

N.xxx

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università “Insubria”, Varese)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (*Università degli Studi dell’Insubria, Varese-Como*), Claudio Bonvecchio (*Università degli Studi dell’Insubria, Varese-Como*), Mauro Carbone (*Université Jean-Moulin, Lyon 3*), Antonio De Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*), Giuseppe Di Giacomo (*Università di Roma La Sapienza*), Morris L. Ghezzi (†, *Università degli Studi di Milano*), Gabriele Giacomini (*Università degli Studi di Udine*). Giovanni Invitto (*Università degli Studi di Lecce*), Micaela Latini (*Università degli Studi di Cassino*), Enrica Lisciani-Petrini (*Università degli Studi di Salerno*), Luca Marchetti (*Università Sapienza di Roma*), Antonio Panaino (*Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna*), Paolo Peticari (†, *Università degli Studi di Bergamo*), Susan Petrilli (*Università degli Studi di Bari*), Augusto Ponzio (*Università degli Studi di Bari*), Riccardo Roni (*Università di Urbino*), Viviana Segreto (*Università degli Studi di Palermo*), Valentina Tirloni (*Université Nice Sophia Antipolis*), Tommaso Tuppini (*Università degli Studi di Verona*), Antonio Valentini (*Università di Roma La Sapienza*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)

ACUTOINTENDERE. STUDI SU VICO E IL BAROCCO

A cura di Marco Carmello

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Filosofie*, n. xxx
Isbn: 9788857552xxx

© 2021 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

INTRODUZIONE	XX
VICO E IL BAROCCO <i>Andrea Battistini</i>	XX
MATTEO PEREGRINI UNA FONTE BAROCCA DI VICO <i>Fabrizio Lomonaco</i>	XX
DAL CONCETTO ALLA FANTASIA: NOTE SU TESAURO E VICO <i>Marco Carmello</i>	XX
MALIGNUM ADITUM PUNCTI. “PUNTO PRIMO DI TUTTE LE COSE UMANE” NELL’ARCHITETTONICA BAROCCA DELLA SCIENZA VICHIANA <i>Pavel V. Sokolov – Julia V. Ivanova</i>	XX
IL DISEGNO DI UNA STORIA IDEL’ETERNA. METAFISICA E SCIENZA IN G. B. VICO <i>Sertorio de Amorín e Silva Neto</i>	XX
VICO NEL MOMENTO AURORALE DELL’ESTETICA. CREATIVITÀ E INGEGNO NELLA SENSIBILITÀ DEL BAROCCO <i>Amparo Zacarés Pamblanco</i>	XX
IL BAROCCO COME CHIAVE ERMENEUTICA E COME PROBLEMA: VICO E LA MUSICA <i>Romana Bassi</i>	XX

LO SPAZIO E L'IMMAGINE. NOTE SU VICO FRA BAROCCO
E POSTMODERNO

Claudia Megale

XX

“GUATATE GOLA INGENOSA”.

SINESTESIA E PARADOXON IN DELLE CENE SONTUOSE DE' ROMANI

Stefania Sini

XX

ROMANA BASSI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

IL BAROCCO COME CHIAVE ERMENEUTICA E COME PROBLEMA: VICO E LA MUSICA

1. *Premessa*

Rinvenire nelle pagine della *Scienza nuova* la mano di un ‘Vico barocco’ non costituisce di per sé una novità, quando si consideri che fin dal 1943 Lorenzo Giusso richiamava l’attenzione sulle interconnessioni tra *La filosofia di G.B. Vico e l’età barocca*¹. In tempi recenti, tuttavia, al barocco in generale, e nello specifico al barocco di Vico, sono state attribuite valenze inedite. È potuto emergere così il profilo di un Vico in inconfessato odore di aristotelismo, complice l’influenza del *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro². Va subito chiarito come ciò nulla tolga al Vico dichiaratamente platonico, corredato tanto della sua opzione agostiniana quanto della va-

-
- 1 Su Vico e il Barocco, pur senza pretese di esaustività, oltre al datato saggio di L. Giusso, *La filosofia di G.B. Vico e l’età barocca*, Roma, Perrella, 1943, si potranno ricordare i più recenti contributi di M. Lollini, *Vico, Salvator Rosa e le maschere del Barocco*, in «Forum italicum», XXIX, 1995, 2, pp. 245-265; R. Bassi, *La spirale della storia. Dispiegamento barocco della temporalità nella Scienza nuova di Giambattista Vico*, in «Intersezioni», XVII, 1997, pp. 385-394; T. Uemura, *Vico barocco*, Tokyo, Misuzu Shobo, 1998; E. Nuzzo, *Bruno, Vico y el Barroco*, in «Cuadernos sobre Vico», XXIII-XXIV, 2009-2010, pp. 43-64.
- 2 Vd. A. Battistini, *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 136-140 e *passim*.

