, logos, dabar: linguaggio e verità nella filosofia di Vico, in *Bollettino del Centro di studi vichiani*, XXII-XXIII, 1992-1993, pp. 251-288.
- DORFLES G., *L'estetica del mito. Da Vico a Wittgenstein*, Mursia, Milano, 1967.
- ID., *Myth and metaphor in Vico and in contemporary aesthetics*, in *Giambattista Vico, an international symposium*, edited by G. TAGLIACOZZO, The John Hopkins press, Baltimore, 1969, pp. 577-590.
- DUNSTAN C., "The German Influence on Coleridge", in *The Modern Language Review*, Vol. 18, No. 2. (Apr., 1923), pp. 183-201.
- EBBATSON J.B., "Coleridge's Mariner and the Rights of Man", in *Studies in Romanticism*, 11, 1972, pp. 171-206.
- ENGELL J., *Forming the critical mind: Dryden to Coleridge*, Harvard University Press, Cambridge Mass., 1989.
- FERRERI L., *La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2007.
- FISCH M.H., "The Coleridges, Dr. Prati, and Vico", in *Modern Philology*, Vol. 41, No. 2. (Nov., 1943), pp. 111-122.
- FOERSTER D.M., *Homer in English Criticism. The Historical Approach in the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1947.
- FOGLE R.H., "Coleridge on Dramatic Illusion", in *The Tulane Drama Review*, Vol. 4, No. 4. (May, 1960), pp. 33-44.
- FORNARO S., *I greci senza lumi: l'antropologia della Grecia antica in Christian Gottlob Heyne (1729-1812) e nel suo tempo*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2004.
- FULFORD T., "The Politics of the Sublime: Coleridge and Wordsworth in Germany", in *The Modern Language Review*, Vol. 91, No. 4 (Oct., 1996), pp. 817-832.
- FULLER R.C., *Alexander Geddes, 1737-1802. A pioneer of Biblical Criticism*, The Almond Press, Bradford-on-Avon, 1984.
- G. MCNIECE, *The Knowledge that Endures*, Palgrave Macmillan, London, 1991.
- GARDNER H., *Vico's theories of knowledge in the light of contemporary social science*, In *Giambattista Vico's science of humanity*, edited by G. TAGLIACOZZO and D.P. VERENE, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1976, pp. 351-364.
- GARIN E., *Una ottocentesca contraffazione vichiana*, in *Bollettino del Centro di studi vichiani*, Vol. II, 1972, pp. 69-72.

- GENSINI S., *Linguaggio e natura umana: Vico, Herder e la sfida di Cartesio*, in *Il corpo e le sue facoltà. G. B. Vico*, a cura di G. CACCIATORE, V. GESSA KUROTSCHKA, E. NUZZO, M. SANNA e A. SCOGNAMIGLIO, in «Laboratorio dell'ISPF» ([www.ispf.cnr.it/ispf-lab](http://www.ispf.cnr.it/ispf-lab)), II, 2005, 1 ISSN 1824-9817.
- GIACOMONI P., *Formazione e trasformazione. "Forza" e "Bildung" in Wilhelm von Humboldt e la sua epoca*, Franco Angeli, Milano, 1988.
- GINZBURG C., *Da Warburg a Gombrich*, in *Miti, emblemi, spie*, Einaudi, Torino, 1986.
- GOMBRICH E.H., *Art and illusion: a study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon Press – Pantheon Books, London – New York, 1960 (trad. it., ID., *Arte e illusione, Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino, 1965).
- ID., *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, Phaidon, London, 1963 (trad. it., ID., *A cavallo di un manico di scopa*, Einaudi, Torino, 1971).
- GORMAN J.L., *Vico and a new philosophy of history*, in AA. VV., *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, I Vol., pp. 240-249.
- GRAFTON A., "Prolegomena to Friedrich August Wolf", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 44, 1981, pp. 101-129.
- GRASSI E., *Vico e l'umanesimo*, Guerini e Associati, Milano, 1990.
- GREENBLATT S., *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Oxford Clarendon Press, Oxford 1991 (trad. it., ID., *Meraviglia e possesso. Lo stupore di fronte al nuovo mondo*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 45).
- GRIGGS E.L., PORTER S.T., "Samuel Taylor Coleridge and Opium", in *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 17, No. 4. (Aug., 1954), pp. 357-378.
- HADDOCK B.A., *Vico and the methodology of the history of ideas*, in AA. VV., *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, I Vol., pp. 227-239.
- HALMI N., "Coleridge on Allegory and Symbol", in *The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge*, edited by F. BURWICK, Oxford University Press, Oxford, 2009, pp. 345-58.
- ID., "How Christian Is the Coleridgean Symbol?", in *The Wordsworth Circle*, 26 (1995), pp. 26-30.
- ID., "Symbol and Allegory", in C.J. MURRAY (ed. by), *Encyclopedia of the Romantic Era, 1760-1850*, 2 vols., Firzroy Dearborn, New York 2004, pp. 1113-14.

