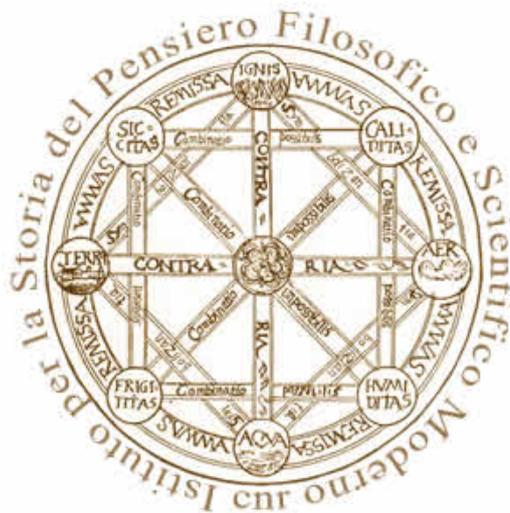


Giovanni Scarpato

**Problemi di prospettiva.
Giambattista Vico e la “prova” artistica**



Laboratorio dell'ISPF, XVII, 2020

[26]

DOI: 10.12862/Lab20SCG

1. Alcuni anni fa, Carlo Ginzburg in un gruppo di saggi orientati a chiarire i nessi tra storia e retorica si soffermava sulla riduzione della storia alla sua dimensione retorica invalsa dalla seconda metà del Novecento¹. Sarebbe stata la riscoperta di Nietzsche e lo strutturalismo a far prevalere in sede storiografica il piano dell'interpretazione su quello dei fatti. Una delle conseguenze di questa svolta epistemica sarebbe stata il definitivo accantonamento del concetto di prova storica, al punto che oggi, osservava Ginzburg, «l'idea che gli storici debbano o possano provare alcunché sembra a molti antiquata, se non addirittura ridicola»².

Chiamiamo in causa i saggi di Ginzburg a proposito della filosofia di Giambattista Vico poiché ci pare che il filosofo napoletano, pur avendo riaffermato il valore della retorica contro l'imperante scientismo del suo tempo, faccia parte di un mondo in cui è ancora centrale l'idea che la storia debba assumersi il compito di produrre prove. Profondamente influenzato dall'umanesimo e dall'enciclopedismo barocco Vico è un filosofo che attribuisce grande valore all'erudizione ritenendola la via privilegiata per la costruzione di una conoscenza autentica, ponendosi, quindi, su questo punto, in polemica con la cultura cartesiana.³ La *Scienza nuova* non è a tutti gli effetti un libro di storia, ma è un libro in cui l'autore intende fornire prove storiche su alcune questioni tradizionalmente controverse, in primo luogo quelle legate alla cronologia e alle età della storia. Non è un caso se solo nell'ultima redazione della *Scienza nuova*, pubblicata nel 1744, il termine *pruova*, ricorra molto di frequente, spesso al plurale (*pruove*). In alcuni passi l'enfasi sul concetto di prova genera il ricorso ad una sorta di iperbole «a mille pruove si troverà», con cui il filosofo sembra voler alludere all'abbondanza di prove con cui vengono suffragate le sue tesi. È come se l'autore volesse intendere che le prove presentate al lettore costituiscono solo una piccola parte di quelle che potrebbero essere ancora addotte.

¹ C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano, Feltrinelli, 2014. La critica di Ginzburg si rivolge in particolare alla "meta-history" di H. White, *Retorica e storia*, Napoli, Guida, 1978, dove ritorna spesso il nome di Vico come filosofo che avrebbe legato la conoscenza storica alla coscienza e alla parola, soprattutto attraverso il legame che la storiografia istituisce con i tropi retorici nel senso di una «verbal representation of the world of praxis», H. White, *Tropics of Discourse. Essay in the Cultural Criticism*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, pp. 197-216. Altri momenti di questo dibattito in cui torna di frequente la valutazione del ruolo di Vico per la fondazione del concetto moderno di storia sono C. Ginzburg, *Unus testis. Lo sterminio degli ebrei e il principio di realtà*, in «Quaderni Storici», 27, 1992, n. 2, pp. 529-548 e soprattutto Id., *Microhistory and world history*, in *The Cambridge World History*, vol. VI, *The Construction of a Global World, 1400-1800 CE*, part II, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 446-473.

² C. Ginzburg, *Rapporti di forza*, cit., p. 13. «Alla prova si è contrapposta la retorica: e l'insistenza sulla dimensione retorica della storiografia, spinta non di rado fino a identificare l'una con l'altra, è diventata l'arma principale della polemica contro il tenace positivismo degli storici. La "svolta linguistica" di cui si è parlato spesso dovrebbe essere definita, più esattamente, "svolta retorica"», ivi, p. 73.

³ Sulla genesi di questo problema G.M. Barbuto, *Note sulla retorica umanistica nel Leviatano di Hobbes e in Scienza nuova 1744 di Vico*, in «Filosofia Politica», XXXIV, 2020, n. 2, pp. 301-312. Sulla funzione della retorica nella filosofia di Vico M. Mooney, *Vico e la tradizione della retorica*, Bologna, Il Mulino, 1991.