riante neoplatonica rinascimentale³. A questi, peraltro, si era già affiancato anche un Vico illuminista, sia che lo si intendesse nella sua accezione radical-illuminista⁴, sia che lo si vedesse invece catturato nelle maglie di una lotta intestina contro-illuminista⁵. A questa ridda di interpretazioni, almeno in apparenza difficilmente conciliabili tra loro, non manca infine di unirsi la prospettiva attualizzante di un Vico riletto in chiave postmoderna. E anche in questa sua nuova veste un Vico barocco può continuare con agio a rispecchiarsi⁶.

In quanto autore che ha potuto presentarsi come pensatore ‘declinabile’ secondo prospettive eterogenee, nella storia della critica la fortuna di Vico ha assunto composite sembianze. Seppure questa predisposizione a venir letto secondo linee interpretative divergenti appaia la cifra di ogni classico, nel caso del pensatore napoletano porre la questione del barocco non significa solo richiamare una tra le tante interpretazioni possibili. Piuttosto, osservare l’autore della *Scienza nuova* attraverso l’angolatura del barocco avrebbe il pregio di integrare una molteplicità di caratterizzazioni, anche profondamente contrastanti tra loro, entro una unità sfaccettata, dominata dalla tensione e dalla contraddizione. Tra gli aspetti fondamentali della valenza inedita attribuita al barocco vichiano emerge dunque la capacità di fungere da chiave interpretativa in grado di rendere ragione della complessità, sottraendosi preventivamente a tentazioni riduzioniste o semplificatrici.

-
- 3 Sulle influenze del neoplatonismo rinascimentale vd. V. Mathieu, *Vico neoplatonico*, in «Archivio di filosofia», 1969, 1, pp. 97-108; Id., *La verità madre della storia*, in *Giambattista Vico. Poesia, Logica, Religione*, Brescia, Morcelliana, 1986, pp. 124-130.
- 4 J.I. Israel, *Radical Enlightenment: Philosophy and the Making of Modernity 1650–1750*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 664–670; id., *Enlightenment Contested: Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man 1670–1752*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 520–537.
- 5 M. Lilla, *G.B. Vico: the making of an anti-modern*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1993.
- 6 Vd. G. Patella, *Giambattista Vico. Tra Barocco e Postmoderno*, Milano, Mimesis, 2005, ma anche, in prospettiva anglofona, T. Fahey, *Vico’s Road to Postmodernism*, Drogheda, Choice Publishing, 2009. Cfr. anche O. Calabrese, *Il neobarocco. Forme e dinamiche della cultura contemporanea*, Firenze-Lucca, La casa Usher, 2013.

2. Un giudizio vichiano sulla musica barocca

A fronte di questa impostazione ermeneutica, si rivela invece assai problematico il rapporto tra Vico e il barocco inteso quale fenomeno estetico del gusto. Per una categoria come quella del barocco, che si presta in modo eminente a caratterizzare manifestazioni letterarie, espressive e figurative (che si tratti di poesia, musica, teatro, pittura o architettura), i giudizi sul gusto barocco che emergono nelle opere vichiane esprimono spesso resistenze esplicite, nonché recise, ancorché tardive, prese di distanza. È noto come, nella *Vita scritta da sé medesimo*, Vico rinneghi le proprie rime giovanili ispirate alla moda barocca⁷. Avanzata in prima persona, questa ritrattazione si rivela funzionale a ricalibrare scelte poetiche e stilistiche⁸.