- ID., "An Anthropological Approach to the Romantic Symbol", in *European Romantic Review*, 3 (1993), 13-33.
- ID., "Greek Myth, Christian Mysteries, and the Tautegorical Symbol", in *The Wordsworth Circle*, 36 (2005), pp. 6-8.
- ID., "When is a Symbol not a Symbol? Coleridge on the Eucharist", in *Coleridge Bulletin*, New Series 20, Winter 2002, pp. 85-92.
- ID., *The Genealogy of Romantic Symbol*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- HAMILTON P., *Coleridge and German philosophy: the poet in the land of logic*, Continuum, London, 2007.
- HARDING A.J., *Coleridge and the Inspired Word*, McGill-Queen's University Press, Kingston and Montreal, 1985.
- ID., *Coleridge: biblical and classical literature*, in *The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge*, edited by F. BURWICK, Oxford University Press, Oxford, 2009, pp. 455-472.
- ID., *The reception of myth in English romanticism*, University of Missouri Press, Columbia, 1995.
- HEDLEY D., "Cudworth, Coleridge and Schelling", *The Coleridge Bulletin*, 16 (2000), pp. 63-70.
- ID., *Coleridge, Philosophy and religion: Aids to reflection and the Mirror of Spirit*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- HILL J.S., *The romantic imagination, a casebook*, Mac Millan, London, 1977.
- HOWARD C., *Coleridge's Idealism, a study of its relationship to Kant and to the Cambridge Platonist*, The Gorham press, Boston, 1924.
- HUGHES P., *Creativity and history in Vico and his contemporaries*, In *Giambattista Vico's science of humanity*, edited by G. TAGLIACCOZZO and D.P. VERENE, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1976, pp. 155-169.
- HUME R.D., "Kant and Coleridge on Imagination", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 4. (Summer, 1970), pp. 485-496.
- IACONO A.M., *Autonomia, potere, minorità: del sospetto, della paura, della meraviglia, del guardare con altri occhi*, Feltrinelli, Milano, 2000.
- ID., *Giambattista Vico e l'epistemologia costruttivista: note per una discussione*, in *Bollettino del Centro di studi vichiani*, Vol. XXI, 1991, pp. 93-100.
- ID., *L'illusione e il sostituto*, Mondadori, Milano, 2010.
- ID., *Paura e meraviglia. Storie filosofiche del XVIII secolo*, Rubettino,

Catanzaro, 1998.