Ma cosa sono queste prove che tanta rilevanza hanno nella filosofia di Vico? Per molti versi il concetto di prova investe lo stesso statuto di scientificità che Vico rivendica per la *Scienza nuova* nel senso di un sapere certo, incontrovertibile, dotato di evidenza geometrica⁴. Il filosofo napoletano attribuisce valore di prova innanzitutto agli assiomi posti in una specifica sezione preliminare⁵. Si tratta di quelle *degnità* che nel loro stile geometrico reclamavano carattere di certezza e di evidenza. Molte *degnità* potrebbero essere considerate delle prove in senso tecnico (*tekmeria*), poiché la loro validità scaturisce dalla connessione universale e necessaria tra le cose⁶. Al lettore spettava di meditare le *degnità* in forma isolata prima di rintracciarne la dimostrazione nella selva argomentativa dell'opera, al punto che la loro funzione poteva essere paragonata a quella del sangue che vivifica il corpo.

Le prove vichiane sono poi distinte in filosofiche, filologiche, teologiche⁷. Queste ultime, in particolare, rivelano una sorta di fiducia nell'azione della Provvidenza che governa il mondo secondo una sorta di "principio di semplicità"⁸. Inserendosi nel dibattito sull'occasionalismo Vico riteneva che Dio avesse dato una volta per tutte le regole al mondo, ordinandolo secondo principi semplici ed eterni. Si tratta di prove «luminose, e distinte»⁹ in grado di descrivere come «dovettero, debbono, e dovranno andare le cose delle nazioni»¹⁰ e che non possono essere alterate «fusse anche che dall'Eternità nascessero di tempo in tempo mondi infiniti, lo che certamente è falso di fatto»¹¹.

Le prove storiche e filologiche, invece, sono spesso presentate nella loro reciprocità, poiché dall'interazione di filosofia e filologia scaturiva l'accREDITAMENTO reciproco del vero e del fatto, quasi a voler garantire una sorta di adeguamento tra ragione e verità. Vi sono poi anche prove «fisiche» come quelle concernenti il Diluvio, o linguistiche; altre sono considerate solo per essere subito derubricate come fallaci, è il caso di quelle astrologiche di «Giampico della Mirandola, le quali sono troppo incerte, anzi false»¹².

Le prove filologiche, invece, attengono al dominio del *certum*, sono prove «di fatto», poiché si applica loro il principio baconiano (profondamente riarticolato

⁴ P. Rossi, *Che tipo di scienza è la Scienza nuova di Vico?*, in «Rivista di Storia della filosofia», 59, 2004, n. 2, pp. 409-433. Sulla stessa direttrice d'indagine P. Girard, *Giambattista Vico. Rationalité et politique. Une lecture de la Scienza nuova*, Paris, Pups, 2008.

⁵ G. Vico, *La Scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, a cura di M. Sanna e V. Vitiello, Milano, Bompiani, 2012/2013, *Scienza nuova 1744*, (d'ora in poi *Sn44*), *Degli Elementi*, pp. 857-893.

⁶ Mi avvalgo di alcune distinzioni concettuali tratte da Aristotele e Quintiliano e discusse nei già richiamati saggi di Ginzburg.

⁷ *Sn44*, soprattutto la sezione "Del metodo", cv. 118-127, pp. 898-906. Per molti versi queste pagine costituiscono il nucleo teorico di questa rigorosa scientificità che Vico intende conferire alla sua opera.

⁸ E. Nuzzo, *Ai limiti dell'ortodossia cristiana. "Principio di semplicità" e ordine naturale e storico in Malebranche e Vico*, in «Laboratorio dell'Ispf» (rivista on-line), XIV, 2017, n. 9.

⁹ *Sn44*, cv. 122, p. 901 («qui pruove non si possono più sublimi desiderare»).

¹⁰ In maiuscolo nel testo originale.

¹¹ *Sn44*, cv. 124, p. 903.

¹² *Sn44*, *degnità 25*, cv. 82, p. 866.

da Vico) del «cogitare, videre»¹³. Com'è noto Vico ha della filologia, intesa come scienza dei *semèia* (tracce) un'idea tutt'altro che restrittiva, poiché il suo campo d'indagine coincide con tutto ciò che dipende dall'umano arbitrio:

Questa Filosofia dell'Autorità va di seguito alla Teologia Civile Ragionata della Provvidenza; perchè per le pruove Teologiche di quella, questa con le sue Filosofiche rischiarata, e distingue le Filologiche; le quali tre spezie di pruove si sono tutte noverate nel Metodo; e d'intorno alle cose dell'oscurissima Antichità delle Nazioni riduce a certezza l'Umano Arbitrio, ch'è di sua natura incertissimo, come nelle Dignità si è avvisato, ch'è tanto dire, quanto riduce la Filologia in forma di scienza¹⁴.

