

IL COR PO DELL' IDEA

IMMAGINAZIONE
E LINGUAGGIO
IN VICO E LEOPARDI

A CURA DI
FABIANA CACCIAPUOTI



BICENTENARIO
DE "L'INFINITO"
GIACOMO LEOPARDI
200
COMITATO NAZIONALE



Donzelli editore

La situazione spaziale è precisa: su una collina, dove un cespuglio limita lo sguardo, il poeta contempla il paesaggio. È seduto, dunque immobile, ed è tutt'occhi (*mirando*). Ma è l'udito che prende il sopravvento e che sarà più importante della vista in due fasi acroamatiche. Nella prima, il poeta, ossia l'io lirico, nell'infinità dello spazio, si trova in *sovrumani silenzi* e in *profondissima quiete*: uno stato in cui il cuore quasi si spaventa e si fissa nella paura. Nella seconda fase acroamatica la voce del vento si oppone al silenzio profondo, e questo contrasto spinge il poeta a pensare l'eterno, cioè una divina atemporalità, e l'opposizione tra *stagioni morte* (silenziose) e la *presente stagione*, vivente e chiassosa, con *il suon di lei*. E in questo immenso mare acroamatico tra morte e vita, il pensiero del poeta, come un battello, annega nel famoso dolce naufragio. Il mare non è solamente un'estensione visiva ma soprattutto uno spazio uditivo tra silenzio e voce. La voce del vento e il suono della viva stagione evocano la voce vivente e il suono vivente del poeta: il Canto.

Il Canto del poeta – e in effetti tutti i Canti – nasce dunque da un abisso acroamatico (*silenzio, quiete, odo, voce, suon*) e riflessivo (*pensier, mi fingo, mi sovvien*) dal quale esso sorge come una ricordanza divina (*eterno*). È un canto *infinitamente* raffinato e quasi immateriale, interiore. Due volte il componimento sull'Infinito evoca il pensiero. Prima lo spazio senza fine e la quiete assoluta si rappresentano *nel pensiero*, e poi *il pensiero mio* è quel battello che sarà attirato dall'immenso abisso tra morte e vita, tra quiete e voce. Questo canto dolce che sorge dal naufragio del pensiero si allontana ancora, nella sua versione stampata, in maniera quasi infinitesimale, dal suono, attraverso la piccola trasformazione di *'l in il; 'l suon di lei e 'l naufragar* dei manoscritti, più vicini alla realizzazione orale dei versi, hanno articoli «scritti» nel libro: *il: il suon di lei, il naufragar*. Attraverso una sottile sostituzione, il Canto diventa un canto molto scritto.

Questa ricostruzione approssimativa – e molto riduttiva – dell'origine del Canto poetico leopardiano contrasta in maniera evidente con la narrazione della genesi del canto del poeta vichiano: «Principio di tal' origini e di lingue e di lettere si truova essere stato, ch'i primi popoli della gentilità, per una dimostrata necessità di natura, furono poeti, i quali parlarono per caratteri poetici» (SN, cpv. 34).

Il poeta vichiano non conosce né *silenzi sovrumani* né *spazi interminati*. Vive nella grande foresta di questa Terra e non vede orizzonti dietro la siepe. Erra come «bestione» nella «grande antica selva». Certamente non siede mirando il paesaggio, perché è in movimento continuo, nel suo «error ferino». È un gigante che ogni tanto l'appetito sessuale costringe a un coito animale con donne altrettanto selvatiche. Non dispone di un pensiero in cui si potrebbe *fingere o annegare*. È ancora tutto corpo, munito solo di una facoltà mentale incipiente, di una facoltà che gli altri animali

Opera stampata in quattro fogli.
Libri: l'Anceprino, avere l'occhio, e sia questa: SOEN, lib. 11. 17. 18. 19.
Nella figura la bacchetta rievocata colle, tirata sull'altare, si faccia meglio vedere.
Il titolo dell'opera sia così concepito:
Cinque Libri
De Principiis
Vna Scientia Nuova
V Interdum
Alle comune natura della Mattona
In questa lettera suppletiva
Piu corretta, migliorata,
E in uno gran numero di fogli
Prettamente accresciuta.
La dedica si veda alla stampatura.
Nell'occasione di meditare quest'Opera
Pag. 1. v. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

