



### 1. *Il corpo e le sue facoltà*

Vico celebra il corpo, la robustezza, la forza, l'altezza – i giganti – come se avesse conosciuto Arnold Schwarzenegger. Ercole è l'eroe fondamentale della sua filosofia, la *Scienza nuova* inizia con Ercole: senza questo grande corpo, senza questa forza, la Grande Selva della Terra non sarebbe mai stata – come dice Vico – «ridotta a coltura». Il 'Grande Corpo' trasforma la selvatichezza in cultura. I corpi forti, grandi, giovani, forniti di vividi sensi sono semplicemente la fonte di tutto: della società, del pensiero umano, del mondo civile.

Però: Vico non celebra il corpo come tale, il corpo nudo, il *body building*, il corpo auto-riflessivo, intransitivo, non celebra Arnold Schwarzenegger. Vico celebra Ercole, cioè il corpo che lavora, che trasforma materialmente la terra per renderla abitabile dal genere umano, per rendere possibile la società. E celebra il corpo come radice del lavoro mentale, delle attività mentali, delle «tre bellissime facoltà, che le provengon dal corpo»: memoria fantasia ingegno, «le quali facoltà appartengono, egli è vero, alla mente, ma mettono le loro radici nel corpo et prendon vigore dal corpo».

Cioè Vico insiste sulla spiritualità, sull'intelligenza del corpo. Con ciò Vico difende la corporeità del pensiero, la corpolenza del cogitare, Vico difende il corpo contro l'idealismo, il razionalismo, il purismo intellettualistico.

Oggi, il corpo non ha bisogno di una difesa filosofica. Al contrario: bisogna piuttosto difendere il non-corporeo contro l'esclusività del corpo, contro il corporismo assoluto. Il corpo è diventato il *summum bonum* ed è diventato praticamente l'unico *bonum*. Il corpo è il vero, il bello ed il buono, *das Wahre, Schöne, Gute*. Chi non ce l'ha forte, bello, giovane è altrettanto perduto o inesistente.

Questo materialismo, la religione ufficiale dell'Ovest, non è più neanche materialismo storico, ma materialismo puro, biologico, corporismo. Il materialismo storico, erede del vecchio idealismo hegeliano, aveva ancora una sovrastruttura, *Überbau*, la materia aveva dunque ancora un senso, un'anima. Come in Vico. Il corporismo non conosce più sovrastruttura, il corpo è la struttura, l'unica struttura. Anche i resti del vecchio dualismo europeo di corpo e mente sono stati cancellati.

Suppongo che nessuno qui sia un nemico del corpo: ci piacciono i bei corpi; i piaceri del corpo sono la fonte della gioia di vivere e nessuno li vuole disprezzare o vuole rinunciarci. Ma il corporismo diventato assoluto ha un prezzo alto: si muore prima di morire. Il corpo debole, brutto, vecchio sparisce in una morte sociale che non trova nessuna compensazione nel possesso di un'anima, di uno spirito forte, di un intelletto brillante, di saggezza. Quando

diventiamo vecchi – e paradossalmente diventiamo molto vecchi perché l'unica cosa che abbiamo è il corpo – non c'è nessuna consolazione. Nessuno crede più all'aumento delle nostre facoltà intellettuali, nessuno ricerca la profondità della nostra memoria, nessuno ha bisogno della nostra saggezza, e anche la vita eterna non ci aspetta più.

Questa profonda rivoluzione delle coordinate fondamentali della nostra cultura si trova fino nell'atteggiamento tradizionale *contro* il corpo, nell'ascetismo. L'ascetismo vero – fare un sacrificio corporale per uno scopo spirituale – è diventato un atteggiamento ridicolo (siccome non c'è più spirito), l'ascetismo si accetta solo nel servizio del corpo, per diventare più belli, più magri, più svelti, più sexy.

Il corpo diventato maestro assoluto è piuttosto una minaccia. Sta creando una nuova barbarie, una nuova età di giganti e bestioni. Però, a differenza dei giganti vichiani, i nuovi bestioni sono *allo stesso tempo* completamente razionali, sono *anche* barbari della riflessione. Memoria, fantasia ed ingegno su cui si baserebbe un nuovo ricorso delle cose umane sono assenti di questi grandi corpi. Una fine della storia che Vico non prevedeva: la coincidenza della bestialità con il regno assoluto della ragione, la barbarie della riflessione.