- JACKSON J.R. DE J., "Coleridge on Dramatic Illusion and Spectacle in the Performance of Shakespeare's Plays", in *Modern Philology*, Vol. 62, No. 1. (Aug., 1964), pp. 13-21.
- KESSLER E., *Vico's attempt towards a humanistic foundation of science*, in AA. VV., *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, I Vol., pp. 73-88.
- KORSHIN P.J., *Typologies in England 1650-1820*, Princeton University Press, Princeton, 1982.
- LAKOFF G., JOHNSON M., *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980.
- LEFEBURE M., *Samuel Taylor Coleridge: A Bondage of Opium*, Gollancz, London, 1974.
- LENOIR T., "Kant, Blumenbach, and Vital Materialism in German Biology" in *Isis*, 71.1 (1980), pp. 77-108.
- ID., "Kant, Von Baer, and Causal-Historical Thinking in Biology", in *Poetics Today*, Vol. 9, No. 1, *Interpretation in Context in Science and Culture* (1988), pp. 103-115.
- ID., "The Göttingen School and the development of transcendental Naturphilosophie in the Romantic Era", in *Studies in the History of Biology*, n. 5, 1981, pp. 111-205.
- LENTZEN M., *Il concetto di Sapientia poetica negli scritti di Giambattista Vico*, in *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, a cura di A. BATTISTINI e P. GUARAGNELLA, Pensa Multimedia Editore, Lecce, 2007.
- LEVERE T.H., *Poetry realized in nature. Samuel Taylor Coleridge and the early nineteenth-century science*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- LEVINE J. M., *The Battle of the Books. History and Literature in the Augustan Age*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1991.
- LOTTI B., *Ralph Cudworth e l'idea di natura plastica*, Campanotto Editore, Udine, 2004.
- LOWES J.L., *The road to Xanadu: a study in the ways of the imagination*, Constable, London 1927.
- MALI J., *The rehabilitation of myth: Vico's "New science"*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- MARCUCCI S., *Il "platonismo" filosofico ed estetico di S. T. Coleridge*, Torino, 1973.
- MARINO L., *I maestri della Germania: Göttingen 1770-1820*, Einaudi,

Torino, 1975.

- MARKS E.R., *Coleridge on the language of verse*, Princeton University Press, Princeton, 1981.
- MATHIEU V., *Truth as the mother of history*, in *In Giambattista Vico's science of humanity*, edited by G. TAGLIACOZZO and D.P. VERENE, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1976, pp. 113-124.
- MAZZOTTA G., *La nuova mappa del mondo: la filosofia poetica di Giambattista Vico*, Einaudi, Torino, 1999.
- MCGANN J.J., *The Ancient Mariner: the Meaning of the Meanings*, in ID., *The Beauty of Inflections. Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Clarendon Press, Oxford, 1985, pp. 135-172.
- MODICA G., *La filosofia del «senso comune» in Giambattista Vico*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 1983.
- MOMIGLIANO A., "La nuova storia romana di G.B. Vico", in *Rivista storica italiana*, 77 (1965), fasc. 4, Napoli, pp. 773-790.
- ID., «Bestioni» ed «eroi» romani nella *Scienza nuova di Vico*, in A. MOMIGLIANO, *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino, 1984.
- ID., *Due libri inglesi su Vico*, in A. MOMIGLIANO, *Sui fondamenti della storia antica*, Einaudi, Torino, 1984.
- ID., *The greater danger – science or biblical criticism?*, in *Problems in the Philosophy of Science. Proceeding of the International Colloquium in the Philosophy of Science*, London, 1965, volume 3, edited by I. LAKATOS, A. MUSGRAVE, North-Holland Publishing Company, Amsterdam 1968.
- MODIANO R., *Sameness or Difference? Historicist Readings of "The Rime of the Ancient Mariner"*, in S.T. COLERIDGE, *The Rime of the Ancient Mariner*, ed by P.H. FRY, Bedford-St. Martin's, Boston-New York, 1999.
- MORPURGO-TAGLIABUE G., *Anatomia del Barocco*, Aesthetica Edizioni, Palermo 1987.
- MORRILL D.I., "Coleridge's Theory of Dramatic Illusion", in *Modern Language Notes*, Vol. 42, No. 7. (Nov., 1927), pp. 436-444.
- MUIRHEAD J.H., "The Cambridge Platonists (I)", in *Mind*, New Series, Vol. 36, No. 142. (Apr., 1927), pp. 158-178.
- ID., "The Cambridge Platonists (II)", in *Mind*, New Series, Vol. 36, No. 143. (Jul., 1927), pp. 326-341.
- ID., *Coleridge as philosopher*, London, G. Allen & Unwin, New York, The Humanities Press, 1954.
- NASI F., *Coleridge in Italia: percorsi e mappe*, in ID., *Poetiche in transito*.

*Sisifo e le fatiche del tradurre*, Medusa, Milano, 2004, pp. 125-164.