Rispetto all'attenzione sollevata dall'adesione vichiana alla polemica anti-barocca, è rimasto pressoché ignorato il lapidario giudizio vichiano sulla musica barocca. Lo si rintraccia nel *De ratione*, ove Vico sentenzia: «Acroamata ad Mathesim exacta non delectant»⁹, ovvero «le musiche concepite matematicamente non piacciono»¹⁰. Poiché sono finora mancate analisi di dettaglio, sarà opportuno soffermarsi su questa censura vichiana per avanzare qualche ipotesi ed esplorare alcune interpretazioni. Basandosi sulla teoria greca dei modi musicali e sulla tradizione pitagorica in tema di fisica acustica, già nella *Repubblica* Platone aveva elevato la musica dorica a disciplina di studio adatta ai futuri governanti, in virtù dei suoi

7 G. Vico, *Vita*, in Id., *Opere*, a c. di A. Battistini, Milano, Mondadori, 1990, 2 voll., I, p. 11: «egli [...] spampinava nelle maniere più corrotte del poetare moderno, che con altro non diletta che coi trascorsi e col falso [...] ma il Vico aveva appreso una tal sorta di poesia per un esercizio d'ingegno in opere d'argutezza, la quale unicamente diletta col falso, messo in comparsa stravagante che sorprenda la dritta aspettazione degli uditori: onde, come farebbe dispiacenza alle gravi e severe, così cagiona diletto alle menti ancor deboli giovanili».

8 Vd. M. Fubini, *Stile e umanità di G.B. Vico. Con un'appendice di nuovi saggi* [1946], Milano-Napoli, Ricciardi, 1965², p. 100.

9 M. Veneziani, *De nostri temporis studiorum ratione di Giambattista Vico: prima redazione inedita dal ms. XIII B 55 della Biblioteca nazionale di Napoli. Indici e ristampa anastatica dell'edizione Napoli 1709*, Firenze, Olshki, 2000, V, p. 40, n. 1.

10 La traduzione è di Maria Benedetta, vd. G. Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, in Id., *Opere*, a c. di A. Battistini, cit., I, pp. 123-125.

rapporti armonici e matematici che ne garantivano la dimensione moralmente severa (*Rep.* III, 399-402).

Nel suo giudizio, tuttavia, Vico sembra accennare alla fruizione e alla prassi musicale a lui coeve. Nel 1636 Marin Mersenne aveva dato alle stampe il primo, fondamentale trattato teorico di armonia musicale dell'epoca moderna. Sotto il titolo *Harmonie universelle* aveva analizzato molte questioni prettamente matematiche¹¹. Nonostante nelle intenzioni dell'autore i due volumi aspirassero a esaminare egualmente *la théorie et la pratique de la musique*, il livello di approfondimento della dimensione matematica alla fine era risultato preponderante, al punto che vi fu chi giudicò l'opera frutto più di un filosofo teorico, che di un compositore esperto nella pratica musicale¹². A questa lacuna Athanasius Kircher aveva voluto porre rimedio, pubblicando nel 1650 i suoi due volumi in folio sulla *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*. L'imponente edizione trovava collocazione nella biblioteca dei Girolamini, dove una serie di palchetti erano stati destinati ad accogliere le opere in folio di Kircher¹³, tale era l'attenzione riservata a

-
- 11 *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique, où il est traité de la nature des sons, et des mouvemens, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d'Instrumens harmonique*, par F. Marin Mersenne, Paris, chez Sebastien Cramoisy, 2 voll., 1636.
- 12 A. Kircher, *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni in 10 libros digesta, qua universa sonorum doctrina, et philosophia, musicaeque tam theoricæ, quam practicæ scientia, summa varietate traditur*, Romae, ex typographia Corbelletti, 1650 (ed. anast. Hildesheim, Olms, 1999), 2 voll., I, «Praefatio secunda ad eruditos musicarum rerum professores», [p. 16]: «Marinus Mersennus vir inter paucos summus ante me Vastum Volumen, quod Harmoniam Universalem appellat edidit. Verum cum in eo laudatissimo opere, non tam Musicum practicum, quam philosophum egerit, mearum partium esse ratus sum, philosophiam hanc practicae musicae paronympha mathesi apte iungere, arcanas rerum combinationes ostendere, numerorum harmonicorum affectiones penitus exponere» (sott. nostre).
- 13 Vd. R. Bassi, *Canoni di mitologia. Materiali per lo studio delle fonti vichiane*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005, p. 65 e pp. 90-91: presso la Biblioteca Oratoriana dei Girolamini le opere *in folio* di Kircher erano collocate nella sala A, scansia 17, ai palchetti 3 e 5. Su quest'ultimo, tra i volumi di Kircher sui geroglifici (*Oedipus Aegyptiacus, seu instauratio Doctrinae Hieroglyphicae*, 1652), sugli obelischi (*Obeliscus Pamphilius*, 1650) e sui fenomeni magnetici (*Magnes, sive de arte magnetica*, 1654) trovavano collocazione i due tomi della *Musurgia universalis*. Ma cfr. *Antico Catalogo della*