## 2. *Corpo favella mente*

Ho fatto questa piccola nota introduttiva per caratterizzare la situazione spirituale o culturale – ideologica – in cui discutiamo Vico oggi. Per Vico, la situazione di partenza era del tutto opposta: il corpo non aveva l'importanza che ha oggi. L'anima, lo spirito, la mente regnavano, il corpo era piuttosto sprezzato.

Si moriva più rapidamente, ma anche più leggermente perché questo corpo mortale era dotato di un'anima immortale, perché c'era la vita eterna che aspettava dall'altra parte, da Agostino in poi, il corpo era il luogo della morte, non della vita, del peccato, non della salute. Vita e salute si trovavano nell'anima, non nel corpo (il contrasto con oggi non potrebbe essere più forte: vita e salute sono nel corpo, il peccato e la morte non ci sono più). Il cristianesimo aveva localizzato il corpo nella negatività.

Filosoficamente, la *res cogitans* era la *res* che contava, non la *res extensa*. Cartesio nella sua Francia neo-agostiniana aveva approfondito l'abisso tra le due sostanze, e con il «cogito ergo sum» aveva addirittura inaugurato un nuovo secolo della mente.

Vico è uno degli autori del '700 che protestano contro questo despotismo della Mente, della *res cogitans*. Come Locke, Condillac, Leibniz, anche la filosofia di Vico cerca una via di conciliazione tra *res cogitans* e *res extensa*, tra mente e corpo. E Vico è, senz'altro, il

pensatore che trova la mediazione proprio nel linguaggio, nella favella:

non essendo altro l'uomo, propriamente, che mente, corpo e favella, e la favella essendo come posta in mezzo alla mente ed al corpo.

«Il corpo e le sue facoltà», in Vico, ci rimanda dunque immediatamente a questa triade sistematica: corpo – favella - mente. Perciò credo anche che sia giustificato cominciare questo convegno con «i parlari»: non possiamo parlare del corpo in Vico senza parlare immediatamente dei segni. Il corpo umano in Vico non è mai solo corpo come nel corporismo moderno schwarzeneggeriano, ma il corpo umano – siccome è un corpo animato – è sempre anche mente, ed è un corpo-mente da cui sorgono i segni. Patella ci ha mostrato «come per il pensatore della *Scienza nuova* il corpo sia scintilla e origine di conoscenza, sia la porta attraverso la quale entriamo in contatto col mondo e, dunque, anche il primo ed essenziale criterio di valutazione attraverso il quale doniamo senso alle cose del mondo stesso»<sup>1</sup>.

Non mi soffermo sulla sistematica delle facoltà mentali, su memoria, fantasia ed ingegno nella loro localizzazione nella filosofia vichiana. Ripeto solo che queste tradizionali facoltà inferiori della mente sono facoltà vicine al corpo, oppure sono anche facoltà del corpo. Rimando alla celebre frase dove Vico contrappone la pura creatività spirituale – il «purissimo intendimento» – di Dio creatore alla «corpulentissima fantasia» dei primi creatori umani – dei poeti umani – i quali non hanno ancora intelletto, sono tutta ignoranza, sono praticamente ancora tutti corpo. Però il loro corpo possiede questa facoltà mentale che è la fantasia. Questi primi uomini creano le cose:

ma con infinita differenza però dal criare che fa Iddio: perocché Iddio, nel suo purissimo intendimento, conosce e, conoscendole, cria le cose; essi, per la loro robusta ignoranza, il facevano in forza d'una corpulentissima fantasia.

La «corpulentissima» fantasia è la forza creativa dell'uomo. Ed è la «corpulentissima» fantasia che crea la favella – posta in mezzo tra mente e corpo.

