

All'ombra del Barocco. Giambattista Vico e il nostro tempo

Giuseppe Patella *

Recepción: 9-5-2022 / Aceptación: 27-8-2022

Riassunto. Il pensiero di Vico rappresenta il coronamento teorico, il compimento filosofico compiuto della cultura del Barocco, cioè di quella straordinaria esperienza culturale centrata attorno alla facoltà dell'ingegno, ponendosi in contrapposizione con la linea di pensiero razionalistica e cartesiana prevalente nella modernità. In questo modo, dal più profondo della cultura barocca, tutt'altro che buia e polverosa, ma anzi luminosa e immaginifica, Vico parla in modo insospettato alla sensibilità contemporanea, contribuendo a delineare i tratti di una nuova visione del sapere, che possiede alcuni punti di contatto con il nostro tempo, che alcuni hanno definito postmoderno, ma che forse potrebbe anche dirsi *neobarocco*.

Parole chiave: Vico; Barocco; Ingegno; Corpo; Neobarocco.

[es] A la sombra del Barroco. Giambattista Vico y nuestro tiempo

Resumen. El pensamiento de Vico representa la culminación teórica, el completo cumplimiento filosófico de la cultura del Barroco, es decir, de aquella extraordinaria experiencia cultural centrada en torno a la facultad del ingenio, oponiéndose a la línea de pensamiento racionalista y cartesiana prevaleciente en la modernidad. De este modo, desde lo más profundo de la cultura barroca, todo lo contrario que oscura y polvorienta, sino más bien luminosa y magnífica, Vico habla de manera insospechada a la sensibilidad contemporánea, contribuyendo a delinear los rasgos de una nueva visión del saber que posee algunas intersecciones con nuestro tiempo, que algunos han definido postmoderno, pero que quizás podría también llamarse neobarroco.

Palabras clave: Vico; Barroco; Ingenio; Cuerpo; Neobarroco.

[en] In the Shade of Baroque. Giambattista Vico and our Time

Abstract. Vico's thought represents the philosophical fulfilment of the Baroque Culture, that extraordinary cultural experience centred on the creative and inventive faculty of ingenuity, as opposed to the rationalistic, Cartesian line of thought prevailing in the modern age. In this way, from the depths of the Baroque culture, far from being dark and dusty but rather luminous and imaginative, Vico speaks in an unprecedented way to contemporary sensibility, helping to outline the features of a new vision of knowledge that has many points of contact with our time, commonly defined as postmodern, but which we could also call Neobaroque.

Keywords: Vico; Baroque; Ingenuity; Body; Neobaroque.

Sumario. Bibliografía.

Cómo citar: Patella, G. (2023). All'ombra del Barocco. Giambattista Vico e il nostro tempo. *Res Pública. Revista de Historia de las Ideas Políticas, número especial*, 77-84.

Contrariamente alla prospettiva interpretativa prevalente nel Novecento, che ha letto il pensiero di Vico sostanzialmente secondo la logica dei precorriti, e che ha finito per vedere in esso quasi esclusivamente una sorta di anticipazione dell'idealismo filosofico ("né più né meno che il secolo decimonono in germe", come sentenziava Croce), occorre piuttosto muovere dalla necessità di una ricomprensione e di una riproblematizzazione

della riflessione vichiana che sappia misurarsi seriamente con essa e con il contesto culturale che le è proprio. E questo evidentemente non per ritrovarvi l'anticipazione di qualsivoglia movimento filosofico, il preannuncio di teorie a venire, ma per scorgervi piuttosto il punto di arrivo filosoficamente più maturo, l'estrema consapevolezza teorica di una cultura, e in ciò rinvenire anche la fecondità e la stringente attualità del suo pensiero.

* Università di Roma Tor Vergata
patella@letere.uniroma2.it

In linea con una precisa tradizione critica, minoritaria forse ma non ininfluente –che in Italia parte almeno da Luciano Anceschi, passa da Biagio Di Giovanni¹ e arriva fino ad Andrea Battistini– ritengo infatti che il pensiero di Vico rappresenti il coronamento teorico, il compimento filosofico compiuto della cultura del Barocco, cioè di quella straordinaria esperienza culturale tutta raccolta all’insegna della facoltà dell’ingegno –facoltà creatrice ed inventiva per eccellenza– della valorizzazione della metafora, delle potenzialità cognitive della fantasia, della poesia, del mito, del senso comune. Con la sua *logica poetica*, che accoglie, ripensa e fa propria la migliore tradizione filosofico-poetica cinque-secentesca trasformandola alla luce di una fondazione filosofica forte –che sancisce tra l’altro la nascita dell’estetica moderna– Vico incarna l’estrema consapevolezza teorica del Barocco, il suo punto di arrivo in cui si raccoglie la sua essenza più propria.

In questa direzione barocca sembra del resto andare l’opera vichiana, se si guarda non solo alla ripetuta celebrazione della facoltà creatrice, inventiva e connettiva dell’ingegno –che costituisce il portato più immediatamente riconoscibile del Barocco, appaiato al *wit* degli inglesi, alla *agudeza* degli spagnoli (Gracián in testa)² e all’*esprit* dei francesi– evidente dalle giovanili *Orazioni inaugurali* fino all’ultima *Scienza nuova*, ma anche all’importanza che in essa assumono le indagini sulla natura della metafora, della immaginazione e della poesia; se si guarda alla visione enciclopedica, ma armonica ed integrata, del sapere; e ancora, all’idea di pedagogia improntata a flessibilità precettistica di ispirazione gesuitica; alla fiducia in un sapere attivo e addirittura eroico, all’attenzione per i linguaggi non verbali (la “Dipintura”, l’iconismo, le imprese, gli emblemi...), per l’arte della memoria; nonché al ruolo privilegiato accordato alla “topica” e alle facoltà sensitivo-immaginative.