- ID., *Coleridge's aesthetic philosophy and critical writings in Italy*, in *The reception of S. T. Coleridge in Europe*, a cura di E. SHAFFER e E. ZUCCATO, Continuum, London 2007, pp. 213-241.
- NEWLYN L., *The Cambridge companion to Coleridge*, Cambridge University Press, Cambridge – New York, 2002.
- ORSINI G.N.G., "Coleridge and Schlegel Reconsidered", in *Comparative Literature*, Vol. 16, No. 2. (Spring, 1964), pp. 97-118.
- ID., *Coleridge and german idealism*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Feffer & Simons, London, 1969.
- PADGEN A., *The Fall of Natural Man. The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1982 (trad. it., ID., *La caduta dell'uomo naturale*, Einaudi, Torino, 1989).
- PAGANINI G., *Scepsi moderna. Interpretazioni dello scetticismo da Charron a Hume*, Busento, Cosenza, 1991.
- PAGLIARO A., *La dottrina linguistica di G. B. Vico*, in *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, anno cclvi, Volume VIII, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 1959, pp. 379-486.
- PAREYSON L., *Il verisimile nella poetica di Aristotele*, in ID., *L'estetica e i suoi problemi*, Milano, Marzorati, 1961, pp. 329-350.
- ID., *La dottrina vichiana dell'ingegno*, in ID., *L'estetica e i suoi problemi*, Milano, Marzorati, 1961, pp. 351-377.
- PASTINE D., "Le Origini del poligenismo e Isaac La Peyrère", in *Miscellanea Seicento*, Istituto della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Genova, Firenze, 1971, pp. 7-234.
- PATELLA G., *Articolazioni. Saggi di filosofia e teoria dell'arte*, Edizioni ETS, Pisa, 2010.
- ID., *Giambattista Vico tra barocco e postmoderno*, Mimesis, Milano, 2005.
- ID., *Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e la nascita dell'estetica moderna*, Guerini, Milano 1995.
- ID., *Vico e il primato del sentire*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo. In ricordo di G. Tagliacozzo*, a cura di F. RATTO, Edizioni Guerra, Perugia, 2000, pp. 339-348.
- PATTERSON C.I., "Coleridge's Conception of Dramatic Illusion in the Novel", in *ELH*, Vol. 18, No. 2. (Jun., 1951), pp. 123-137.
- POGGI S., *Il genio e l'unità della natura. La scienza della Germania romantica (1790-1830)*, Il Mulino, Bologna, 2000.

- POMPA L., *Imagination in Vico*, in G. Tagliacozzo (a cura di), *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, pp. 162-170.
- ID., *Vico and the presupposition of historical knowledge*, in *Giambattista Vico's science of humanity*, edited by G. TAGLIACOZZO and D.P. VERENE, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1976, pp. 125-140.
- PONS A., *Da Vico a Michelet: saggi 1968-1995*, Edizioni ETS, Pisa, 2004.
- ID., *Vico and French thought*, in *Giambattista Vico, an international symposium*, edited by G. TAGLIACOZZO, The John Hopkins press, Baltimore, 1969, pp. 165-185.
- ID., *Vico et la critique des Lumières*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo. In ricordo di G. Tagliacozzo*, a cura di F. RATTO, Edizioni Guerra, Perugia, 2000, pp. 39-45.
- POPKIN R.H., "Bible Criticism and Social Science", in *Boston Studies in the Philosophy of Science*, 13, 1974, pp. 339, 360.
- ID., *Isaac La Peyrère (1596-1676). His Life, Work and Influence*, E.J. Brill, Leiden-New York, 1987.
- ID., *Scepticism, Theology and the Scientific Revolution in the Seventeenth Century*, in *Problems in the Philosophy of Science. Proceeding of the International Colloquium in the Philosophy of Science*, London, 1965, volume 3, edited by I. LAKATOS, A. MUSGRAVE, North-Holland Publishing Company, Amsterdam, 1968, pp. 1-39.
- ID., *The Development of Religious Scepticism and the Influence of Isaac La Peyrère's Pre-Adamism and bible criticism*, in AA. VV., *Classical Influences on European Culture A.D. 1500-1700*, edited by R.R. BOLGAR, Cambridge University Press, New York, 1976, pp. 271-280.
- ID., *The history of scepticism from Erasmus to Spinoza*, University of California Press, Berkeley 1979 (trad. it., ID., *Storia dello scetticismo*, Mondadori, Milano 2000).
- ID., *The Pre-Adamite Theory in the Renaissance*, in AA. VV., *Philosophy and humanism: Renaissance essays in honor of Paul Oskar Kristeller*, edited by E.P. MAHONEY, E.J. Brill, Leiden 1976, pp. 50-69.
- REID S.W., "The Composition and Revision of Coleridge's Essay on Aeschylus Prometheus", in *Studies in Bibliography*, 24 (1971), pp. 176-183.
- RICHARDS I.A., *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford, 1936.