non hanno: di una «corpulentissima fantasia» (SN, cpv. 376). Da questa fantasia sorge il suo canto. È vero che anche il poeta-bestione deve «sedere», cioè il suo movimento continuo deve fermarsi per produrre un pensiero. Tuttavia il suo pensiero non è generato dall'incontro con uno spazio infinito o una quiete profonda, né dall'opposizione piuttosto serena tra la voce del vento e il silenzio ma, al contrario, da un evento spaventoso che frena il movimento erratico e lo trasforma in uno scontro estremamente violento e drammatico. Il naufragar del poeta vichiano non è dolce. Anzi. Il cuore del povero poeta selvaggio si spaurisce tremendamente quando incontra la più grande forza della Natura: il temporale. Fulmini e tuoni gli vengono incontro. Egli ha l'impressione che questo evento sia un essere vivente e feroce come lui, che «brontala ed urla» (SN, cpv. 377) e lo minaccia. Allora il poeta, per superare la sua paura e per vincere la tremenda estraneità del mondo con cui si scontra, canta: canta il Dio. Anche il poeta vichiano *si finge* qualcosa in questo momento di stasi (*sedere*), ma non si finge spazi e silenzi *nel pensier*, bensì il pensiero nel «carattere poetico»: «si finsero il cielo esser un gran corpo animato, che per tal aspetto chiamarono Giove [...], che col fischio de' fulmini e col fragore de' tuoni volesse loro dir qualche cosa» (SN, cpv. 377). Non crea il pensiero in un atto completamente mentale, interiore, ma in un segno materializzato, in un'immagine concreta: «i primi popoli della gentilità, per una dimostrata necessità di natura, furon poeti, i quali parlarono per caratteri poetici» (SN, cpv. 34).

Il carattere poetico ha due forme: visiva e fonetica. Da un lato il poeta produce il canto («gli autori delle nazioni gentili [...] dovettero formare le loro prime lingue cantando», SN, cpv. 230) e dall'altro produce segni «scritti» («tutte le nazioni prima parlarono scrivendo», SN, cpv. 429). Da una parte il poeta genera la prima voce: IOUS: «Ed esso Giove fu da' latini, dal fragor del tuono, detto dapprima *Ious*» (SN, cpv. 447). IOUS è un gesto fonico mimetico che imita il suono del tuono. D'altra parte questo gesto vocale è allo stesso tempo il «carattere» del dio: «Giove nacque in poesia naturalmente carattere divino, ovvero un universale fantastico» (SN, cpv. 381). IOUS è Giove, cioè «carattere» nel senso di «personaggio» di una «favola», di un mito, oppure nel senso di «idea, forma, modello» (SN, cpv. 429) del dio. La lingua dei primi popoli, dei poeti, è «lingua divina» nel senso di un insieme di segni o immagini che rappresentano gli dei. La lingua divina di Vico non è una lingua che parlano gli dei, ma una «lingua» parlata dai poeti e che consiste di figure divine ovvero di «caratteri divini». Il termine «carattere» ci rinvia etimologicamente a un atto, gesto o oggetto visivo. *Charassein* vuol dire «incidere», è un sinonimo di *graphein*, «incidere» o «scrivere». Il «carattere», cioè, è segno scritto. Ma, anche IOUS, questo canto del dio, è un'immagine, un gesto fonico, cioè un «carattere». Il primo «carattere» è dunque allo stesso tempo gesto vocale e gesto visivo, ovvero canto e scrittura. E questo carattere nella doppia forma di suono e mito è pensiero: «Giove, che fu il primo di tutt'i pensieri umani della gentilità» (SN, cpv. 447). Alla differenza del *pensier* del poeta moderno il primo pensiero del poeta vichiano è un pensiero molto concreto. Non è solo rappresentazione mentale ma manifestazione fonetica e gestuale (scritta). Non è solo il moderno ricordo di un *eterno* molto astratto e lontano da qualsiasi rappresentazione religiosa personalizzata, ma la figura di un dio molto concreto.

Questa creazione fantastica del pensiero consiste in un doppio «trasporto»: il poeta «trasporta» il suono tremendo dell'evento naturale nel suo corpo – nel canto IOUS – e allo stesso tempo trasporta la sua anima nell'evento o oggetto naturale, anima il temporale, ne fa una «sostanza animata», cioè un dio. Questi due «trasporti»

sono l'opera della fantasia. La *meta-phora* nel senso etimologico del termine, cioè «tras-porto», è il movimento basilare della mente umana, atto fondamentale del poeta vichiano. La metafora ha la funzione antropologica di «domare» la doppia estraneità dell'incontro con la natura: la mimesis del tuono, l'integrazione del suono naturale nel corpo del poeta, mitiga la violenza del tuono. E l'animazione del temporale come carattere divino toglie la radicale estraneità dell'evento naturale dandogli una qualità umana.