A questi aspetti altri ancora se ne possono aggiungere, come ha fatto ad esempio Battistini in molti dei suoi studi vichiani, a cominciare dallo stile vichiano, ampio e ridondante, e l’elenco sarebbe ancora incompleto, ma si può sintetizzare in modo efficace in questo modo:

La rivalutazione del linguaggio non verbale; lo studio di imprese, emblemi, blasoni; le indagini sulla natura della metafora; il rilievo accordato all’*ars memoriae*; il gusto iconologico visibile nella “dipintura” della *Scienza nuova seconda* e nella cura dei caratteri tipografici; le teorie sulla natura dell’ingegno; l’enciclopedismo inclusivo piuttosto che selettivo; le incursioni nel mondo dei miti; le tecniche descrittive di uno stile tendente alla massima espressività; l’ambizione costante a oggettivare le idee in immagini; la struttura circolarmente gremita anche a rischio della ridondanza: sono tutti motivi ereditati dalla cultura secentesca³.

Si consideri, inoltre, l’interesse per i popoli cosiddetti “primitivi”, per le grandi civiltà extraeuropee, precolombiane, cinesi, egizi, per il medioevo, per la mito-

grafia popolare; la ripresa della famosa *querelle*, di una retorica centrata sulla mozione degli affetti, delle varie tecniche di *compositio loci*; la valorizzazione della virtù della prudenza, delle facoltà fantastiche, immaginative, della poesia. Ma se poi tutti questi motivi, così tipici della mentalità barocca, sono in Vico ingegnosamente tenuti insieme e collocati all’interno di una potentissima *metafisica poetica*, otteniamo il compimento filosoficamente più maturo del Barocco.

Il pensiero aperto e multiprospettico di Vico, che compone mirabilmente insieme elementi di natura diversa, si inserisce perfettamente in quella sistematica multipolarità che è la cifra stessa del Barocco. Con Vico ci troviamo così di fronte all’estrema consapevolezza teorica del Barocco, il punto massimo di arrivo. Vico, pertanto, non rappresenta che la coscienza filosofica più alta di quella cultura, interpreta il ruolo dell’ultimo –e forse il più grande– dei pensatori barocchi. Ma cosa significa propriamente parlare di un Vico barocco?

Come pensatore che vive precisamente all’incrocio di due secoli in cui forte è l’attenzione per le facoltà sensibili e percettive, Vico è un autore difficilmente riconducibile a un’etichetta storiografica convenzionale, ma può essere considerato come partecipe e a suo modo peculiare sostenitore di quel generale processo di riabilitazione del senso che investe molte delle forme della cultura tanto secentesca e barocca, quanto settecentesca e illuministica. Sebbene vi sia ancora una certa forzatura storiografica, per la verità non sempre sostenibile, nel guardare al Settecento come ad un universo culturale prevalentemente empirico-sensista, si deve purtuttavia rilevare un fondo di verità in questo giudizio, soprattutto se si presta attenzione ai massicci “debiti” culturali del secolo dei Lumi nei confronti dello sperimentalismo e del naturalismo secenteschi. È infatti proprio attraverso un ampio confronto critico con la cultura del Seicento e una precisa rielaborazione di molte delle sue categorie e dottrine che è stato, ad esempio, possibile individuare nel Settecento l’origine delle cosiddette scienze umano-sociali, che devono non poco alle numerose e varie riflessioni sull’essere e l’agire umani del secolo precedente⁴. Così come all’interno dei risultati complessivamente attribuibili alla cultura dell’empirismo secentesco possono essere collocate anche parte delle ben note dottrine illuministiche. Tutto ciò, inoltre, si dimostra ancor più attendibile nella misura in cui si guarda all’universo culturale del Seicento come a qualcosa di costitutivamente complesso, mosso e variegato.

In campo filosofico, innanzitutto, il quadro si presenta infatti quanto mai eterogeneo. Il Seicento può essere considerato il secolo di Newton e Galilei, di Cartesio e Spinoza, ma anche di Bacone e Campanella, di Pascal e Vico, vale a dire dell’affermarsi, da un lato, di uno sperimentalismo metodologico portatore di grandi innovazioni scientifiche, come pure di una ragione fondata sulle certezze apodittiche del “cogito” e, quindi, di un pensiero della modernità data prevalentemente entro i limiti di un sistema *more geometrico* e, dall’altro, della rivendicazione delle capacità connettive dell’ingegno e

¹ Cf. B. De Giovanni, “Vico barocco”, *Il Centauro* 6, 1982, pp. 52-69.

² Cf. B. Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

³ A. Battistini, “L’ingegno di Vico: «historia non facit saltus»”, *Filologia moderna* 8, 1986, p. 16.

⁴ Cf. S. Moravia, *Filosofia e scienze umane nell’età dei lumi*, Firenze, Sansoni, 1982, pp. 3-105.

delle immense risorse del *sensus*, come pure dell'avanzare delle ragioni del *coeur* e di quell'*esprit de finesse* che coglie le contraddizioni della ragione geometrica sul terreno dell'esperienza umana e dell'esperienza storica, in cui vichianamente valgono più i diritti dei sensi, della fantasia e delle passioni senza cui non è possibile neppure la civiltà e la storia.

Ma anche in linea generale, per l'interpretazione delle rigogliose forme della cultura barocca, non valgono affatto principi ermeneutici rigidi che costringono l'analisi in una monolitica uniformità di lettura. Come potrebbe altrimenti spiegarsi, ad esempio, quel peculiare senso trascendente del naturalismo barocco, del tutto diverso dal chiuso e segreto mondo della cultura ermetica rinascimentale, così come dalla raffinata ed oscura naturalezza manierista?