- RICHARDS R.J., "Kant and Blumenbach on the Bildungstrieb: A Historical Misunderstanding", in *Studies in History and Philosophy of Science*, Vol. 31, No. 1, (2000), pp. 11–32.
- RICKMAN P., *Vico's first principle and the critique of historical reason*, AA. VV., *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACCOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, I Vol., pp. 206-215.
- RICUPERATI G., "Alla origine del Triregno: La filosofia Adamito-Noetica di Costantino", in *Rivista storica Italiana*, 77 (1965), pp. 602-38.
- ROCKMORE T., *Vico and constructivism*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo. In ricordo di G. Tagliacozzo*, a cura di F. RATTO, Edizioni Guerra, Perugia, 2000, pp. 361-367.
- ROSSI P., "Chi sono i veri contemporanei di Vico?", in *Rivista di filosofia*, 19, 1981, pp. 51-82.
- RUBEL M.M., *Savage and Barbarian. Historical Attitudes in the Criticism of Homer and Ossian in Britain, 1760-1800*, Verhandelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, Nieuwe Reeks, deel 96, Amsterdam-Oxford-New York-North-Holland, 1978.
- SAID E., *Humanism and Democratic Criticism*, Columbia University Press, New York 2004 (trad. it., ID., *Umanesimo e critica democratica. Cinque lezioni*, Il Saggiatore, Milano, 2007).
- ID., *Vico on the Discipline of Bodies and Texts in Modern language notes*, 91, oct. 1976, pp. 814-826 (trad. it., ID., *Vico e la disciplina dei corpi e dei testi*, in E. SAID, *Nel segno dell'esilio, Riflessioni, letture e altri saggi*, Feltrinelli, Milano, 2008, pp. 121-132).
- SAMMURI G., *Immaginazione e poesia in Samuel Taylor Coleridge*, tesi di laurea, relatore M. PASCHI, Pisa, 2004.
- SANNA M., *Il sapere dell'immaginazione e le sue forme di conoscenza*, in *Giambattista Vico e l'enciclopedia dei saperi*, a cura di A. BATTISTINI e P. GUARAGNELLA, Pensa Multimedia Editore, Lecce, 2007.
- ID., *La "fantasia, che è l'occhio dell'ingegno". La questione della verità e della sua rappresentazione in Vico*, Alfredo Guida Editore, Napoli 2001.
- SASSI M.M., *La freddezza dello storico: Christian Gottlob Heyne*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Serie III, Vol XVI, 1, Pisa, 1986, pp. 105-126.*
- SCHMITT C.B., *The Development of the Historiography of Scepticism: From the Renaissance to Brucker*, in AA.VV., *Scepticism from the Renaissance to the Enlightenment*, edited by R.H. POPKIN and C.B. SCHMITT, Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 35, in Kommission bei O. Harrassowitz, Wiesbaden 1987, pp. 185-200.