quest'autore. Riccamente illustrata e corredata da esemplificazioni di scrittura musicale, essa includeva anche trascrizioni musicali di suoni naturali come i versi degli animali. In quest'opera, che influenzò anche Johann Sebastian Bach, Kircher affiancava esempi di scrittura musicale e di prassi compositiva alla teoria musicale basata sui rapporti matematici. Del resto, la musica vi era considerata *scientia subalternata* a geometria e aritmetica¹⁴. In tempi ancor più vicini a Vico, questa influenza della tradizione geometrico-platonica sulla teorizzazione dell'armonia musicale trovava un altro tassello significativo nel *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia che torna a indagare i rapporti tra musica e geometria* di Giuseppe Tartini. L'opera fu oggetto di dibattiti inizialmente circoscritti agli ambienti culturali padovani e veneziani, avendo per lungo tempo una circolazione in forma manoscritta, prima della pubblicazione avvenuta a Padova nel 1754. Nonostante appaia improbabile che Vico potesse esserne a conoscenza, il trattato di Tartini testimonia l'interesse teorico consolidato, particolarmente fertile in alcuni ambienti musicali italiani, che durante il Settecento lega geometria e musica.

Lasciando sullo sfondo questo impianto teorico e ragionando invece in termini di pratica compositiva musicale, con il proprio giudizio Vico sembra voler censurare le forme tipicamente barocche della tecnica contrappuntistica. Qui trovavano espressione meccanismi di composizione musicale macchinosi e spesso fini a sé stessi, basati sulla riproposizione della linea melodica attraverso il canone inverso (detto anche 'a specchio') e il canone retrogrado (detto 'cancrizzante'). Gli intervalli musicali si trovavano così replicati specularmente rispetto al pentagramma oppure presentati in maniera retrograda, ed era naturalmente una dimostrazione di virtuosismo compositivo tanto ardito quanto arido riuscire a introdurre nel brano musicale anche il retrogrado dell'inverso del canone. Così concepita, la composizione musicale costituiva una sfida tanto per il compositore quanto per l'ascoltatore, visto che solo un'analisi

Biblioteca dell'Oratorio di Napoli detta dei Girolamini, a c. di F. Lomonaco, Diogene, Napoli, 2020, cc. 7r, 11r, secondo cui l'opera *Musurgia universalis* non risulta documentata ~~nella biblioteca di Giuseppe Valletta~~.

14 Vd. T. Pangrazi, *La Musurgia universalis di Athanasius Kircher. Contenuti, fonti, terminologia*, Firenze, Olschki, 2009.

minuziosa dello spartito poteva rendere ragione di scelte compositive al limite dello sperimentale, visto che l'orecchio non avrebbe potuto cogliere i rapporti di derivazione rispetto al canone iniziale. L'effetto complessivo poteva risultare talora assai ostico all'orecchio e qualsiasi linea melodica così trattata tendeva a rivelare l'interna tessitura dei suoi intervalli. L'elemento bizzarro e inaspettato risultava dominante, e non mancava di stupire l'ascoltatore per il gusto dell'artificio. L'esempio magistrale di scrittura musicale contrappuntistica resta senza dubbio quello di Johann Sebastian Bach (1685-1750), soprattutto per il modo in cui egli riusciva a conciliare l'osservanza delle regole compositive, secondo i canoni dell'armonia musicale, con la tecnica del contrappunto da un lato e con le esigenze dettate dalla linea melodica dall'altro.

Il giudizio vichiano non può sorprendere, quando si consideri che veniva enunciato da un punto di osservazione del tutto particolare e privilegiato. La città di Napoli aveva reso celebre un diverso genere di musica barocca, consapevolmente lontano dagli aspetti più aridamente matematizzanti. Per la cura investita nella cantabilità e nella resa eufonica della linea melodica, la scuola musicale napoletana di Francesco Durante, Nicola Porpora, di Alessandro e Domenico Scarlatti veniva acclamata in tutta Europa. Quando Vico compone il *De ratione* l'immenso successo de *La serva padrona* di Pergolesi nel 1733 è ancora di là da venire, tuttavia l'attività nei conservatori musicali e nei teatri napoletani aveva già raggiunto livelli di perfezionamento e di notorietà notevolissimi, tali da giustificare da lì a poco l'enfatica lode di Charles de Brosses che esaltava Napoli quale capitale mondiale della musica.