Il primo gesto vocale – IOUS – che imita il «fragor del tuono» – non è però un grido rozzo e selvaggio. IOUS è canto. Le caratteristiche di questa produzione mimetica che Vico chiama «canto» sono sottilmente elaborate: il primo suono semantico è canto perché produzione di un poeta, cioè di un creatore, «facitore» artistico, e della facoltà artistica di quell'uomo «poeta» munito di «corpulenta fantasia». Come atto vocale, il canto si trova tra grido e lingua, non è più grido e non è ancora voce articolata. Il canto non è grido come le produzioni vocali degli animali o come le produzioni animali dell'uomo. L'essere umano grida quando è posseduto dal dolore o da una passione indomabile, cioè quando non dispone di sé stesso né fisicamente né psichicamente. Il canto è grido domato oppure il primo passo verso produzioni vocali volontarie. «Gli uomini sfogano le grandi passioni dando nel canto» (SN, cpv. 229), cioè cantando si liberano delle forze eteronome che li dominano. In più c'è una profonda differenza funzionale tra grido e canto: il grido è solo espressione dell'emozione (*Ausdruck, Kundgabe* nel senso bühleriano), mentre il canto «rappresenta» qualcosa, ha una funzione cognitiva o semantica (Bühler: *Darstellung*), si riferisce a un oggetto. IOUS è una rappresentazione del tuono, non solo espressione del terrore del poeta, cioè del soggetto. Ma il canto non ha ancora la struttura articolata delle parole della lingua «umana»; ovvero, detto in termini moderni, il canto non è ancora composto di fonemi, il canto si distingue ancora strutturalmente dalle voci della lingua umana. Anche in questo tratto strutturale è lingua «divina» nella triade di lingua divina, eroica e umana, cioè una lingua con «naturali rapporti all'idee» (SN, cpv. 32) che significa, cioè una lingua-immagine, lingua iconica.

E questa creazione del dio ha conseguenze drammatiche ulteriori: il poeta bestione, cantando dio, doma anche il suo appetito sessuale, perché l'invenzione del dio conduce all'invenzione del pudore. I bestioni non si uniscono più «sfacciatamente» sotto il cielo aperto (che adesso, come dio, li osserva), ma «contenendo la loro libidine bestiale di esercitarla in faccia al cielo, di cui avevano uno spavento grandissimo» (SN, cpv. 504). Il commercio sessuale si fa nelle grotte e le donne diventano mogli: «e ciascuno di essi si diede a strascinare per sé una donna dentro le loro grotte e tenerlavi dentro in perpetua compagnia di lor vita; e si usarono con esse la venere umana al coverto, nascostamente, cioè a dire con pudicizia» (SN, cpv. 504).

E allo stesso tempo il canto acquista un'ulteriore qualità, diventa un'espressione vocale indirizzata alla donna e ascoltata dalla donna: «i mariti incominciarono a comunicare le loro prime umane idee con le loro donne dall'idea d'una loro divinità, che gli sforzò strascarle dentro le loro grotte» (SN, cpv. 506).

Il primo canto era canto solitario, tentativo di scongiurare il terrore e la paura, nella stasi della mente; la sua funzione era cognitiva, non comunicativa: pensare il divino, *mi sovvien l'eterno*. Adesso, nelle grotte, i bestioni comunicano quello che hanno inventato, cioè il dio. Il poeta comunica la sua invenzione divina alla donna nella spelunca. Cantando esercita finalmente un potere magico: il canto seduce. Le riflessioni etimologiche sul verbo *cantare* (SN, cpvv. 646-648) ci rinviano alla funzione magica

del canto. Secondo Vico *cantare* è intimamente legato alla forza della divinazione e alla seduzione magica. Le Sirene, la Sfinge e Circe cantano: «Circe, che con gl'incantesimi cangia in porci i compagni d'Ulisse (talché *cantare* fu poi preso per "fare delle stregonerie")» (SN, cpv. 648). Apollo, dio del canto, non soffre che Marsia canti meglio di lui, cioè che abbia una più grande forza magica del dio. Infine, uno dei caratteri poetici fondamentali del mondo poetico-politico di Vico è Orfeo. Orfeo è il canto stesso come carattere poetico. Già nelle annotazioni della tavola cronologica, cioè nella presentazione del suo materiale storico all'inizio della *Scienza nuova*, Vico scrive della sua «scoperta de' caratteri poetici»: «uno de' quali fu Orfeo, guardato per l'aspetto di poeta teologo, il quale con le favole, nel primo loro significato [cioè come narrazioni vere], fondò prima e poi rafferma l'umanità della Grecia» (SN, cpv. 81).