Già Heinrich Wölfflin nel suo ben noto studio del 1888, *Renaissance und Barock*⁵, sosteneva che il mondo e la cultura del Barocco si organizzano secondo due linee di tendenza fondamentali: lo sprofondamento in basso e l'impulso verso l'alto, abisso e vertigine si potrebbe dire. Solo che i due livelli si connettono vicendevolmente senza escludersi, in maniera tale da spiegare la duplice tendenza del Barocco a sensibilizzare, materializzare quasi, tutto lo spirituale tramite la metafora da un lato, e innalzare, spiritualizzare tutto il sensibile attraverso l'allegoria dall'altro. E come ricorda opportunamente Walter Benjamin, non c'è niente di più barocco dell'allegoria (che come noto proviene da *allos* "altro", e *agoreuo*, "dico", "parlo") in cui la cosa che appare non dice mai se stessa, è sempre altra da sé, mostrandosi una cosa parla sempre d'altro. In questo senso il Barocco, come l'allegorico, è invenzione, sperimentazione, montaggio, esaltazione della fantasia, sfida lanciata alla natura e all'arte intesa come mera rappresentazione o esposizione equilibrata e ordinata della scena, mediante un'*ars inveniendi* intesa come attività combinatoria che scompone, monta, rimonta e trasfigura i frammenti del mondo. Il Barocco è infatti *piega*, come ricorda Deleuze⁶, dispiegamento e ripiegamento, è fenditura, passaggio, superamento delle frontiere della ragione, "follia del vedere" e dello sguardo, come ricorda Christine Buci-Glucksmann⁷, quindi sconfinamento verso l'esterno, l'estraneo, l'altro, il primitivo. Spazio dove si compiono i riti dell'artificio, le liturgie dell'immaginario, in cui si celebra la potenza del corpo e la verità della carne.

Da questo punto di vista generale, la esibita precarietà dell'umano, così ossessivamente testimoniata nella pratica e nell'immaginario artistico del barocco dalle numerose *vanitas*, dalle nature morte, dalla tetra presenza di scheletri e ossari, dalle dettagliatissime tavole anatomiche, dalla diffusa pratica medica di dissezionamento dei cadaveri, dagli innumerevoli trattati sull'*ars moriendi*, va allora letta in senso propriamente allegorico, testimonia cioè la visibile allegoria del trionfo dell'immortale e dell'imperituro proprio attraverso l'esaltazione del finito

e del caduco. In altre parole, la glorificazione dell'assoluto può passare in quest'epoca solo allegoricamente, tramite la reiterata esibizione del contingente e del perituro, che testimoniano per converso l'esistenza di un livello di senso fondamentale altro, diverso, superiore, la continua ostentazione della finitudine di tutto ciò che è umano, l'attrazione quasi spettrale nei confronti del defunto, del morboso, del mostruoso, trovano spiegazione nel fondamentale relativismo prospettico di una cultura, come quella del Barocco, che è in grado di distinguere e di separare così come ingegnosamente di avvicinare e di accostare i diversi livelli della realtà in virtù di un ordine superiore in cui tutto si collega e tutto si tiene come in una grande catena dell'essere.

E tutto ciò può forse valere anche a spiegare, in campo religioso, il senso più profondo della spiritualità controriformistica e gesuitica, la cui immagine di fede si muove costantemente tra i due poli di una considerazione della divinità come purezza e come incarnazione, come contemplazione e come esercizio, come visione mistica e allo stesso tempo come milizia e testimonianza (*militia sine malitia*, come scrive Gracián).

In questo senso è emblematico il pensiero di Baltasar Gracián, che si rivela come un vero e proprio pensiero dell'intermedio, vale a dire un pensiero che si muove costantemente tra l'esemplare idealità della norma e la peculiare praticità dell'esempio, tra l'astrattezza universale del valore e la concretezza reale dell'esercizio, tra la fissità dell'idea di virtù e il dinamismo dell'azione propriamente eroica e virtuosa, tra elezione ed occasione, realtà ed opportunità, libertà ed ordine. Come essere costantemente *in tensione*, l'uomo che riesce a superare se stesso e ad elevarsi al di là della limitatezza di ciò che è meramente umano, non può che concepire il proprio trionfo *ad majorem Dei gloriam* –come si ripete spesso– celebrando cioè di riflesso attraverso il proprio successo, la gloria ed il trionfo dell'eterno, e facendo così valere un punto di vista oltre-mondano. In quest'ottica l'enorme importanza assegnata dall'opera di Gracián al piano "mondano", alla dinamica delle relazioni sociali, al variegato mondo delle apparenze, su cui l'uomo prudente deve esercitare la propria attenzione e azione di successo, sembra per converso testimoniare la essenziale centralità di un punto di vista oltre-mondano, altro, differente, che è poi la via additata dai modelli eroici, che riflettono concretamente la gloria celeste rendendola partecipe agli uomini. Sicché la gloria terrena è qualcosa da desiderare e da ricercare, come scrive Gracián, ma solo in virtù della gloria eterna e come suo riflesso.

L'uomo barocco è in generale abituato a muoversi sempre in uno spazio duplice, nell'intervallo che si apre tra accidente e sostanza, tra finzione e verità, caducità e trascendenza. La ricerca della verità non è mai qualcosa che spinge l'individuo ad allontanarsi dal mondo, a spogliare la realtà dei numerosi veli di cui è costituita, ma lo induce a sapersi muovere e destreggiare proprio nel confuso orizzonte delle apparenze e delle illusioni di cui è intessuta la realtà stessa, nella consapevolezza che la verità non si dà mai come *desnuda*, ma sempre velata. Quindi l'immagine, l'apparenza, il modo, la circostanza sono punti di partenza imprescindibili: per riu-

⁵ Cf. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco*, Firenze, Vallecchi, 1928.

⁶ Cf. G. Deleuze, *Le Plie: Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988.

⁷ Cf. Ch. Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986; cf. *idem*, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984.

scire ad accedere alla dimensione propria della verità e dell'essere, l'uomo barocco non può che concentrare il proprio intervento sulle diverse modalità in cui l'essere si manifesta nel reale, perché egli non conosce altra via di accesso alla verità se non quella che passa attraverso la sensibilità e le apparenze. Secondo il noto studioso spagnolo del Seicento, José Antonio Maravall, la cultura barocca sarebbe “un pragmatismo, di base più o meno induttiva, ordinato dalla prudenza”⁸.