Le prove filologiche riguardano spesso l'antichità più remota. Non si trovano solo nelle fonti storiche, ma nei geroglifici, nei «rottami», nelle tracce e nelle pieghe dei linguaggi più diversi. Si potrebbe dire che esse concorrono a formare l'impianto probatorio della storiografia vichiana. Interamente intessuto sulla capillare esposizione di «pruove» è il terzo libro della *Scienza nuova*, dedicato alla «scoperta del vero Omero». Le prove rischiarano il passato confermando i capisaldi della storia universale vichiana: l'antichità di Mosè e di Omero. In questo senso la *Bibbia* e *l'Iliade* godono di una sorprendente specularità, poiché vengono riconosciuti come i testi più antichi rispettivamente della tradizione sacra e di quella profana e come tale possono essere oggetto di meditazione storica¹⁵. La prova è chiamata in causa per confermare l'antichità della cultura ebraica (e quindi della storia sacra) e per negare una *sterminata*, eccessiva, antichità a quelle nazioni considerate dagli eruditi come antichissime, in particolare l'Egitto e la Cina¹⁶.

Un'indagine complessiva sull'idea di prova storica in Giambattista Vico, seppure molto auspicabile, si presenterebbe vastissima. Ci sembra allora più produttivo, anche al fine di intendere i modi in cui Vico applica l'idea della dimostrazione storica, di isolarne una precisa tipologia che potrebbe essere definita prova artistica. L'analisi di questo problema chiama in causa una questione quanto mai cruciale: il rapporto di Vico con la cultura artistica, per la spiccata capacità del filosofo napoletano di pensare la filosofia attraverso le immagini.

¹³ *Sn44*, cv. 127, p. 906. E. De Mas, *Bacone e Vico*, in «Filosofia», 10, 1959, pp. 505-559; P. Rossi, *Che tipo di scienza è la "Scienza nuova" di Vico*, cit., pp. 415-421. Secondo De Mas e Rossi Vico non aveva mai letto l'opera di Bacon. Di certo Vico sembra travisare quasi volutamente l'espressione baconiana per ricavarne l'idea del primato della vista nel processo conoscitivo.

¹⁴ *Sn44*, cv. 148, p. 925.

¹⁵ A. Momigliano, «Bestioni» ed «eroi» romani nella *Scienza nuova di Vico*, in Id., *Sui fondamenti della storia antica*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 204-229.

¹⁶ *Sn44*, cv. 73-74, p. 858. Si tratta della dignità III sulla «boria delle nazioni» che descrive una sorta di regolarità costante del mondo storico e quindi può essere addotta come prova: «Questa Dignità dilegua ad un fiato la vanagloria de' Caldei, Sciti, Egizj, Chinesi d'aver'essi i primi fondato l'Umanità dell'antico Mondo. Ma Flavio Giuseffo Ebreo ne purga la sua Nazione con quella confessione magnanima, ch'abbiamo sopra udito, che gli Ebrei avevano vissuto nascosti a tutti i Gentili: e la Sagra Storia ci accerta, l'Età del Mondo essere quasi giovine a petto della vecchiezza, che ne credettero i Caldei, gli Sciti, gli Egizj, e fin' al di d'oggi i Chinesi; lo che è una gran pruova della Verità della Storia Sagra».

La mente di Vico è una mente barocca, letteralmente gremita di immagini¹⁷, al punto che qualsiasi ricerca sulle fonti del filosofo napoletano non dovrebbe trascurare questo aspetto. Così nelle opere di Vico, come si avrà modo di vedere, non sono certo rari i riferimenti ai linguaggi artistici delle civiltà antiche, per cui l'utilizzo della «prova» artistica diventa uno dei possibili modi per decifrarne il significato recondito e collocarle nel loro tempo.

Vico ritiene che tutte le civiltà, pur essendosi evolute autonomamente debbano compiere il medesimo percorso di sviluppo «con costante uniformità». Analogamente, quindi, sarà anche il progresso delle loro tecniche artistiche. La valutazione del grado di maturità artistica di una data civiltà diviene, quindi, una sorta di cartina di tornasole per verificarne l'antichità.

La discussione dei passi vichiani sulla prova artistica comporterebbe l'approfondimento di alcuni aspetti cruciali della sua filosofia che qui possono essere richiamati solo nei loro aspetti generali. Mi riferisco al valore della cronologia e al rapporto tra storia sacra e profana, al carattere universale della civiltà greco-romana nel suo rapporto con le civiltà extraeuropee, fino all'incidenza che l'idea di progresso assume nell'economia della «storia ideale eterna».

2. Vico è stato generalmente considerato in sede critica, non del tutto a torto, un filosofo prospettivista o relativista. Questa inclinazione derivava, oltre che dalla lezione dell'umanesimo, dalla sua tendenza a far prevalere su ogni questione i giudizi di fatto su quelli di valore. Il filosofo napoletano sembrava voler includere nel suo disegno teorico lo sviluppo delle più diverse nazioni, mostrandosi per giunta estremamente restio nell'istituire tra loro ordini di superiorità o gerarchia. L'idea tipicamente vichiana è che le nazioni, l'autentico soggetto della *Scienza nuova*, maturassero autonomamente, ma seguendo un comune modello di sviluppo, un «ciclo ideale eterno» percorso da tutte con uniformità, anche se con ritmi differenti. Espressivo di questo atteggiamento era un passo della *Scienza nuova* sulle antiche civiltà pre-americane che, secondo il filosofo napoletano, avrebbero compiuto lo stesso percorso di civilizzazione dei popoli europei se il loro ciclo storico non fosse stato strozzato troppo precocemente dai conquistatori spagnoli¹⁸.