Orfeo è poeta teologo, cioè uno dei fondatori del mondo civile. Come uno dei «padri» o «autori», egli è, come scrive Vico, «fondatore della Grecia» (SN, cpv. 659), incanta gli animali («riduce le fiere di Grecia all'Umanità», SN, cpv. 79) e «canta gli dei» (SN, cpv. 661). Orfeo scende nell'inferno: «scesero nell'inferno tutti i gentili fondatori de' popoli. Scesevi Orfeo, che fondò la nazione greca» (SN, cpv. 721). Orfeo è il Canto che vince la Morte. Il Canto dell'Orfeo vichiano è, come il Canto di Leopardi, il dolce naufragar, la dolce discesa, il *pensier* tra morte e vita.

Ma per avere una visione completa del poeta vichiano bisogna ricordare il fatto che l'invenzione di dio non è soltanto canto, ma anche – e in un primo momento soprattutto – un evento «scritto», cioè «lingua muta per cenni o corpi» (SN, cpv. 32), un «carattere» nel senso etimologico. I «caratteri poetici» sono «immagini, per lo più di sostanze animate o di dei o d'eroi, formate dalla lor fantasia» (SN, cpv. 34). Vico, accentuando la loro natura «scritta», chiama queste forme anche «geroglifici», cioè, etimologicamente: «sacre incisioni» (da *ieros* «sacro» e *glyphhein* «incidere», altro sinonimo di *charassein* e *graphein*). Giove è geroglifico, sacra incisione, sacra scrittura. E, come abbiamo visto, il geroglifico è allo stesso tempo «gerodia» (da *ieros* e *ode*), «canto sacro». Segni fonici e segni visivi sono gemelli nello scenario dell'origine: «nacquero esse gemelle le lettere con le lingue» (SN, cpv. 33). Ma la storia della semiosi umana di Vico ci dice che i segni visivi, per quanto gemelli, sono nati per primi e sono più importanti all'inizio. Dunque anche il poeta vichiano, questo Orfeo del canto divino, è prima di tutto un realizzatore di segni visivi, uno scrittore.

Il poeta moderno e il poeta della grande selva di questa Terra sembrano vivere su due stelle lontanissime l'una dall'altra. Qui la romantica immaterialità del «Canto» dell'uomo moderno nel suo universo riflessivo (*pensier*), qua la materialità rozza, il chiasso del «canto» primitivo. La grande differenza è certo il primato della riflessività nella modernità nella quale anche l'eterno è diventato un concetto astratto, comparato ai «caratteri divini» creati dalla mente «primitiva». Vico ha sottolineato questa differenza tra noi moderni e «i primi popoli della gentilità» quando parla delle nostre «ingentilite nature», cioè delle nostre menti razionali, riflessive, per cui ci è «impossibile immaginare e a gran pena ci è permesso d'intendere» (SN, cpv. 34) la mente dei poeti delle origini.

Ma, ciò nonostante, le «nature poetiche» del Moderno e del Primitivo presentano anche somiglianze, forse perché, come scrive Vico, «la favella poetica [...] scorse per così lungo tratto dentro il tempo storico, come i grandi fiumi si spargono molto dentro il mare e serbano dolci l'acque portatevi con la violenza del corso» (SN, cpv. 412). Si tratta dunque di somiglianze tormentate dalla lotta tra le acque dolci e il ma-

re: l'attività mentale del poeta moderno, il pensiero, è spiegata con due verbi riflessivi, come rappresentazione e come memoria, *mi fingo* e *mi sovvien*. La base della creazione dei caratteri poetici in Vico è la fantasia che è un'attività cognitiva intimamente legata alla memoria. La memoria è la base della fantasia. Nella celebre triade di memoria, fantasia e ingegno, la fantasia è memoria che «altera e contrafa» le cose (SN, cpv. 819).