In sintesi si potrebbe perciò parlare di un Barocco contemporaneamente mistico e sensuale, spiritualista ed empirista, se queste etichette avessero un qualche significato, e comunque di una cultura in cui trascendenza e storia, filosofia e filologia, teologia e scienza, vero e certo, richiamandosi a vicenda, vichianamente quasi *convertuntur*. E non è infatti un caso che formule quasi ossimoriche e paradossali come “teologia civile ragionata” o anche “storia ideale eterna”, racchiudano emblematicamente i due poli attorno ai quali ruota il significato del pensiero vichiano.

D'altra parte è nell'ambito della concezione dello spazio infinito del barocco che va inquadrata la centralità che lo stesso Vico attribuisce all'immagine. È infatti sulla base di questa concezione di spazio infinito del barocco che Vico rappresenta “l'idea dell'opera” del suo capolavoro sotto forma di *Dipintura*, in cui le molte storie sul “diritto naturale comune a tutte le nazioni” assumono la forma visibile in un unico sguardo della rappresentazione sensibile. È precisamente sulla base di questo nesso dell'immagine con la memoria e con la fantasia che Vico costruisce e semantizza la grande incisione che egli fa disegnare da Domenico Antonio Vaccaro e pone in testa al proprio capolavoro a partire dalla seconda edizione del 1730. La dipintura infatti, come si legge all'inizio della *Scienza nuova*, serve “al lettore per concepire l'idea di quest'opera avanti di leggerla, e per ridurla più facilmente a memoria, con tal aiuto che gli somministri la fantasia, dopo di averla letta”⁹.

Ora, però, lungi dall'essere una vuota decorazione esornativa, solo uno strumento mnemonico o un semplice mezzo di ricalzo visivo dell'opera, questa immagine a mio avviso va intesa, da un lato, come la cifra emblematica del modo barocco di operare vichiano, cioè la cifra più eminente del suo pensiero iconico, e dall'altro, come la concretissima esemplificazione del primitivo pensare per immagini, la icastica visualizzazione dei procedimenti espressivi e cognitivi propri delle prime età del mondo. La tavola grafica, infatti, viene da Vico pensata e realizzata secondo quegli stessi principi estetici e gnoseologici che governano la *Scienza nuova*, vale a dire secondo quella logica fantastica e ingegnosa che presiede all'intera opera vichiana e si basa sulla intima correlazione di memoria, fantasia e ingegno. Con il grandioso geroglifico attraverso cui si accede al capolavoro vichiano è come se il pensatore partenopeo volesse predisporre il lettore ad abbandonare astratte categorie mentali e a calarsi in uno spazio semantico dove è cele-

brata la potenza dell'immagine, la sua capacità di creare realtà mediante la forza dell'immaginazione, e di darle corpo e senso per mano dell'ingegno.

È certo fuori di dubbio che la suggestiva dipintura che apre la *Scienza nuova* è frutto della raffinatissima mente vichiana, assai abile nella costruzione di imprese ed emblemi di varia natura, e non espressione della vivacissima fantasia primitiva – e non può essere altrimenti, data anche l'impossibilità e l'illusorietà di provare a ricostruire, o anche solo a immaginare, i moduli espressivi primordiali –, ma è ugualmente fuori discussione che la natura del pensiero vichiano è tale da non poter partire che dall'immagine, come la dipintura emblematicamente dimostra, e dall'immagine come universale fantastico e come mito, come corpo ingegnoso del vero e come realtà fantastica dell'idea.

A questo proposito occorre aprire una piccolissima parentesi sulla ben nota sentenza vichiana della *Scienza nuova* del 1744, secondo cui “*appena intendere* si può, *affatto immaginare* non si può, come pensassero i primi uomini”¹⁰, dove appare in tutta evidenza la distinzione tra “intendere” e “immaginare” per sottolineare le difficoltà del nostro odierno modo di ragionare alle prese con la mentalità primitiva. Il pensiero razionale, infatti, avendo perso ogni consuetudine con la forte sensibilità primordiale e con il *conoscere per immagini* dei primi uomini, può solo tentare di ricostruire razionalmente, quindi *intendere*, con la sua logica astrattiva cose che non ci è più consentito immaginare, perché proprio con il processo di astrazione abbiamo messo da parte l'immaginazione, dimenticato il valore conoscitivo delle immagini e si è quindi perduta la corporeità del pensare¹¹.

Ora, nel nuovo pensiero iconico vichiano, a presiedere al meccanismo che istituisce il legame di consonanza tra la cosa e la sua rappresentazione, tra l'idea e il segno iconico è la facoltà, barocca per eccellenza, dell'ingegno. Il pensiero che è sotteso al processo di significazione del segno visivo non è più governato da un rigido mentalismo intellettualistico, ma precisamente dalla categoria estetica dell'ingegno. Di qui, contro un pensare concepito come astratto razionalismo, caratterizzato da vuote deduzioni formali, Vico fa intervenire un pensare ingegnoso e, più appropriatamente, quello che lui nel *De ratione* chiama un *cogitare videre*, in grado cioè di integrare l'operazione del riflettere con quella del vedere, evitando così ogni possibile dicotomia gnoseologica che separi il pensiero dalla realtà, le parole dalle cose, la mente dal corpo. All'astratto *cogitare* di cartesiani e portorealisti in genere Vico intende, infatti, contrapporre un pensare che scaturisce in primo luogo dall'*immagine* e soprattutto dall'*immaginare*, alla logica del concetto egli fa seguire una *sapienza iconica* basata sul concretissimo esercizio del vedere, e del vedere con l'occhio fantastico, memorativo e ingegnoso della mente, che fissa in plastiche immagini ciò che trae dall'intendimento.

Se è evidente che questa enfasi vichiana posta sull'immagine si riallaccia direttamente al diffuso *tòpos* visivo dell'età barocca – non a caso definita una vera e

⁸ J.A. Maravall, *La cultura del Barocco*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 107.