Si è così generalmente ritenuto che il relativismo di Vico si potesse estendere a tutti gli ambiti: alle religioni (che anche quando *false* hanno contribuito alla

¹⁷ Tra la vasta letteratura su questo aspetto si veda il magistrale saggio di B. De Giovanni, *Vico barocco*, in *Il tramonto del principe*, prefazione di M. Ciliberto, Napoli, Guida, 2012, pp. 95-115; oltre all'importante dittico vichiano di M. Papini, *Arbor humanae linguae. L'etimologico di G. B. Vico come chiave ermeneutica della storia del mondo*, Bologna, Cappelli, 1984; Id., *Il geroglifico della storia. Significato e funzione della dipintura nella Scienza nuova di G. B. Vico*, Bologna, Cappelli, 1984. Imprescindibili sulla questione sono anche le riflessioni disseminate nei lavori vichiani di Andrea Battistini e di Vincenzo Vitiello.

¹⁸ «Gli Americani correrebbon'ora tal corso di cose umane, se non fossero stati scoperti dagli Europei: e *los Patacones* verranno a queste nostre giuste stature, ed umani costumi, se gli lasceranno fare il naturale lor corso», in *Sn30*, cv. 448, p. 758. Si vedano al riguardo le riflessioni di P. Cristofolini, *Vico pagano e barbaro*, Pisa, Ets, 2001.

civilizzazione e al disciplinamento dei popoli); alle forme di giurisprudenza e a quelle di governo, sino ai linguaggi artistici. La considerazione di questi elementi interpretativi non deve però farci dimenticare che Vico aveva pur sempre costruito l'intero impianto della sua storia universale ricavandolo dall'andamento empirico della storia latina, con un atteggiamento che più che eurocentrico sarebbe opportuno definire "mediterraneo-centrico"¹⁹, poiché la civiltà greco-romana aveva tracciato il solco all'interno del quale le altre nazioni si sarebbero immesse. Questo relativismo o prospettivismo era rimarcato anche da Erich Auerbach, autore di pagine cospicue sulle concezioni estetiche vichiane. Auerbach parlava di un "relativismo estetico" di Vico verificabile soprattutto nelle sue tesi su Omero²⁰. Il filosofo napoletano, infatti, considerava alcuni aspetti controversi e per certi versi respingenti del *sublime omerico* come necessari per farsi intendere dal popolo greco ancora rozzo. Del resto, Vico leggeva l'*Iliade* con un'intenzionalità extra-artistica, riconoscendovi la fonte storica per eccellenza in grado di aprire alla comprensione dell'età eroica e ricostruire il «senso comune delle genti di Grecia». Per Vico l'arte (come il mito del resto) non costituisce mai un'espressione isolata, ma sempre da mettere in comunicazione con la totalità degli aspetti della società in cui viene prodotta. Ma, una più accurata attenzione alle sue idee estetiche mostra come il filosofo napoletano in fatto di linguaggi artistici e pittorici fosse decisamente influenzato dall'idea di progresso.

Ernst Gombrich, in un suo saggio ormai classico sul rapporto tra arte e progresso²¹, si soffermava sulle *Vite* del Vasari, prima vera sistematizzazione storica dell'arte italiana dal Duecento al Cinquecento. Secondo Gombrich il modello storiografico concepito da Vasari poggia su una «concezione strumentale dell'arte»²², poiché ne definisce la funzione nell'imitazione della natura. La storia dell'arte poteva quindi essere intesa come la progressiva acquisizione della capacità di imitare la natura in maniera sempre più veritiera. Se si dà per vera questa definizione, osservava Gombrich, allora possiamo legittimamente considerare Michelangelo superiore a Cimabue, o l'arte fiorentina superiore a quella cinese. Del resto, continuava Gombrich, l'idea dell'arte come progresso avrebbe avuto vita lunga, fornendo un modello teorico per la ricostruzione dell'arte greca elaborata da Winckelmann come successione di diversi stili di cui ciascuno costituirebbe un progresso rispetto al precedente:

¹⁹ Così in G. Cacciato, *Il posto dell'Oriente nella filosofia di Vico*, in *Vico e l'Oriente: Cina, Giappone, Corea*, a cura di D. Armando; F. Masini; M. Sanna, Roma, Tiellemedia Editore, 2008, pp. 25-35.

²⁰ E. Auerbach, *Il contributo di Vico alla critica letteraria* [1958], in Id., *San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*, prefazione di A. Varvaro, Roma, Editori Riuniti, 1987. Secondo Auerbach, Vico non crea un sistema estetico coerente, ma intende mettere a punto un'arte critica capace di dare senso a ogni manifestazione umana. La sua interpretazione del fatto estetico è storicistica, e lo porta ad una «comprensione prospettivistica». Un atteggiamento che richiede «magnanimità», vale a dire «una disposizione mentale che renda capaci di ricreare in sé stessi, tutte le varietà dell'esperienza umana» (ivi, p. 81).

²¹ E. Gombrich, *Arte e progresso. Storia e influenza di un'idea*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

²² Ivi, p. 16.

Le arti che dipendono dal disegno hanno iniziato, al pari di tutte le invenzioni, dal necessario; poi si ricercò la bellezza, e da ultimo venne il superfluo: queste sono le tre fasi principali dell'arte²³.