«Favella» in Vico non è solo il linguaggio verbale, ma è l'insieme della semiosi umana. Io mi occupo qui però solo del linguaggio verbale, delle *voci*. Rapidamente menziono le forme successive in cui la favella, il *logos*, la semiosi si produce: la favella è creata dalla «corpulentissima» fantasia nella lingua divina, la quale,

<sup>1</sup> G. PATELLA, *Senso, corpo, poesia. Giambattista Vico e l'origine dell'estetica moderna*, Milano, 1995, p. 84.

successivamente, nella lingua eroica e nella lingua umana, diventa sempre meno «corpolenta» e sempre più mentale. Per quanto riguarda il lato materiale oppure corporeo di questi segni si può dire che i primi segni sono addirittura ‘corpi’ o atti/cenni, – cioè oggetti o gesti - i secondi sono immagini, i terzi sono *voci* (ecco le *voci* del titolo della mia relazione). Siccome la semiosi diventa sempre più mentale, possiamo dire che le voci della terza lingua sono meno «corpolente» dei corpi o cenni e immagini. I segni delle prime due lingue sono soprattutto segni visivi, nella terza lingua abbiamo una transizione mediale dal visivo all'uditivo, dall'occhio all'orecchio, o – per quanto riguarda gli organi che producono i segni: una transizione dal corpo gesticolante e dalla mano alla *voce*.

Però: anche se nel primo abbozzo della sematogenesi umana, nel capoverso 32, la transizione alla terza lingua sembra essere un cambiamento mediale, sappiamo che non è così. La voce non fa apparizione soltanto nella terza lingua, ma è presente fin dall'inizio. Il capoverso 33 precisa che la sematogenesi è una nascita di semiosi gemelle: «nacquero esse gemelle [...] le lettere con le lingue». La semiosi è visuale – ‘lettere’ - e *fonica* – ‘lingua’ - fin dall'inizio. È vero che la semiosi visiva è più importante all'inizio. E la primogenita delle due gemelle: «prima parlarono scrivendo». Ma siccome è una nascita di gemelli, la voce è presente fin dall'inizio: e questa presenza della voce è il *canto*.

Il «parlare cantando» non è una specificità del pensiero vichiano, ma è un elemento seriale del discorso sull'origine del linguaggio, come direbbe il nostro amico Aurox. Che il canto precede la lingua articolata è un elemento tradizionale non particolarmente originale di Vico. Però ho mostrato nel capitolo del mio libro su Vico in che senso questo elemento tradizionale, il parlare cantando, lo ‘Sprachsingen’ (Herder) dell'origine del linguaggio si distingue nei quattro più importanti autori dell' '700, cioè in Vico, Condillac, Rousseau e Herder<sup>2</sup>. Non ripeto qui questa comparazione. Ma parlo solo di Vico.

### 3. Origine del linguaggio

Ma prima faccio un'altra osservazione preliminare: parlare oggi dell'origine del linguaggio in Vico non è solo ricostruzione storica di un pensiero del passato ma è anche partecipare ad una attuale discussione molto interessante: il problema dell'origine del linguaggio è oggi una delle questioni più discusse nelle scienze del linguaggio. La linguistica come scienza storica e culturale – come disciplina che si

---

<sup>2</sup> J. TRABANT, *La Scienza nuova dei segni antichi. La sematologia di Vico*, Roma-Bari, 1996.

occupa di *lingue* - non aveva praticamente più partecipato alla ricerca sull'origine del linguaggio, cioè sulla storia naturale dell'uomo. Da quando una grande parte della linguistica è diventata scienza naturale che si occupa del *linguaggio*, di un fatto biologico, non delle lingue, fatto culturale, l'evoluzione di questa facoltà naturale, magari innata, è ridiventata anche un problema linguistico.

La discussione a cui prendono parte centinaia di ricercatori è diventata troppo complicata per darne un panorama esauriente e giusto<sup>3</sup>. Semplificando molto si può però dire che ci sono due campi, che si distinguono secondo la loro concezione del linguaggio: Da un lato ci sono i seguaci di Chomsky per cui 'linguaggio' vuol dire una facoltà cognitiva innata, specificamente umana, di cui la caratteristica essenziale è la cosiddetta ricorsività, cioè l'applicazione infinita di certe regole sintattiche. 'Linguaggio' in questo senso non ha niente a che vedere con la comunicazione, con una comunità di parlanti, con lingue concrete, con suoni, con la voce. Vediamo immediatamente che questo concetto di linguaggio non ha niente a che vedere con Vico per cui il linguaggio nasce nel canto della voce.

L'altro concetto di 'linguaggio', più tradizionale, pensa il linguaggio come una tecnica di comunicazione e di formazione mentale del mondo, pensa dunque il linguaggio anche come qualcosa che si esteriorizza necessariamente in suoni, in gesti, in segni. L'autore più celebre di questo campo è Philipp Lieberman. Qui - naturalmente - si discutono i problemi che discute anche Vico, cioè: come immaginare lo scenario evolutivo che rende umano un essere pre-umano, come immaginare allora che il grido dell'animale diventi linguaggio articolato. La genesi dell'articolazione - non la ricorsività - si trova al centro di questa concezione del linguaggio. I biologi hanno addirittura scoperto un gene articolatorio, FOXP2, che si trova anche in certi uccelli.