⁹ G. Vico, *La scienza nuova 1744*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1990, vol. I, capoverso 1, p. 415.

¹⁰ Croce, B., *Scienza nuova*, 1744, § 378.

¹¹ Su questo tema si vedano, da ultimo, le lucide pagine di M. Sanna, *Vico*, Roma, Carocci, 2016, pp. 95-96.

propria civiltà del vedere che per molti versi anticipa la nostra odierna società delle immagini— essa non ha però nulla a che fare con un mero culto dell'effimero e dell'esteriorità, quanto piuttosto con il tentativo opposto di assegnare ad essa consistenza ontologica e veritativa. Per il noto canone del *verum factum* l'immagine vichiana si potrebbe infatti dire effigie del vero, corpo sensibile dell'idea. E tutto ciò rientra allora perfettamente nella concezione vichiana del vero come poiesi, cioè come produzione, creazione e invenzione.

Inoltre, la conoscenza visiva di cui Vico si fa promotore non è che una particolarità di quella conoscenza *topica*, o *ars inveniendi* come la chiama Vico, cioè di quell'arte di trovare i luoghi, le basi su cui elaborare un discorso, di cui Vico aveva sostenuto l'importanza già a partire dal *De ratione*. Dunque una conoscenza del “vedere” e dello “sguardo”, che richiede occhi disponibili a scrutare, a cercare fuori di sé, piuttosto che menti autoriflessive abituate a contemplare solo se stesse. Vico si immerge così con tutto se stesso in questa “follia” barocca del vedere, in questa civiltà dell'immagine e dell'immaginazione, che sola consente, sia pure con grande fatica, di indagare l'origine stessa della civiltà.

Nessun dubbio allora che quella vichiana sia da intendere come una vera e propria sapienza iconica, un sapere delle immagini che partendo proprio dal potere metaforico del linguaggio giunge alla “scoperta” di un criterio *poietico* del vero, per il quale esso troverebbe la propria sensibile realizzazione nel fatto plastico dell'immagine. Nella *Scienza nuova* Vico propone infatti una sorta di genealogia della cultura dell'immagine, in cui ritrae la storia dell'umanità nel suo modificarsi dai “parlari mutoli” alla scrittura alfabetica mostrando la preminenza di quelle forme segniche preverbalì in cui l'immagine è essenziale. Nel tentativo di ricostruire le prime fasi del linguaggio umano e l'immaginario ad esso sotteso, Vico non fa altro che insistere proprio sulla primordialità delle forme espressive cosiddette corporee (i “parlari mutoli” per “atti o segni corporei”, cioè gergolifici, disegni, pitture) e quindi mostrare la preminenza di quelle forme linguistiche preverbalì in cui l'immagine, il segno visivo è tutto.

Non c'è dubbio infatti che, pur essendo contemporaneo di Montesquieu e di Voltaire, di Newton e di Fontenelle, il pensatore partenopeo si muova soprattutto, e perfettamente a suo agio, entro un retroterra culturale fortemente connotato come secentesco. Come ha ben mostrato Paolo Rossi, tra gli autori con i quali Vico entra in dialogo non compaiono molti suoi “contemporanei”, quanto piuttosto autori compresi tra il 1600 e il 1680¹². E ciò è in parte dovuto, come è noto, alla ignoranza vichiana delle lingue straniere moderne, che gli fa perdere alcuni esiti importanti del dibattito culturale europeo a lui contemporaneo, anche se, sostiene Rossi, questa “arretratezza” e questo “isolamento” non inficiano affatto la portata innovatrice e per certi versi

persino rivoluzionaria di alcune sue decisive “scoperte”, che anzi “collocano Vico al centro e non ai margini della riflessione compiuta nell'Europa moderna intorno all'uomo, alla società, alla storia, al mondo del mito e del «primitivo»”¹³.

Qui, comunque, non si tratta affatto di sostenere un'improbabile appartenenza temporale all'epoca barocca, dal momento che da un punto di vista innegabilmente storico Vico è prossimo più al Settecento “illuminista”, per così dire, che non al Seicento “barocco” —per quanto possono servire etichette di questo genere. Vorrei piuttosto sottolineare una *movenza* complessivamente secentesca del pensiero vichiano, come abbiamo visto, un suo tratto fondamentale definibile essenzialmente come barocco, del resto testimoniati non solo dalla formazione, dall'ambiente culturale di provenienza e da molte delle sue letture, ben radicate nella cultura erudita del Seicento, ma anche dal fatto non certo trascurabile che è Vico stesso ad indicare tra i suoi quattro “auttori” d'elezione almeno due esponenti assai tipici della mentalità secentesca, Bacone e Grozio, cui per il fenomeno del tacitismo, così tipico della cultura barocca, si può aggiungere anche Tacito.

Come abbiamo visto, vi sono in altri termini tutta una serie di caratteri propri della meditazione vichiana che non possono non essere inquadrati all'interno delle coordinate culturali del Barocco, tra le quali spicca quella che possiamo chiamare una peculiare *passione metodologica*, vale a dire una particolarissima attenzione di tutto il Barocco al problema del metodo. Come scriveva il grande teorico spagnolo del Barocco, il gesuita Baltasar Gracián, “è essenziale il metodo per sapere e poter vivere”. E ciò allora vale anche per Vico, nel cui pensiero il problema del metodo è centralissimo, e viene affrontato, come noto, da un lato in negativo, all'insegna della critica del metodo geometrico di ispirazione cartesiana, che relega ai margini della conoscenza tutto ciò che sfugge ai rigidi schematismi deduttivistici della logica e a criteri di controllo basati su certezze razionali ritenute indubitabili, e che se applicato al discorso civile, scrive Vico nelle *Institutiones Oratoriae*, toglie “dalla realtà umana gli impulsi, l'azzardo, l'occasione, la fortuna”¹⁴. E dall'altro, invece, il problema metodologico viene affrontato in positivo con una netta presa di posizione a favore di un metodo di tipo induttivo, in grado di salvaguardare i diritti della verosimiglianza, della sensibilità e della probabilità, e di un metodo topico-retorico, con proprie radici profondamente corporee e passionali capace di valorizzare a pieno le facoltà sensibili e percettive, fantastico-ingegnose.