Il paradigma esposto da Winckelmann in questo passo sembra riecheggiare le idee vichiane sulla storia universale come progressivo passaggio dal semplice al complesso, fino alla decadenza provocata dall'eccesso, al punto che Gombrich si spinge ad ipotizzare che Winckelmann «conoscesse il profondo ma oscuro libro di Vico»²⁴. Il passo della *Scienza nuova* richiamato da Gombrich è al riguardo molto eloquente:

Gli uomini prima sentono il necessario, dipoi badano all'utile, appresso avvertiscono il comodo, più innanzi si diletano del piacere, quindi si dissolvono nel lusso, e finalmente impazzano in istrapazzar le sostanze²⁵.

3. L'idea dell'arte come progresso ci riporta alle «prove» esposte nel primo libro della *Scienza nuova* dove si approfondiscono alcune tesi già enunciate nelle *Annotazioni alla Tavola Cronologica* con l'obiettivo di smentire l'idea della sterminata antichità dell'Egitto e della Cina²⁶. Vico intende provare questa tesi mettendo in luce la rozzezza del linguaggio architettonico e figurativo di quelle civiltà. Notevoli in questo senso sono tre diversi passi dedicati rispettivamente alle «moli» e alle piramidi egizie, alla mancanza della prospettiva nella pittura cinese e all'assenza di dipinti nei poemi omerici.

Rispetto al mito della civiltà egizia Vico riteneva che tale idea non reggesse ad una verifica approfondita, poiché le conoscenze tecniche e scientifiche di quella civiltà erano comuni e furono troppo sopravvalutate dai dotti. La meditazione su questo tema controverso portava Vico ad elaborare un vero e proprio paradigma interpretativo: la «boria dei dotti», al quale si attribuiva valore di prova, intendendo per esso la tendenza di ogni nazione a voler vantare per sé un indimostrabile primato cronologico e di civiltà sulle altre. L'Egitto avrebbe rappresentato l'esempio più eloquente di questa tendenza:

E la magnificenza delle loro moli, e piramidi potè ben'esser parto della barbarie, la quale si comporta col grande; però la Scoltura, e la Fonderia Egiziaca s'accusano ancor oggi essere state rozzissime: perchè la dilicatezza è frutto delle Filosofie; onde la Grecia, che fu la nazione de' Filosofi, sola sfolgorò di tutte le belle arti, ch'abbia giammai trovato l'Ingegno umano, Pittura, Scoltura, Fonderia, Arte d'intagliare; le quali sono dilicatissime, perchè debbon'astrarre le superficie da' corpi, ch'imitano²⁷.

²³ J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, cit. in E. Gombrich, *Arte e progresso*, cit., p. 35.

²⁴ E. Gombrich, *Arte e progresso*, cit., p. 35.

²⁵ *Ibidem*. Cfr. *Sn44*, cv. 94, p. 877.

²⁶ P. Rossi, *Le sterminate antichità. Studi vichiani*, Firenze, Nistri-Lischi, 1969; Id., *I segni del tempo. Storia della Terra e storia delle nazioni da Hooke a Vico*, Milano, Feltrinelli, 1979.

²⁷ *Sn44*, cv. 39, pp. 826-827.

Nel passo citato, oltre al confronto tra l'arte egizia e quella greca s'introduceva un elemento inedito: la superiorità della pittura sulle altre arti. Secondo Vico, la pittura in quanto frutto di un processo di astrazione può svilupparsi solo dove la filosofia è già sorta. Secondo Fausto Nicolini, Vico avrebbe ricavato l'idea di questo legame tra pittura e filosofia dal *De subtilitate* di Gerolamo Cardano²⁸, vera e propria enciclopedia cinquecentesca. Ma, a ben vedere, si tratta di un argomento notevolmente diffuso in età rinascimentale. Non è escluso che Vico, da collezionista di pittura²⁹ e dotato di una straordinaria mente iconica fosse a conoscenza del dibattito rinascimentale sul "paragone delle arti" e sull'eccellenza della pittura come tecnica filosofica e di concetto. Di certo non è azzardato affermare che il filosofo napoletano universalizzi e applichi alle civiltà extra-europee un'idea della pittura elaborata durante il Rinascimento italiano. Quanto all'idea del primato della Grecia classica nella pittura Vico seguì ancora una volta l'umanesimo dove questo argomento era ricorrente. Ed era un giudizio fondato soprattutto sulla venerazione che si tributava alle fonti antiche e mai messo in discussione pur in assenza di opere pittoriche risalenti a quell'età³⁰. Per Vico la pittura è imitazione della natura resa possibile da calcoli di proporzione matematica, vera e propria messa in forma della realtà³¹. Seguendo questo paradigma tutte le civiltà nel loro progredire sarebbero dovute giungere alla scoperta della prospettiva che, invece, è assente nell'arte egizia e, come vedremo, in quella cinese. Sebbene Vico avesse elaborato molto precocemente questa teoria la progressiva scoperta degli affreschi di Ercolano avrebbe confortato la sua ipotesi mostrando come nella pittura latina fosse presente un notevole illusionismo basato sulla prospettiva. Si sbagliava invece nel seguire l'*Historia naturalis* di Plinio il Vecchio (altra fonte di discussione tra gli artisti rinascimentali), il quale sosteneva che la Grecia arcaica non conobbe la pittura. Vico nel soffermarsi sul rapporto tra pittura e filosofia avrebbe approvato la definizione generale elaborata da Vasari sul disegno come

padre delle tre Arti nostre, Architettura, Scultura, et Pittura, procedendo dall'Intelletto, cava di molte cose un giudizio universale, simile a una forma, o vero Idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure; di qui è, che non solo ne i corpi humani, et degl'animali; ma nelle piante ancora, et nelle fabbriche, et sculture, et pitture cognosce la proporzione, che ha il tutto con le parti, et che hanno le parti fra loro, et col tutto insieme. E perché da questa cognitione nasce un certo concetto, et giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama Disegno; si può conchiudere, che esso disegno altro non sia, che una apparen-