- ID., "The Recovery and Assimilation of Ancient Scepticism in the Renaissance", in *Rivista critica di storia della filosofia*, 2, 1972, pp. 363-384.
- SCOTT M., *Coleridge's Lectures 1808-1819: on literature*, in *The Oxford handbook of Samuel Taylor Coleridge*, edited by F. BURWICK, Oxford University Press, Oxford, 2009, pp. 185-204.
- SEARLE J.R., *The Logical Status of Fictional Discourse*, in Id., *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge University Press, Cambridge 1979, pp. 58-75 (trad. it., ID., *Lo statuto logico del discorso di finzione*, in S. CHIODO (a cura di), *Che cosa è arte, op. cit.*, pp. 160-173
- SEWELL E., *Bacon, Vico, Coleridge and the poetic method*, in *Giambattista Vico, an international symposium*, edited by G. TAGLIACOZZO, The John Hopkins press, Baltimore, 1969, pp. 125-136.
- SHAFFER E.S., *Coleridge's Dialogue with German Thought*, in *The Oxford Handbook of Samuel Taylor Coleridge*, edited by F. BURWICK, Oxford University Press, Oxford, 2009, pp. 555-571.
- ID., "Coleridge's Theory of Aesthetic Interest", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27, No. 4. (Summer, 1969), pp. 399-408.
- ID., "*Kubla Khan*" and *The fall of Jerusalem: the mythological school in biblical criticism and secular literature, 1770-1880*, Cambridge University Press, Cambridge, 1975.
- SHEARER E.A., LINDSAY J.I., "Wordsworth and Coleridge Marginalia in a Copy of Richard Payne Knight's Analytical Enquiry into the Principles of Taste [with Note]", in *The Huntington Library Quarterly*, Vol. 1, No. 1. (Oct. 1937), pp. 63-99.
- SIMONSUURI K., *Homer's original genius: eighteenth-century notions of the early Greek epic (1688-1798)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.
- SINA M., *Vico e Le Clerc. Tra filosofia e filologia*, Guida Editori, Napoli, 1978.
- SNYDER A.D., "Books Borrowed by Coleridge from the Library of the University of Göttingen, 1799", in *Modern Philology*, Vol. 25, N. 3, (Feb. 1928), pp. 377-380.
- SNYDER A.I., "Coleridge's reading of Mendelssohn's "Morgenstunden" and "Jerusalem"", in *Journal of English and German Philology*, Vol. XXVIII, No. 4 (October, 1929), pp. 503-17.
- SOCCIO P., *Penso dunque invento, del mito, di Vico e oltre*, Bulzoni editore, Roma, 2000.
- STEVENSON W., *A Study of Coleridge's three great poems Christabel, Kubla Khan, and The Rime of the Ancient Mariner*, The Edwin Mellen Press, Lewiston, N.Y., Lampeter, 2001.

- TAGLIACOZZO G. and FRANKEL M., *Progress in art? A vichian answer*, in *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, II Vol., pp. 238-251.
- TATARKIEWICZ W., *Emblematica e Iconologia*, in ID., *Storia dell'estetica*, Einaudi, Torino 1980, III vol., III vol., pp. 289-303.
- ID., *Historia estetyki*, Zakład Narodowy im. Ossolindskich - Wydawnictwo, Wrocław, III Voll., 1962-1967 (trad. it., ID., *Storia dell'estetica*, Einaudi, Torino, 1980).
- ID., *L'estetica barocca*, in ID., *Storia dell'estetica*, Einaudi, Torino 1980, III vol., III vol., pp. 414-426.
- TESSITORE F., *Su Auerbach e Vico*, in *Bollettino del Centro di studi vichiani*, Vol. II, 1972, pp. 81-88.
- ID., "Vico nelle origini dello storicismo tedesco", in *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, Vol. IX, 1979, pp. 5-34.
- TRABANT J., *Trasporti: Vico in Germania*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo. In ricordo di G. Tagliacozzo*, a cura di F. RATO, Edizioni Guerra, Perugia, 2000, pp. 47-63.
- VALLINS D., "Production and Existence: Coleridge's Unification of Nature", in *Journal of the History of Ideas*, Vol. 56, No. 1. (Jan., 1995), pp. 107-124.
- VELOTTI S., *Estetica analitica. Un breviario critico*, Aesthetica Preprint, 84, Palermo, Dicembre, 2008.
- ID., *Sapienti e bestioni*, Pratiche, Parma, 1995.
- ID., *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- VERCELLONE F., *Identità dell'antico. Idea del classico nella cultura tedesca del primo ottocento*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1988.
- VERENE D.P., *Vico's philosophical originality*, in AA. VV., *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, I Vol., pp. 127-143.
- ID., *Vico's science of imaginative universals and the philosophy of symbolic forms*, in *In Giambattista Vico's science of humanity*, edited by G. TAGLIACOZZO and D.P. VERENE, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1976, pp. 295-317.
- ID., *Vico's science of imagination*, Cornell University Press, Ithaca, 1981 (trad. it., ID., *Vico, la scienza della fantasia*, Armando, Roma, 1984).
- VERRA V., *Linguaggio, mito e storia. Studi sul pensiero di Herder*, a cura di C. CESA, Edizioni della Normale, Pisa, 2006.