Ed è allora in questo complesso universo culturale che la riflessione vichiana può essere utilmente compresa. Il

¹² Cf. P. Rossi, “Chi sono i contemporanei di Vico?”, *Rivista di Filosofia* lxxii/19, 1981, pp. 51-82; e cf. P. Rossi, “Ancora sui contemporanei di Vico”, *Rivista di Filosofia* lxxvi/3, 1985, pp. 465-474. In questi saggi Rossi fornisce degli elenchi assai dettagliati comprendenti sia gli autori contemporanei di Vico da lui non conosciuti, sia gli autori a lui precedenti effettivamente utilizzati e discussi.

¹³ P. Rossi, “Chi sono i contemporanei di Vico?”, *op. cit.*, p. 58. Su ciò Rossi sintetizza: non credo che “solo i filosofi «aggiornati», fortemente e attivamente partecipi alle vicende del loro tempo, attenti a tutte le sue voci più nuove e «rivoluzionarie», possono aver elaborato grandi e decisive «scoperte». Non credo che quest'ultima affermazione sia vera né che essa sia sostenibile. Essa non mi appare comunque né vera né sostenibile nel caso di Giambattista Vico”. *Ibidem*, p. 71.

¹⁴ G. Vico, *Institutiones Oratoriae*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989, § 9.

pensiero aperto e multipolare di Vico, che tiene ingegnosamente insieme elementi ed aspetti diversi e distanti, riflette alla perfezione quella sistematica multipolarità che è la forma propria del Barocco. Vico è dunque contemporaneamente figlio, erede e testimone altissimo di quella esperienza culturale polifonicamente articolata in cui convivono in uno specialissimo crogiuolo l'antico e il moderno, il vecchio ed il nuovo, il microcosmo e lo spazio infinito¹⁵ e, come tale, anche suo "esecutore testamentario", per dirla con Karl-Otto Apel. Ci troviamo così di fronte non ad un pensatore cronologicamente legato all'età barocca, ma all'estrema consapevolezza teorica del Barocco, il punto massimo di arrivo, il suo compimento compiuto. E poiché, come sostenevano tanto Nietzsche quanto Heidegger, è nel compimento che si rivelano le radici, è con Vico che si manifesta l'essenza più vera del barocco stesso.

Questa immagine di un Vico barocco viene del resto delineata con grande chiarezza in area tedesca già durante i primi decenni del Novecento. Friedrich Meinecke parlava infatti di Vico come perfetto *Barockmensch*, per quel suo modo affatto peculiare di sentire conforme a quello proprio dell'età barocca. E sulla stessa scia anche Erich Auerbach ha indicato fin dall'inizio una possibilità di questo genere.

È ora evidente che a seguire questa linea interpretativa si arrivi in una direzione completamente opposta rispetto a quella indicata da Benedetto Croce¹⁶, e fatta propria da molti dei suoi seguaci e studiosi anche odierni di Vico, che vede il filosofo della *Scienza nuova* tutto proiettato in avanti nel tempo, volto a "precorrere" il Romanticismo e a dimenticare proprio la lezione del Barocco. In questo senso si deve dar ragione a Biagio De Giovanni quando, invece, afferma che Vico è uomo d'altri tempi, dal momento che egli non partecipa affatto all'avvio della nuova stagione del classicismo razionalista, preferendo anzi continuare a muoversi entro l'orizzonte barocco di una cultura legata alla valorizzazione delle potenzialità cognitive della fantasia, della poesia, del mito¹⁷. Più che un punto di partenza Vico sembra a mio avviso rappresentare un punto di arrivo, ma che in quanto tale costituisce un solido punto di riferimento cui guardare.

Ora, la riabilitazione vichiana del senso di cui abbiamo parlato e la stessa riflessione sul tema della sensibilità e del corporeo nel pensiero vichiano, cui io stesso ho contribuito negli anni passati con diverse occasioni e pubblicazioni¹⁸, ha evidenziato la possibilità di rivendicare una sorta di primato della sfera del sentire a partire da Vico, un primato dell'estetico si potrebbe dire, e ciò rappresenta

a mio modo di vedere anche uno dei temi più rilevanti e suggestivi dell'odierno dibattito filosofico e culturale.

In varie occasioni mi è capitato infatti di sostenere come nella riflessione vichiana, proprio attraverso l'esaltazione delle facoltà corporee, sensibili e percettive, la valorizzazione delle componenti fantastiche, memorative e ingegnose, venga nettamente in chiaro per la prima volta nella modernità questo nesso tra corporeità e teoria estetica, venga cioè rivendicata l'indipendenza e la piena legittimità speculativa della dimensione del sentire e dell'universo fantastico e poetico che in essa affonda le proprie radici, costituendo così un contributo fondamentale per la nascita dell'estetica come disciplina filosofica. Laddove però, evidentemente, dobbiamo intendere l'estetica non nell'accezione tradizionale di specifica dottrina filosofica che si occupa del bello e dell'arte, ma in senso etimologico e però molto più ampio come riflessione generale sulle forme della sensibilità, come una teoria del sentire, potremmo dire.