²⁸ F. Nicolini, *Commento storico alla seconda Scienza nuova*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978, vol. 2, p. 16.

²⁹ Il lascito testamentario del filosofo al figlio Gennaro elenca una trentina di quadri che dovevano essere parte di una ben più nutrita pinacoteca, circostanza abbastanza insolita per un filosofo che viveva in condizioni materiali assai modeste. Questo interessante documento si legge in F. Nicolini, *Giambattista Vico nella vita domestica. La moglie, i figli, la casa*, Venosa, Edizioni Osanna, 1991, pp. 63-75.

³⁰ E. Gombrich, *The Heritage of Apelles*, Phaidon Press, London 1994.

³¹ E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1966.

te espressione, et dichiarazione del concetto, che si ha nell'animo, et di quello, che altri si è nella mente imaginato, e fabricato nell'Idea.³²

4. Nella *Scienza nuova* la messa in opera della prova artistica è per molti versi speculare alla teoria dell'evoluzione delle tecniche di comunicazione scritta. Vico, infatti, già dalla prima edizione dell'opera aveva criticato l'idea dell'antichità egizia e cinese poiché quelle civiltà avevano una scrittura ideografica³³. I geroglifici che tanta parte hanno nella *Scienza nuova*, consisterebbero in un «parlare per cose». Non sarebbero, quindi, una forma di scrittura specifica dell'Egitto o della Cina, ma la forma più naturale di scrittura che, nella visione progressiva del filosofo, sarebbe stata superata prima da quella «simbolica o eroica», e infine da quella «pistolare» o per «caratteri volgari»³⁴. Vico applicava alla scrittura un criterio basato sull'idea di progresso per molti versi simile a quello adoperato per le arti. Un atteggiamento analogo mostrò Vico nei riguardi della cultura cinese, di cui pure ammirava molti aspetti, ma alla quale non ammetteva si attribuisse un'antichità superiore a quella ebraica:

così nel bujo della loro Cronologia han fatto i Chinesi, e gli Egizj, e con entrambi i Caldei. Pure benchè il Padre Michel di Ruggiero Gesuita affermi, d'aver'esso letti libri stampati innanzi la venuta di Gesu Cristo; e benchè il Padre Martini pur Gesuita nella sua Storia Chinese narri una grandissima Antichità di Confucio; la qual'ha indotto molti nell'Ateismo, al riferire di Martino Scoockio in Demonstratione Diluvj Universalis; onde Isacco Pereyro, Autore della Storia Preadamitica, forse perciò abbandonò la fede Catolica, e quindi scrisse, che 'l Diluvio si sparse sopra la Terra de' soli Ebrei: però Niccolo Trigaulzio meglio del Ruggieri, e del Martini informato nella sua Christiana expeditione apud Sinas scrive, la stampa appo i Chinesi essersi truovata non più, che da due secoli innanzi degli Europei; e Confucio aver fiorito non più, che cinquecento anni innanzi di Gesu Cristo: e la Filosofia Confuciana, conforme a' Libri Sacerdotali Egiziaci nelle poche cose naturali ella è rozza, e goffa; e quasi tutta si rivolge ad una Volgar Morale, o sia Moral comandata a' que' popoli con le leggi³⁵.

In questo passo, di straordinaria densità teorica, Vico intendeva mostrare gli esiziali effetti morali che l'idea dell'antichità cinese aveva avuto sulla cultura

³² G. Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori, et architettori, scritte et di nuovo Ampliate da M. Giorgio Vasari Pittore*, Della pittura, Firenze, Giunti, 1568, p. 43.

³³ *Sn25*, capo XI, p. 106: «i chinesi che vanamente vantano una enorme antichità d'origine, scrivono co' geroglifici – onde si pruova la loro origine non essere più che di quattro mila anni, la qual si conferma da ciò: che, perché essi, sino a pochi secoli addietro, furono sempre chiusi a tutte le nazioni straniere, non hanno più che da trecento voci articolate, con le quali, variamente articolandole, essi si spiegano (che è una dimostrazione del lungo tempo e della molta difficoltà che vi volle per fornirsi di favelle articolate le nazioni: la qual cosa appresso ragionerassi più ampiamente); – co' geroglifici in questi ultimi tempi da' viaggiatori si sono osservati scrivere gli americani».

³⁴ E. Cantelli, *Pitture messicane, caratteri cinesi e immagini sacre: alle fonti delle teorie linguistiche di Vico e Warburton*, in «Studi filosofici», 1977-78, pp. 147-220; J. Trabant, *La scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, Roma-Bari, Laterza, 1996, oltre ai già richiamati lavori di Papini.