Torniamo a Vico: lo scenario glottogenetico o sematogenetico di Vico è, lo sappiamo, fantastico, comparato agli scenari moderni basati su conoscenze della biologia moderna, della genetica, delle neuroscienze etc. In questo senso Vico può essere solo precursore di cose più serie, più scientifiche. Però ci sono due ragioni a mio avviso per cui vale la pena di parlare ancora oggi dello scenario vichiano: la prima è che anche gli scienziati moderni con tutte le loro conoscenze sofisticate devono finalmente raccontare una storia, le loro ricostruzioni dell'origine del linguaggio finiscono in storie che assomigliano molto alle vecchie storie di Condillac, di Herder, di Rousseau, di Vico. La seconda e più importante ragione per parlare

---

<sup>3</sup> J. TRABANT, S. WARD (eds.), *New Essays on the Origin of Language*, Berlin-New York, 2001.

dello scenario vichiano del linguaggio è che contiene una sua propria saggezza e ricchezza: si riferisce magari meno all'evoluzione del linguaggio quanto all'essenza del linguaggio e alla sua funzione 'eterna' di generatore del pensiero umano, e contiene momenti che gli scenari moderni tendono a dimenticare.

#### 4. *Canto e grido*

Il primo linguaggio in Vico è dunque canto: sistematicamente il canto, questo precursore della lingua articolata, è il fratello del gesto. Questa posizione gemellare è estremamente importante poiché inserisce il linguaggio vocale nell'insieme dei comportamenti segnici: la semiosi umana non è solo linguaggio verbale. Il canto è il primo prodotto sematologico dalla voce come il gesto è il primo prodotto sematologico delle membra del corpo.

Vico parla del canto – o più precisamente – del «parlare cantando» in due passi importanti della scienza nuova: nelle Dignità LVIII e LIX e nel passo della Logica poetica che tratta della prima lingua, più esattamente della locuzione poetica.

Le dignità, quale 'sangue' della *Scienza nuova*, contengono tutto quello che è sistematicamente fondamentale, mentre che il secondo libro contiene la diacronia della *Scienza nuova*. Possiamo anche dire che le conoscenze sincroniche delle dignità sono proiettate su un asse temporale, diacronico, nel resto del libro.

Il canto supera due ostacoli all'articolazione: un ostacolo fisico e un ostacolo psichico: nel primo caso gli organi del corpo – predestinati alla produzione vocale – non sono pronti, come mostra il caso dei 'mutoli' e 'scilinguati'. Nel secondo caso la psiche non è pronta: è dominata dalle passioni. Né corpo né anima sono a disposizione dell'uomo. Allora viene il *canto*. Il canto dà la possibilità di superare questi ostacoli. Sistematicamente, sincronicamente, però anche diacronicamente.

Vico non usa la parola 'grido' per questa prima produzione semiotica che, due anni dopo la *Scienza nuova* - nel 1746 - sarà usato da Condillac il quale parla del «cri des passions» come fonte della semiosi umana. Questa scelta di Vico mi pare molto importante; il grido è pura corporeità, il termine *canto* segnala le differenze fondamentali che separano la pura corporeità del grido dalla nascita della mente nella semiosi. Il termine *canto* segnala quel primo passo verso la mente, ancora radicata nel corpo. Oppure: nel canto il grido (corpo) è già 'ridotto a coltura'.

Quali sono le caratteristiche del canto e quali sono dunque le differenze tra grido e canto. Ne rilevo cinque:

I. Vico non ci dice esattamente quali sono le qualità *fonetiche* del canto. Suppongo che Vico veda il canto come una produzione



vocale che – come prima tappa della produzione vocale – mette in moto la voce, forse le corde vocali e il respiro, ancora senza i movimenti degli organi dell'apparato vocale superiore, che Vico chiama 'strumento'. Questa prima vocalizzazione mette in moto la produzione di suoni linguistici: prima si cantano le vocali, poi si cantano le consonanti, più 'difficili'. Il canto è una forma di vocalizzazione pre-articolatoria che spinge all'articolazione. In questo carattere pre-articolatorio vedo la differenza *fonetica* tra canto e grido.