Affermando, in sintesi, la piena dignità e legittimità speculativa di una "logica poetica" e del suo universo fantastico ed ingegnoso e muovendosi, soprattutto, verso una teorizzazione estetica che individua nel corpo il proprio nucleo significativo, la riflessione vichiana rappresenta infatti un primo compiuto tentativo di definizione dell'orizzonte teorico dell'estetica moderna. Un tentativo però completamente diverso e, per molti aspetti, alternativo, rispetto a quello che poi sarebbe stato il corso effettivo della disciplina nel Sette e Ottocento, altro cioè rispetto alla prevalente impostazione estetica kantiana, più interessata all'analisi delle condizioni formali della bellezza che alla dimensione storico-genealogica dell'esperienza estetica, e altro anche rispetto ad una compiuta filosofia dell'arte, come si è andata affermando a partire dall'Ottocento e come per certi versi avviene tuttora, ma certamente tale da richiamare l'attenzione di quanti ancora oggi siano interessati a riconsiderare su nuove basi corporee non solo la riflessione estetica, ma la stessa meditazione filosofica.

Del resto, che quella del sentire sia una sfera in sé compiuta e centrale nella riflessione vichiana lo si evince dal profondo significato filosofico delle forti tensioni concernenti proprio la corporeità, l'affettività, la sensibilità, che attraversano per intero l'opera vichiana. Se infatti andiamo alla ricerca delle categorie interpretative principali attraverso cui Vico descrive l'ordine del mondo e della storia, scopriamo che queste non sono affatto le fredde ed astratte categorie derivanti dall'intelletto, ma quelle fiammanti e concretissime provenienti dal corpo, dai sensi, quelle intuitive e fantastiche dell'immaginazione, della memoria, dell'ingegno, quelle del *pathos*, del sentire individuale e collettivo ad un tempo. La stessa civiltà ed il pensiero umani nascono da passioni corporee elementari, violente, dalla paura, dal terrore, dalla meraviglia, che non sono certo un'astrazione del pensiero, ma sentimenti primari, primordiali. Se religioni, matrimoni e sepolture, che sono le tre costanti antropologiche presenti in ogni società, sono i veri principi di ogni umana convivenza e storia, è anche perché essi affondano le radici in queste forme primordiali del sentire umano, sono accomunati esattamente dal richiamo al corpo, fanno appello e coinvolgono direttamente il corpo, spingendolo ad agire e trasformandolo così allo stesso tempo in principio e tra-

¹⁵ Per un inquadramento degli elementi essenziali di questa cultura si rimanda all'importante volume già citato di Maravall, *La cultura del Barocco*, nonché alle osservazioni contenute nel nostro *Gracián o della perfezione*, Roma, Studium, 1993, pp. 13-27.

¹⁶ Cf. Croce, B., *La filosofia di G.B. Vico*, Bari, Laterza, 1911.

¹⁷ Cf. B. De Giovanni, "Vico barocco", *op. cit.*, pp. 52-69.

¹⁸ Rimandiamo sinteticamente ai seguenti volumi di G. Patella: *Vico tra Barocco e Postmoderno*, Milano, Mimesis, 2005; il volume *Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna*, Milano, Guerini, 1995; ma anche al più recente *Chi dice corpo dice tempo. Vico e il corporeo, Estetica. studi e ricerche* 2, 2018; e infine il volume in spagnolo *Parva Vichiana. Ensayos sobre Giambattista Vico y la estética*, Sevilla, Athenaica, 2019.

mite di umanità, di civiltà e di religiosità. Non è dunque l'arido concetto che domina la storia, e tanto più la storia dei tempi a noi più remoti, ma la pietà del pensiero, potremmo dire, il sentire degli uomini, il sublime della poesia. Sicché per comprendere il senso di questa storia, il suo significato e la sua direzione, occorre spogliarsi di ogni "boria", di ogni presunzione intellettuale e morale e, ancor prima di ogni ragione logocentrica, occorre piuttosto considerare l'umiltà originaria del corpo e riscoprire le ampie possibilità di una nuova ragione che potremmo dire *patocentrica*.

Lo stesso sguardo vichiano sul mondo degli uomini e delle nazioni e sul loro avvicendamento storico, non si incentra su una visione astratta e superficiale, non procede secondo uno schema arido e vuoto, ma riesce a penetrare fin nei fatti minimi degli individui e dei popoli perché ne segue da vicino il *pathos* che li anima, descrivendone l'intima essenza. La *Scienza nuova*, da questo punto di vista, si può dire rappresenti il dramma dell'umano colto dall'interno, la difficile parabola dell'intera umanità, dagli albori della civiltà fino ai tempi "illuminati e colti" e poi nei successivi ricorsi, considerata secondo quella che potremmo chiamare un'acutissima *fenomenologia del sentire*. Sotto questo riguardo, la novità e la grandezza dell'impresa vichiana consistono nella capacità di individuare genealogicamente i meccanismi ed i processi originari che presiedono ai nostri modi di conoscere, di parlare e di pensare, di restituire profondità e dignità a mondi lontani, a fattori spesso trascurati, ad aspetti secondari, oscuri, rimossi, e di riuscire comunque a garantirne perspicuità e storicità anche mediante un'adeguata narrazione ricostruttiva delle modificazioni dell'umano sentire. Questo infatti significa che la storia dell'umanità, in tutte le sue forme e in tutti i suoi aspetti, può e dunque deve essere conosciuta e ricostruita, dal momento che, trattandosi di un prodotto umano, l'umano sentire ne conserva e riproduce costantemente la traccia.

È allora anche lungo questa strada che il pensiero di Vico può forse incontrare il pensiero contemporaneo, consentendo invece l'instaurarsi di un duplice e se vogliamo più proficuo legame tra Vico e il nostro tempo. Da un lato, infatti, la nostra attuale condizione cosiddetta "post-moderna" dischiude la possibilità di avvicinarsi nuovamente a Vico, consentendo di leggerlo in modo del tutto inedito rispetto al passato, in modo più libero e forse anche spregiudicato, certo però più fecondo e interessante, evidenziandone anche aspetti negletti, insoliti o rimossi e, dall'altro, il pensiero stesso di Vico può fornire gli strumenti necessari per consentire una diversa e più adeguata comprensione della condizione culturale in cui ormai ci muoviamo.