³⁵ *Sn44*, cv. 42, pp. 829- 830.

europea. Vico, probabilmente, alludeva all'uso che il libertinismo erudito aveva fatto del mito cinese che il filosofo napoletano poneva in relazione, se non proprio alle origini, del poligenismo di Isaac de La Peyrère. Su questa direttrice Vico ridimensiona la stessa antichità e sapienza di Confucio³⁶. In un altro passo poi tornava sulla scarsa maturità della pittura e della scrittura cinesi:

Talchè Idantura dovet'essere un degli Re Chinesi, che fin a pochi secoli fa chiusi a tutto il rimanente del Mondo vantano vanamente un'Antichità maggiore di quella del Mondo; e 'n tanta lunghezza di tempi si sono trovati scrivere ancora per geroglifici: e quantunque per la gran mollezza del Cielo abbiano dilicatissimi ingegni, co' quali fanno tanti a meraviglia dilicati lavori; però non sanno ancora dar l'ombra nella Pittura, sopra le quali risaltar possano i lumi; onde non avendo sporti, nè addentratì, la loro Pittura è goffissima; e le statuette, ch'indi ci vengon di porcellana, gli ci accusano egualmente rozzi, quanto lo furono gli Egizj nella Fonderia; ond'è da stimarsi, che come ora i Chinesi, così furono rozzi gli Egizj nella Pittura³⁷.

Scrivere «ancora per geroglifici» e «non sapere dare le ombre» alla pittura. Vi sarebbe quindi una reciprocità tra queste due caratteristiche della cultura cinese, leggibile solo a condizione di presumere un paradigma basato sull'idea di progresso. Si tratta di un passo che pone non pochi problemi interpretativi, non solo circa il problema del rapporto tra Vico e le civiltà orientali. Viene ad esempio da chiedersi quale reale conoscenza Vico potesse avere delle pitture prive di ombra provenienti dalla Cina e dal Giappone. Una risposta che probabilmente andrebbe cercata nella vicinanza del filosofo agli ambienti gesuiti romani e napoletani, già attivamente impegnati in Oriente anche con finalità artistiche³⁸.

Lo stesso tipo di argomento probante, ma in senso rovesciato, si trova a proposito dell'antichità di Omero dimostrata tramite l'assenza di opere pittoriche nell'*Iliade* a fronte di una padronanza nelle altre arti (prima tra tutte la fonderia), già notevolmente sviluppate, come dimostrava lo splendore dello scudo di Achille. Come si è accennato, su questo punto Vico aveva seguito Plinio il Vecchio, ma qui colpisce come l'argomentazione venga estesa in maniera ellittica anche a Mosè e ai Sacri testi:

³⁶ D. Canaris, *China in Giambattista Vico and Jesuit accommodationism*, in «Intellectual History Review», 2019, 29, 1, pp. 145-163. Confucio non è considerato un sapiente eccezionale ma inserito in una linea di «rational concordance between disparate systems of thought». Proprio questa valutazione di Vico, secondo Canaris, proverebbe il suo favore verso l'accomodamento di cristianesimo e confucianesimo operato dai gesuiti. Ma su questo punto anche P. Cristofolini, *Il confucianesimo tra Vico e Bossuet*, in *Vico e l'Oriente*, cit.

³⁷ Sn44, cv. 62-63, pp. 848-849, il passo è presente in forma leggermente variata anche in Sn30, cv. 125, p. 437. Si veda E. Nuzzo, *Gli "Sciti" e i "Chinesi" di Vico*, in *Vico e l'Oriente*, cit., pp. 301-335.

³⁸ R. De Maio, *Pittura e Controriforma a Napoli*, Bari, Laterza, 1983, pp. 82-83, ricorda la straordinaria perizia nel disegno dei gesuiti e dei teatini napoletani, la ricchezza dei loro codici artistici, e la presenza di una scuola di disegno occidentale fondata in Giappone dal gesuita nolano Giovanni Nicolao (1560-1626).

Eransi già ritrovate l'Arti di fondere in bassi rilievi, d'intagliar' in metalli, come fralle altre cose si dimostra con lo scudo d'Achille, ch'abbiamo sopra osservato: la Pittura non erasi ancor truovata; perchè la Fonderia astrae le superficie con qualche rilevatezza; l'Intagliatura fa lo stesso con qualche profondità; ma la Pittura astrae le superficie assolute, ch'è difficilissimo lavoro d'Ingegno: onde nè Omero, nè Mosè mentovano cose dipinte giammai; argomento della lor' Antichità!³⁹

Del resto, secondo Vico, questa incapacità di astrarre i particolari (ravvisabile anche nell'arte medievale), rappresentava un carattere specifico della «favole antiche». I popoli fanciulli per l'eccedenza della loro fantasia erano portati a ingrandire i particolari, per cui nei «poeti greci egualmente, e latini le immagini come degli Dei, così degli Eroi compariscono sempre maggiori»; in maniera analoga «ne' tempi barbari ritornati le dipinture particolarmente del Padre Eterno, di Gesù Cristo, della Vergine Maria, si veggono d'una eccedente grandezza»⁴⁰. Le menti fanciulle generalizzano i particolari, creando quegli «universali fantastici» che sono oggetto di meditazione nel libro della «sapienza poetica».