II. La ragione più profonda perché Vico usa la parola *canto* e non *grido* mi pare il fatto che il canto implica già una prima tappa dell'addomesticazione: il canto è già un passo verso la 'coltura'. In Condillac il «cri des passions» è la passione stessa. Il canto, che 'sfoga le passioni' come il grido, è però già una produzione vocale domesticata. Il grido è animalità pura, il canto è già un passo in più, fuori della corporeità pura. Il canto è un 'alzare della voce', ma è anche già controllo della voce. E ciò nelle due dimensioni della selvatichezza: supera la durezza delle 'fibre' dei primi uomini e supera le passioni non addomesticate, supera la selvatichezza del corpo e dell'anima.

In questo contesto dobbiamo però studiare un passo dove la prima produzione vocale sembra essere rappresentata come un avvenimento piuttosto selvaggio, come un grido: Vico usa le parole *urlare e brontolare*. All'inizio della Metafisica poetica – dunque in un passo assolutamente centrale – fa un ritratto dei bestioni, giganti, dei grandi corpi con la già citata «corpulentissima fantasia», che «furon detti poeti che lo stesso in greco suona che creatori», «i primi autori dell'umanità gentile». E racconta il destarsi della mente. E dunque il racconto dell'origine del pensiero e della favella. I giganti si trovano di fronte a quell'avvenimento naturale da cui tutta l'attività prende le sue mosse, di fronte al temporale: «il cielo finalmente folgorò, tuonò con folgori e tuoni spaventosissimi». La prima reazione dei giganti è una reazione che riguarda il loro sistema *visuale*: «eglino, spaventati ed attoniti dal grand'effetto di che non sapevano la cagione, *alzarono gli occhi* ed avvertirono il cielo». Il bestione, legato alla terra, tende dunque il viso verso l'alto. E poi, dopo questo movimento corporeo, come secondo movimento, c'è il movimento mentale: i giganti immaginano il cielo essere come loro, cioè come «uomini tutti robuste forze di corpo, che, *urlando, brontolando* spiegavano le loro violentissime passioni».

Vico rappresenta dunque i bestioni come esseri che 'urlano' e 'brontolano' per esprimere le loro passioni. Qui ci troviamo di fronte al *grido*. Risulta chiaro però che questo «urlando, brontolando» con cui i bestioni spiegano le passioni si riferisce ancora alla loro natura



bestiale. Le produzioni vocaliche di cui parla Vico qui non sono ancora il 'canto', ma sono produzioni vocaliche pre-umane.

Se ho visto bene, Vico è dunque molto preciso nella sua scelta del termine: non parla mai di *grido*, *urlo*, *brontolio* quando il suono emesso dai 'poeti' giganti è già segno. Dunque la semiosi è sempre *canto*, mai *grido*. La parola *canto* indica proprio la differenza tra bestialità e umanità, tra corpo e semiosi.

C'è però un'altra importanza di questa scena primordiale per la mia analisi del canto: Vico insiste sempre sul primato della semiosi visiva, tiene particolarmente alla sua tesi – davvero originale, derridiana – che i primi uomini prima parlarono scrivendo. La scena dell'origine del pensiero umano ci racconta però un'altra storia: è una scena più *acustica* che visuale. Certo, il temporale ha aspetti visivi ed acustici, ci sono i lampi e i tuoni. Certo, i bestioni alzano prima gli *occhi*. Ma il destarsi della mente nella formazione del primo pensiero è dovuto a un avvenimento *acroamatico*: i giganti *odono* la natura – «il fischio de' fulmini e il fragore de' tuoni». E immaginano che il cielo «volesse loro dir qualche cosa». La natura *parla*, il cielo è un grande corpo animato che emette suoni, che urla e brontola. E i giganti non solo alzano gli occhi, ma odono – e «alzano la voce», cioè rispondono con il loro canto: IOUS. La nascita del pensiero umano – almeno nella scena primordiale – è soprattutto dovuta a un avvenimento acroamatico.