In questo senso, è evidente che la possibilità di interpretare Vico in direzione barocca non vada considerata come qualcosa che riguarda il passato, come alcunché che ci consente di rinchiudere Vico in un "angoletto morto della storia" (Gramsci), dal momento che se oggi interrogiamo il pensiero di Vico lo facciamo non per mero gusto antiquario, ma nel tentativo di gettare luce anche sulle questioni filosofiche che più ci premono e che agitano il nostro tempo. D'altra parte, se intendiamo il Barocco come una forma della sensibilità, o anche una mentalità,

o una tecnica, che fa dell'invenzione la sua regola principale e della metafora e dell'allegoria il suo principio dinamico, allora il Barocco smette di essere un fenomeno storico relegato al passato, e diventa una cifra stilistica, che è viva ed operante ancora oggi. E se è così, in tempi di ritorno di interesse nei confronti del Barocco, come esito più interessante anche di alcune forme della cultura contemporanea, come via d'uscita dal vicolo cieco del nichilismo da un lato e dei vari fondamentalismi dall'altro, non possiamo non guardare al pensatore che del barocco filosofico rappresenta l'espressione più compiuta, e che pertanto, oggi più che mai, mostra tutta la sua fecondità e attualità, consentendoci inoltre con la sua riflessione di aprire la strada, da un lato, ad una diversa esperienza della modernità, più ampia e articolata e, dall'altro, ad una rinnovata comprensione del nostro tempo.

Infatti, nel momento in cui le attuali forme di pensiero unico, le narrazioni ideologiche e comunicative dominanti, si dimostrano incapaci di fornire risposte adeguate ai problemi concreti degli individui che si interrogano sulla loro provenienza e sul loro destino, si impone la riscoperta di un pensiero come quello vichiano, tutto centrato sullo studio dell'uomo e della società attraverso le discipline della storia, dell'antropologia, della poetica, del diritto, e volto alla valorizzazione di quegli elementi sensibili e percettivi, fantastico-immaginativi, che occorre oggi sempre di più rimettere al centro del processo cognitivo.

Sicché, contro alcune delle più funeste malattie del nostro tempo, di fronte ad esasperati riduzionismi o a rigidi tecnicismi, soprattutto nella loro versione analitica, scienziata, si potrebbe cominciare a pensare ad una odierna terapia vichiana, o forse per così dire "neobarocca", basata sui principi della storicità e della flessibilità, sulla riscoperta dei diritti della sensibilità e del contingente, sul senso comune, sul potenziamento delle facoltà connettive come la fantasia, la memoria e l'ingegno, in grado di configurare una nuova visione del sapere, fondata sull'apporto paritetico delle diverse facoltà e discipline umane, dando così vita ad una diversa esperienza della razionalità, più ampia e articolata di quella dominante nella cosiddetta modernità¹⁹.

Dunque, quasi paradossalmente, si potrebbe dire che quanto più ci sforziamo di collocare Vico nel suo tempo, nella cultura barocca in cui egli affonda le sue radici, tanto più riusciamo a scorgerne la sorprendente attualità. Non si tratta infatti di fare di Vico né un anticipatore, un precursore, ma neppure un pioniere, un cavaliere solitario o uno isolato, quanto piuttosto di interpretarlo come un pensatore che fornisce risposte a problemi che sono ancora nostri e le cui risposte a questi problemi si rivelano di straordinaria attualità. Dal più profondo della cultura barocca, tutt'altro che buia e polverosa, Vico parla in modo insospettato alla sensibilità contemporanea, contribuendo a delineare i tratti di una nuova pratica culturale e a fornire un prezioso contributo per ripensare alla nostra attuale condizione culturale.

¹⁹ È stato recentemente Gilles Deleuze, nel contesto dell'interpretazione del pensiero di Leibniz, a rilanciare la categoria di barocco come chiave di lettura di diverse espressioni culturali contemporanee e ad avanzare l'idea di un "neobarocco" filosofico come nuovo paradigma interpretativo: cf. G. Deleuze, *Le pli...*, op. cit.

Bibliografia

- Le citazioni dalle opere vichiane sono tratte dal volume di Giambattista Vico, *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990, 2 voll.
- Battistini, A., “L’ingegno di Vico: «historia non facit saltus»”, *Filologia moderna* 8, 1986.
- Buci-Glucksmann, Ch., *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984.
- , *La folie du voir. De l’esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.
- Croce, B., *La filosofia di G.B. Vico*, Bari, Laterza, 1911.
- De Giovanni, B., “Vico barocco”, *Il Centauro* 6, 1982, pp. 52-69.
- Deleuze, G., *Le Plie: Leibniz et le Baroque*, Paris, Minuit, 1988.
- Gracián, B., *Agudeza y Arte de Ingenio*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Maravall, J.A., *La cultura del Barocco*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Moravia, S., *Filosofia e scienze umane nell’età dei lumi*, Firenze, Sansoni, 1982.
- Patella, G., *Senso, corpo, poesia. G. Vico e l’origine dell’estetica moderna*, Milano, Guerini, 1995.
- , *Vico tra Barocco e Postmoderno*, Milano, Mimesis, 2005.
- , “Chi dice corpo dice tempo. Vico e il corporeo”, *Estetica. studi e ricerche* 2, 2018, pp. 255-274.
- , *Gracián o della perfezione*, Roma, Studium, 1993, pp. 13-27.
- , *Parva Vichiana. Ensayos sobre Giambattista Vico y la estética*, Sevilla, Athenaica, 2019.
- Rossi, P., “Chi sono i contemporanei di Vico?”, *Rivista di Filosofia* LXXII/19, 1981, pp. 51-82.
- , “Ancora sui contemporanei di Vico”, *Rivista di Filosofia* LXXVI/3, 1985, pp. 465-474.
- Sanna, M., *Vico*, Roma, Carocci, 2016.
- Vico, G., *Institutiones Oratoriae*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 1989.
- , *Opere*, Milano, Mondadori, 1990, 2 voll.
- Wölfflin, H., *Rinascimento e Barocco*, Firenze, Vallecchi, 1928.