L'idea di progresso assume una spiccata rilevanza per la storia intellettuale europea, poiché indissolubilmente legata al concetto stesso di scienza. Per Vico questa idea richiama anche l'analogia da lui prospettata tra ontogenesi e filogenesi, per cui il processo di incivilimento delle nazioni sarebbe analogo allo sviluppo delle facoltà umane dall'infanzia alla piena razionalità. Per aver intravisto questa analogia Vico è generalmente considerato, assieme a Rousseau, un fondatore del gusto primitivistico che tanta parte avrà nell'estetica occidentale tra Ottocento e Novecento⁴¹. Per molti versi, nella stratigrafia cumulativa delle fonti vichiane l'idea di progresso costituisce l'aspetto più consentaneo alla mentalità settecentesca. Nel caso della prova artistica Vico però adoperò questo strumento in forma «negativa» (diremmo, per riferirci al carattere «apologetico» di una parte della *Scienza nuova*), per confermare l'aspetto più tradizionale della sua filosofia: la difesa della cronologia sacra. Era un modo, quello usato da Vico, per dare ordine razionale al tempo, per imporre una prospettiva al mondo storico senza che esso svanisse nella vertigine di un passato troppo oscuro per poter essere anche in qualche modo intellegibile⁴².

³⁹ *Sn*44, cv. 385, p. 1142.

⁴⁰ *Sn*44, cv. 392, pp. 1148-1149.

⁴¹ E. H. Gombrich, *The preference for primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*, Phaidon Press, London 2002. Su Vico si vedano le pp. 58-60.

⁴² Preziosa in tal senso una considerazione di Paolo Rossi, *I segni del tempo*, cit., p. 12: «Gli uomini dell'età di Hooke avevano un passato di seimila anni, quelli dell'età di Kant erano consapevoli di un passato di milioni di anni. Non c'è diversità solo fra vivere al centro o ai margini del mondo, ma anche fra vivere in un presente relativamente vicino alle origini (disponendo per di più di un Testo che narra tutta la storia del mondo), o invece in un presente dietro il quale si estende "l'oscuro abisso" (l'espressione è di Buffon) di un tempo quasi infinito».



Giovanni Scarpato

Università di Napoli “Federico II”
giovanni.scarpato@unina.it

– Problemi di prospettiva. Giambattista Vico e la “prova” artistica

Citation standard:

SCARPATO, Giovanni. Problemi di prospettiva. Giambattista Vico e la “prova” artistica. Laboratorio dell’ISPSPF. 2020, vol. XVII (26). DOI: 10.12862/Lab20SCG.

Online: 18.12.2020

ABSTRACT

Problems of perspective. Giambattista Vico and the artistic “proof”. Giambattista Vico’s *Scienza nuova* often appeals to several kinds of “proofs”: historical, philological or theological... A further kind of proof may be added, which may be called “artistic proof”. In Vico’s view, art is the sign of the increasing ability of a civilisation to imitate nature - a correlation already proposed by Vasari and Winckelmann (the latter accounted as a likely reader of the *Scienza Nuova* by Gombrich). The form of art to which the greatest explanatory power is attached is painting, as it requires abstraction. The more complex a painting is, the older is the civilisation that produced it. The *Scienza Nuova*’s parts dedicated to the Ancient Egyptian and Chinese art give an example of how Vico applies such kind of proof. He concludes that those civilisations cannot be as old as it has always been retained, since their paintings lacks perspective. Oppositely, the lack of any mention to paintings whatsoever is evidence for Homer’s and Moses’ antiquity. Artistic proof - alongside those previously mentioned - is indeed used by Vico to ground his ideas on chronology, historical subdivision in Eres and writing techniques.

KEYWORDS

G. Vico; Arts; China; Ancient Egypt; Universal History

SOMMARIO

La *Scienza Nuova* di Giambattista Vico fa spesso appello a diversi tipi di “prove”: storiche, filologiche, teologiche... Se ne può aggiungere un ulteriore tipo, che può essere chiamata “prova artistica”. Secondo Vico, l’arte è il segno della crescente capacità di una civiltà di imitare la natura, correlazione che era già stata proposta da Vasari e Winckelmann (considerato un probabile lettore della *Scienza Nuova* da Gombrich). La forma d’arte cui è attribuito il maggior potere esplicativo è la pittura, data la capacità di astrazione che richiede. Più un dipinto è complesso, più antica è la civiltà che lo ha prodotto. Passi della *Scienza Nuova* dedicati all’arte egizia antica e cinese offrono un esempio di come Vico applica questo tipo di prova. Egli conclude che quelle civiltà non possono essere così antiche come era ritenuto, poiché i loro dipinti mancano di prospettiva. Al contrario, la mancanza di riferimenti ad opere dipinte è una prova dell’antichità di Omero e Mosè. Vico così adopera la prova artistica per accreditare le sue idee sulla cronologia, l’età della storia e le tecniche di scrittura.

PAROLE CHIAVE

G. Vico; Arte; Cina; Egitto; Storia Universale

Laboratorio dell’ISPSPF
ISSN 1824-9817
www.ispf-lab.cnr.it