III. C'è una terza differenza tra grido e canto: non dimentichiamo che il secondo passo sul canto si trova in un capitolo sulla locuzione *poetica* di cui il canto è la prima forma: il canto è una produzione artistica, cioè il canto caratterizza il cantante dal primo momento come un *artista* – o, come diciamo con Vico, come un *poeta*. Il grido è solo produzione passionale dunque totalmente naturale, produzione animale pura, mentre il canto ci riferisce immediatamente alle facoltà artistiche dei primi poeti.

Tra l'altro: dopo il canto segue un lungo passo sul verso che anche lui è una forma poetica della prima favella. L'argomento centrale del capitolo in cui Vico tratta del canto è la prova che «dentro l'origini della *poesia* [...] si son truovate l'origini delle lingue e l'origini delle lettere».

IV. E la quarta differenza tra grido e canto si trova nella *semantica* della produzione vocale: il grido come espressione passionale del soggetto ci informa sullo stato d'animo di questo. In terminologia moderna possiamo dire che il grido è situato nella dimensione pragmatica – tra i parlanti, in termini bühleriani è *espressività* e forse appello, ma non ha funzione rappresentativa. Il grido dice: «ho fame», «ho sete», «ho voglia di fare all'amore». Ma non rappresenta il mondo. Anche il canto – è vero – sfoga le passioni,

dunque si rifà allo stato d'animo del parlante, ha una forte carica pragmatica. Ma il primo canto in Vico è soprattutto rappresentazione. Vico parla di canto perché vuole designare il potere *mimetico* della produzione vocale. Il canto non solo esprime la soggettività ma *rappresenta* anche il mondo – a differenza del grido. Abbiamo già visto quali sono i primi canti di cui parla Vico: sono i nomi del Dio massimo: *Ious, Zeus, Ur*. Questi canti imitano il tuono ed il lampo, l'avvenimento naturale, per ciò sono canti, non solo gridi.

V. E come quinto momento caratteristico del canto vorrei aggiungere qualche cosa che non avevo considerato fino adesso: la potenzialità magica del canto. In un passo che non ha niente a che vedere con la «logica poetica» o con l'origine del linguaggio, nel capitolo sulla politica eroica, Vico dà un'etimologia del verbo *cantare*. Dice che viene da *canere* e che vorrebbe dire 'predire' e avrebbe da fare con gli auspici. E un passaggio bellissimo dove parla del potere magico del canto. È per quello che Apollo, Dio del canto, punisce Marsia e Lino i quali come migliori cantanti sarebbero anche maghi più forti del dio. Quella potenza magica è potere sugli ascoltatori. Estendo questo momento acroamatico al canto originale: se la prima semiosi fonica è canto, è dunque anche influsso magico sull'ascoltatore. Il canto non *deriva* solamente da un avvenimento acroamatico – l'ascolto della natura – ma è anche *l'origine* di un avvenimento acroamatico: dell'ascolto dell'altro, dell'altro incantato.

Nel titolo della mia relazione manca dunque un quarto termine, quello dell'ascolto, nascosto nel termine *voce*, ma che si dovrebbe aggiungere esplicitamente: grido, canto, voci, ed ascolto.

##### 5. Voce – articolazione

Prima di finire devo discutere brevemente il fatto grave che il canto non è ancora parola nel senso linguistico del termine, cioè un'unità linguistica composta di fonemi, articolata dunque. Che cosa dice Vico sull'articolazione?

La parola *voce* oppure *voci* denota quasi sempre quello che oggi chiameremmo *parola*, *Wort*, *mot*, *word*. Vico non solo riprende l'uso latino *vox* ma utilizza questo termine anche per indicare la natura fonica della parola. Quando insiste sul carattere vocale o fonico della parola aggiunge l'aggettivo *articolato*: 'voce articolata' è proprio la parola fonica. Però, naturalmente, nell'aggettivo *articolato* siamo di fronte a quella vecchia idea che la *phone*, la voce, deve essere articolata cioè deve consistere di piccoli elementi - *stoicheia* – che i greci chiamavano *grammata*. Dunque la voce articolata è la *phone grammatike*. Il grido sarebbe *psophos agrammatos*, come dice Aristotele, chiasso non articolato. Vico molto acutamente non fa nascere la lingua dal chiasso non articolato però da una produzione

vocalica, dal canto, la quale ha già superato la selvatichezza del chiasso non articolato. Quando Vico però vuole precisare che la produzione vocalica è articolata, usa la parola «pronunziare». Pronunziare è proprio la produzione intenzionale di certe *grammata* che poi costituiscono la voce articolata.