Come è spesso il caso quando si tratta della multiforme e sfuggente nozione di barocco, anche per il barocco musicale sono precluse univoche generalizzazioni, visto che il contrappunto di per sé non esaurisce affatto la varietà di forme musicali fiorite durante l'epoca barocca. Nel respingere una tipologia specifica di tecnica compositiva musicale barocca quale il contrappunto, Vico fa perno sull'elemento del diletto della fruizione, mostrando così di aver assorbito la linea estetica della scuola musicale barocca napoletana. A suo giudizio, la matrice matematizzante del contrappunto comporta che le composizioni musicali ad esso ispirate falliscano rispetto all'imperativo estetico fondamentale di procurare diletto nel

fruitore dell'opera d'arte. Nel caso della musica i dettami retorici ciceroniani del *docere, movere, delectare* si riducono all'unico principio del diletto, metro di giudizio inappellabile di un gusto che non si confina pregiudizialmente o acriticamente entro le coordinate dell'estetica barocca, ma si sente libero di contrastarla pur mantenendosi al suo interno.

La censura vichiana sul contrappunto musicale è sintomatica di come il barocco, anche quando sia inteso in senso strettamente estetico, si irraggi in una molteplicità variegata di forme. Esso mostra di valere tanto come chiave interpretativa quanto come problema speculativo che chiama in causa criteri di giudizio estrinseci al barocco stesso. Entro la proteiforme categoria estetica di barocco convivono infatti opzioni e varianti di gusto che, sull'asse della contraddizione, né si annullano, né si delegittimano, né si possono superare vincendevolmente. Rispetto ad esse, tuttavia, la posizione vichiana si orienta ed opera una selezione facendo appellando a criteri discriminanti derivati dall'elaborazione della retorica classica ad opera degli antichi.

3. *Tre sensi di barocco*

Con problematicità ancora maggiore, la questione del barocco si pone quando si tratti del suo significato culturale o filosofico. Su questo versante, non risulta affatto agevole rintracciare cosa connoti la categoria di barocco. Per un termine la cui etimologia Croce riconduceva all'ascendenza filosofica dal sillogismo 'baroco', si tratta di un esito quantomeno beffardo. Poiché nella nozione di barocco tendono a condensarsi almeno tre tipi di significati, sembra opportuno articolarne le distinzioni a fini esplicativi. Pur nell'inevitabile schematizzazione del discorso, bisognerà tenere presente che si tratta di linee interpretative suscettibili di combinarsi, sovrapporsi o anche escludersi reciprocamente.

Un primo senso intende barocco quale fenomeno estetico del gusto, come si è visto sopra. Mentre un riferimento canonico a questo riguardo si rinviene nell'opera di Luciano Anceschi¹⁵, all'estremo

15 L. Anceschi, *L'idea del barocco: studi su un problema estetico*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1984.

di questa linea interpretativa troviamo il significato di barocco esplorato da Eugenio D'Ors¹⁶, che ne fa una categoria assoluta e astorica, rintracciabile in qualsiasi cultura e in qualsiasi tempo. In questo caso il rischio deriva da un ricorso sbrigliato al principio di analogia: la nozione di barocco può finire per perdere allora qualsiasi specificità, scoprendo il fianco a dispute su quali siano i suoi tratti effettivi.

Un secondo senso interpreta barocco come epoca storica. Barocco diventa in questo caso etichetta relativa a una variabile spazio-temporale: indica la cultura europea del Seicento. Intesa in senso ampio, in questa nozione di cultura sono incluse istituzioni politiche e religiose, strutture economiche, forme giuridiche, e sistemi filosofici. Come una sorta di comun denominatore, il barocco viene così ravvisato in ognuna delle manifestazioni caratterizzanti l'Europa del Seicento. Rispetto al primo senso di barocco, si tratta di una estensione di significato relativamente recente, visto che non oltre una trentina d'anni fa Rosario Villari avvertiva come «in altri tempi, non tanto lontani, l'uso del termine 'barocco' sarebbe stato appena ammesso per le manifestazioni artistiche e le tendenze letterarie, ma non per definire esperienze e condizioni generali (culturali, religiose, politiche) del periodo della storia europea che va all'incirca dalla fine del Cinquecento alla seconda metà del secolo successivo»¹⁷. Di fronte all'esigenza di individuare tratti comuni, la nozione di barocco resta anche in questo caso sfuggente, caratterizzata come risulta da elementi di «stranezza e novità, contraddizione, rivolta, meraviglia, bizzarria, grandezza»¹⁸. Nell'ottica di una identificazione di tratti culturali tendenzialmente condivisi, è stato ad esempio utilmente evidenziato il ruolo unificante del magistero gesuitico¹⁹, ma permane comunque il rischio che barocco diventi qui sinonimo di secentesco e perda qualsiasi tratto autonomo e specifico che lo renda riconoscibile.