- ID., *Linguaggio, mito e umanità in Vico e in Herder*, in *Omaggio a Vico*, a cura di A. CORSANO, Morano Editore, Napoli, 1968.
- VERRI A., *Con Vico nel secolo dei Lumi*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo. In ricordo di G. Tagliacozzo*, a cura di F. RATTO, Edizioni Guerra, Perugia, 2000, pp. 419-454.
- ID., *Vico e Warburton*, in *Bollettino del Centro studi vichiani*, Vol. X, 1980, pp. 179-190.
- VIGUS J., *Platonic Coleridge*, Legenda, Londra, 2009.
- VOLTAGGIO F., *Il concetto di scienza in Vico*, in *Il mondo di Vico/Vico nel mondo. In ricordo di G. Tagliacozzo*, a cura di F. RATTO, Edizioni Guerra, Perugia, 2000, pp. 349-359.
- WALKER D.P., *Il concetto di spirito o anima in Henry More e Ralph Cudworth*, Bibliopolis, Napoli, 1986.
- WARREN R.P., *A Poem of Pure Imagination: An Experiment in Reading*, in Aa.Vv., *Twentieth Century Interpretations of The Rime of the Ancient Mariner*, ed. by J.D. BOULGER, Prentice-Hall Inc., Englewood Cliffs, 1969, pp. 21-47.
- WELLEK R., *Auerbach and Vico*, in *Vico: past and present*, edited by G. TAGLIACOZZO, Humanities Press, Atlantic Highlands (N. J.), 1981, II Vol., pp. 85-96.
- ID., *Immanuel Kant in England, 1793-1838*, Princeton University Press, Princeton, 1931, pp. 65-135.
- ID., *The Rise of English Literary History*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1941.
- ID., *The Supposed influence of Vico on England and Scotland in the Eighteenth Century*, in Aa.Vv., *Giambattista Vico. An international symposium*, edited by G. TAGLIACOZZO, The John Hopkins press, Baltimore, 1969, pp. 215-223.
- WELLS G.A., *Herder's and Coleridge's Evaluation of the Historical Approach*, in *The Modern Language Review*, Vol. 48, No. 2 (Apr., 1953), pp. 167-175.
- ID., *Vico and Herder*, in *Giambattista Vico, an international symposium*, edited by G. TAGLIACOZZO, The John Hopkins press, Baltimore, 1969, pp. 93-102.
- WHALLEY G., *Coleridge and Vico*, in *Giambattista Vico, an international symposium*, edited by G. TAGLIACOZZO, The John Hopkins press, Baltimore, 1969, pp. 225-244.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF U. VON, LLOYD-JONES H., *History of classical scholarship*, Duckworth, London 1982.
- WILLEY B., *Imagination and fancy*, in J. S. Hill, *The romantic imagination, a*

*casebook*, Mac Millan, London, 1977.

- ID., *Samuel Taylor Coleridge*, Chatto and Windus, London, 1972.
- WOUDEBERG M. VAN, "Coleridge's Literary Studies at Göttingen in 1799: Reconsidering the Library Borrowings from the University of Göttingen", in *Coleridge Bulletin, New Series*, 21, Spring 2003, pp. 66-80.
- ZUCCATO E., *Coleridge in Italy*, Cork University Press, Cork, 1996.
- ID., *The translation of Coleridge's poetry and his influence on Twentieth-century Italian poetry*, in *The reception of S. T. Coleridge in Europe*, a cura di E. SHAFFER e E. ZUCCATO, Continuum, London 2007, pp. 167-196.