Ma Vico ci lascia incerti su come il canto diventa *voce*, ‘parola’ nel senso di ‘lessema’, *Wort*, *word* etc. Da una parte insiste sul carattere monosillabico delle prime ‘voci’. I monosillabi vengono poi *estesi*, ma come? Dall'altra abbiamo l'intuizione che un'espressione olofrastica diventa parola per *contrazione*. L'esempio famoso di Vico è la parola *ira* o *collera*. Dice che questa parola deriva da un'espressione che significa «mi bolle il sangue nel cuore», che la parola sia un «accorciamento» dell'espressione più lunga. Ma anche questo processo rimane piuttosto misterioso. Vico non ha per esempio l'idea – che troviamo in Rousseau – che la ‘parola’ sia il risultato di una segmentazione consonantica di un melisma vocalico ininterrotto.

Dunque poche cose chiare sull'articolazione linguistica delle voci, Vico non è un grande teorico dell'articolazione del linguaggio verbale. Che cosa sia strutturalmente la *voce* – *Wort*, *word* – rimane poco chiaro.

#### 6. Voce e ascolto

Per questo finisco con un'osservazione sulla voce dove *voce* non significa ‘parola’ ma ‘voce’, ‘phone’, ‘Stimme’. Mi dà l'occasione di riparlare dell'ascolto oppure di quello che chiamo l'aspetto acroamatico del linguaggio.

Alla fine del capitolo sulla genesi della lingua «articolata» Vico menziona per la seconda volta gli ostacoli del primo cantare, della prima semiosi fonica: i primi uomini hanno organi recalcitranti – fibre durissime. Ma aggiunge, come un'altra difficoltà alla formazione del canto, che non avevano mai «udito voce umana». Questa osservazione – fatta *en passant* – è molto interessante in quanto lega la genesi del canto all'ascolto della voce umana. La voce ci riferisce dunque ad un altro momento acroamatico nello scenario dell'origine del linguaggio. Questo passo sulla voce ci ricorda dunque che il canto dell'uomo è dovuto ad un intreccio complicato di ascolti che qui riassumo: il primo aspetto acroamatico si riferiva all'ascolto del mondo: i bestioni udivano il chiasso del tuono che imitavano poi con il loro canto. Qui, in questo passo piuttosto nascosto, Vico estende la dimensione acroamatica alla *voce dell'altro*, la formazione del linguaggio ha anche bisogno della voce udita. E poi ho già menzionato il fatto che il canto dell'uomo incanta il suo ascoltatore.

Vico dunque conosce – anche se non in modo sistematico – l'importanza dell'ascolto nella formazione del linguaggio. Vico si

avvicina alla relazione intima tra canto-voce ed ascolto nella produzione del linguaggio. La dimensione acroamatica di cui Vico non parla è l'auto-ascolto: che è un'altra – magari la più importante - delle condizioni necessarie della propria produzione vocale.

#### *7. Osservazioni conclusive*

Alla luce della nuova discussione sull'origine del linguaggio sono narrazioni fantastiche queste storie sulla transizione dell'urlo al canto e alla voce linguisticamente articolata. Il bestione – urlando e brontolando – che reagisce alla violenta intrusione del mondo nel suo corpo attraverso gli occhi e le orecchie con la generazione di un primo pensiero, che comincia a cantare per superare gli ostacoli del corpo e le passioni dell'anima, che genera dunque poeticamente il linguaggio ed il pensiero, non assomiglia molto alla povera scimmia umana che popola le storie moderne sull'origine del linguaggio. Il primato pre-umano della biologia moderna non genera niente, è solo generato, dall'Evoluzione e dalla selezione naturale.

Però la narrazione vichiana non va letta così, come storia naturale fantastica del linguaggio. Il canto linguistico vichiano parla meno del passato, ci dice piuttosto che cosa sia il linguaggio, oggi e sempre: la narrazione vichiana ci ricorda che al centro del linguaggio, anche di quello «per voci convenute da' popoli», c'è Orfeo: la voce poetica che canta il Mondo (e le passioni) e che incanta l'altro, l'ascoltatore. Il canto vichiano è pensiero e comunicazione, razionalità e emotività, produzione vocale ed ascolto, processo generativo eterno del pensiero-segno a partire dal corpo (intelligente) e dalle sue facoltà.