Un terzo senso legge il barocco come grammatica del reale. In questo caso, la dizione di barocco assume valenza euristica e ruolo duplice: elevate a paradigma, acutezze e argutezze rivelano la struttura profonda della realtà da un lato e costituiscono la chiave

16 E. D'Ors, *Del Barocco*, tr. it. a c. di L. Anceschi, Milano, Rosa e Ballo, 1945.

17 Vd. *L'uomo barocco*, a c. di R. Villari, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. vii.

18 *L'uomo barocco*, cit., p. viii.

19 Vd. A. Battistini, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Salerno editrice, Roma, 2000.

ermeneutica per la sua comprensione dall'altro. In quest'accezione, barocco diventa visione della realtà e forma del mondo, filtro di comprensione ovvero chiave di lettura del reale e, omologamente, stile di pensiero per poter accedere alla sua compiuta percezione. La metodologia, analogicamente fondata, postula l'isomorfismo tra idea e realtà. Secondo Deleuze una 'filosofia del barocco' così concepita andrà rinvenuta nelle piegature del pensiero leibniziano²⁰. La cifra di questo significato di barocco si coglie nell'aspirazione tipicamente secentesca a compilare enciclopedie che, nella loro accezione barocca, possono divenire forme di sapere universale solo qualora si strutturino in modo reticolare, ovvero replicando le contesture generative della realtà. Radicato nella minaccia di smarrire l'equilibrio teso tra unità e molteplicità, il rischio in questo caso sarebbe quello di lasciar proliferare la dimensione potenzialmente caotica della complessità, fino a smarrire qualsiasi principio di ordine nell'anarchica frantumazione di senso.

Ognuno di questi livelli di significato può riflettersi sui rapporti tra Vico e il barocco. Anche in questo caso sarà utile mantenere distinte le articolazioni dei significati attribuiti al barocco, per quanto si tratti di elementi che in certi casi si combinano. Sul primo significato di barocco inteso in senso estetico si sono esercitati soprattutto coloro che hanno analizzato l'evoluzione stilistica intercorsa tra le tre redazioni della *Scienza nuova*. Oltre alle esplicite prese di distanza dai canoni barocchi di una poetica dell'eccesso, a cui si è già accennato, la posizione vichiana non appare aliena da ripensamenti e censure intorno a questa forma del gusto, come indica peraltro anche il giudizio vichiano sulla musica. Il secondo significato, che intende barocco nella sua specificazione storica, ha avuto l'effetto di ancorare Vico agli esiti dell'erudizione secentesca. A questo livello, il barocco seleziona le fonti vichiane più significative. Si tratta di una prospettiva storiografica che sottoscrive le tesi avanzate in forma polemica da Paolo Rossi su un Vico culturalmente attardato e alle prese con dibattiti del secolo precedente rispetto a quello in cui egli scrive²¹. Questa curvatura interpretativa sospinge Vico ver-

20 G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino, 1990.

21 P. Rossi, *Chi sono i contemporanei di Vico?*, in «Rivista di filosofia», LXII, 1981, pp. 51-82; vd. anche Id., *Le sterminate antichità e nuovi saggi vichiani*, Firenze, La nuova Italia, 1999.

so Gerardus Johannes Vossius (1577-1649) e Isaac de La Peyrère (1594-1676), più che avvicinarlo a Jean Le Clerc (1657-1736) e a Pierre Bayle (1647-1706).

Nel terzo senso di barocco alla teoria dell'acutezza si assegna una valenza che estende la sua portata ben oltre la teoria del gusto estetico e informa di sé il pensiero filosofico fino a dischiudere la dimensione metafisica. Il barocco diventa punto d'incontro delle contraddizioni insolite che devono restare tali perché permanga la problematicità divaricata e inclusiva della prospettiva elaborata sulla realtà storica. In questo quadro si inserisce la rivendicazione vichiana della modalità genetica quale metodologia di comprensione privilegiata. A differenza di quanto avviene nella filosofia della storia di Hegel, nell'opera di Vico non si dà *Aufhebung* possibile, non c'è superamento o ricomposizione unitaria della contraddizione attraverso l'approdo ad un livello superiore di conoscenza. Il tratto barocco eminente della filosofia vichiana consisterebbe allora nel permanere della tensione tra polarità che continuano a rimandarsi reciprocamente senza mai risolversi: universale/particolare; barbare/civiltà; *verum/factum*; ferino/umano; senso/spirito; fantasia/ragione; proprio/comune; naturale/civile, etc.

4. Oltre il barocco?

Quando si tenga conto dell'ambiente in cui Vico si muove, delle sue opere, e dei suoi «quattro autori» d'elezione, la fondamentale cesura sul piano della periodizzazione che egli avalla resta quella tra antichi e moderni. A questa demarcazione Vico si attiene nell'arco di tutta la propria vita intellettuale²². Si tratta peraltro di una posizione condivisa nella cerchia vichiana, visto che anche Paolo Mattia Doria (1667-1746) si considerava sostanzialmente coevo di Francesco Patrizi (1529-1597) quando rimarcava che «a' nostri giorni ancora Francesco Patrizio ha ottimamente [...] della guerra ragionato»²³. Già collaudata dalla omonima *querelle*, per lo meno

22 D'altronde, anche chi ha più a lungo riflettuto su Vico e il barocco, non ha mancato di riconoscere l'imprescindibilità di questa contrapposizione, vd. A. Battistini, *Vico tra antichi e moderni*, cit.

23 P.M. Doria, *Il capitano filosofo*, Napoli, Angelo Vocola, 1739, p. 6.

sul piano filosofico ci sono pochi dubbi che Vico ragioni in base alla scansione che distingue tra antichi e moderni. Come esplicita fin dal *De ratione*, egli peraltro evita di collocarsi pregiudizialmente su uno dei due fronti. In ciò, mostra di filtrare con equilibrio la lezione di Francis Bacon, servendosene anche in funzione anti-cartesiana.

Invano si cercherebbero nelle opere vichiane le tracce di elementi di discontinuità tra Rinascimento e Barocco. Al contrario, Vico pare giudicare queste epoche in sostanziale linea di continuità. Ai suoi occhi, la compagine dei moderni appare senz'altro frastagliata, ma se ciò accade è in ragione del rapporto che i moderni intrattengono rispetto ai pensatori antichi, sia che si tratti di prenderne le distanze in nome dello spirito di novità, o di riconoscerne l'ascendenza, che diventa motivo di orgoglio e foriera di senso della misura. D'altronde l'opera che per prima ha tematizzato il rapporto tra *La filosofia di G. B. Vico e l'età barocca* si era aperta con l'avvertimento che «l'approfondimento degli studi sul Rinascimento compiutosi negli ultimi anni ha sensibilmente ridotto l'isolamento grandioso in cui si ergeva la statua di Vico»²⁴, per collocarlo immediatamente «nell'orbita dei problemi di metafisica dei suoi tempi e (...) dell'età cartesiana»²⁵.

Se dunque si può con profitto ragionare su Vico a partire dalla categoria del barocco, sarebbe bene ricordare che per il filosofo napoletano si tratta pur sempre di un'adesione non priva di riserve. Ci sembra che egli per primo avrebbe obiettato a riconoscersi pienamente in questa prospettiva, trattandola come fa con dovizia di cautele e distinzioni. Non si potrà pertanto passare sotto silenzio che il modo in cui noi consideriamo il barocco, isolandolo in contrapposizione all'età precedente e a quella successiva, è assai dissimile rispetto al modo in cui Vico poteva riferirsi ad esso. La riflessione sul rapporto tra Vico e il barocco non andrà pertanto interpretata alla luce di presupposte assimilazioni stilistiche, identificazioni storiche o consonanze filosofiche: quando queste si rilevino, andranno ripercorse e dimostrate, senza venir assunte quali implicite premesse.

24 L. Giusso, *La filosofia di G.B. Vico e l'età barocca*, cit., p. 1.

25 Ivi, p. 2.