Il poeta moderno, certo, è un Io. Ci sono dieci istanze dell'ego poetico: *mi, io, mi, fingo, odo, io, vo, mi, mio, m'*. E a questo ego è legata l'attività riflessiva, emotiva e sensuale: *caro mi fu, mirando, nel pensier, io mi fingo, il cor (cioè io) non si spaura, odo, vo comparando, mi sovvien, il pensier mio, m'è dolce*. Il doppio *pensier* domina in questi movimenti interiori dell'Io. Nel poeta vichiano l'io non è ancora sviluppato ma si sta formando lentamente opponendo il soggetto a un alter dell'ego, sia esso oggettivo o intersoggettivo. Il poeta vichiano – come bestia – è ancora chiuso in sé. Nel creare il carattere poetico forma prima un'entità cognitiva semiotica che oppone al Mondo: all'oggetto. E poi, nel cantare il dio alla sua donna, comunicando, costituisce l'altro soggetto: Io e Tu.

Canto e pensiero vanno insieme, nascono da un momento di «sospensione» del movimento corporeo e spirituale: il poeta moderno deve «sedere» per pensare il canto, quando il poeta bestione deve fermare l'erramento ferino per cantare il primo pensiero.

Il poeta moderno scrive, anche se chiama la sua creazione «Canto». Per Leopardi, il Canto è profondamente scrittura. Per il poeta vichiano canto e scrittura sono programmaticamente «gemelli»: «Nacquero esse gemelle [...] le lettere con le lingue» (SN, cpv. 33).

L'Infinito vive della dualità tra Spazio e Tempo, ovvero tra il Visivo e l'Acustico. Il pensiero si annega, in questa immensità-infinità dello spazio e del tempo, della vista e dell'udito. E il Canto nasce dal naufragio del pensiero tra voce e sguardo, tra vita e morte. Orfeo. In Vico il pensiero non può annegarsi, semplicemente perché non esiste ancora come tale ma sorge dal corpo nella sua *viva* materialità visiva e fonica, nel Carattere e nel Canto. Ma anche il Canto dell'Orfeo vichiano scende nel regno della Morte – e la vince. I naufragi poetici son dolci *in questo mare*.

Per finire: *IOUS-Jovis-Giove*.

Vico:

A Jove principium Musae.
Jovis omnia plena.

Leopardi:

Ogni mondano evento
È di Giove in poter, di Giove, o figlio,
Che giusta suo talento
Ogni cosa dispone.

2.

Scritto
L'Infinito

Ampra car mi fu quest'ermo colle,
 E questa siepe, che da tanta parte
 Del ^{l'ultimo orizzonte} ~~secolo~~ confine il guardo esclude.
 Ma sedendo e mirando, ^{intorno} ~~un~~ infinito
 spazio di là da quella, e sovrumani
 silenzi, e profondissima quiete
 Io mi nel pensier mi fingo, ove per poco
 Il cor non si spaura. E come il vento
 Odo stormir ^{tra} queste piante, io quello
 Infinito silenzio a questa voce
 Ut comparando: E mi sorria l'eterno,
 E le morte stagioni, e la presente
 E viva, e il suon di lei. Così ^{tra} ~~per~~ queste
^{Infinito} ~~l'annegate~~ ^{si} ~~il mio pensier~~ ^{si} ~~annega~~
 E l' naufragar m'è dolce in questo mare.

26. G. Leopardi, *L'Infinito*, manoscritto autografo, 1819, conservato a Napoli.

Per leggere *L'Infinito* con Leopardi
 di Gilberto Lonardi

Ha detto bene dell'*Infinito* un poeta e lettore di poeti come Giorgio Orelli: che è un «ciottolo ben levigato»; e non dai secoli ma «dai millenni». La verità, in questo caso, o lo sguardo alla verità guardano, dunque, molto, molto indietro. Si tratta peraltro di una verità dimezzata, se lasciata così. All'inizio di un paio e più di millenni, pare a me, ci sono due figure fondatrici, che si danno la mano e siedono accanto all'io, all'avviarsi dell'«avventura storica» consegnata all'*Infinito*: si tratta, vedremo, di Achille e di Odisseo. E del loro fissare, *mirare* anzi, entrambi, entrambi *sedendo*, il mare vinoso e infinito. Ma poi, avvicinandosi e di molto al 1819, che è l'anno appunto della nostra lirica? Poi farei un salto più breve nel tempo, mi aggirerei tra quelli che chiamo i fratelli di Giacomo. Non si tratta, in questo caso, di Carlo e Paolina. Ma di una linea «familiare» di narratori che va almeno, faccio due nomi, da Rousseau a Chateaubriand. Bisognerà integrarla, dunque, la verità millenaria da cui comincio. Non dico solo a levigarlo per bene, ma a dare una fisionomia al *ciottolo* hanno pure contribuito i vicini di Leopardi, i suoi fratelli «in narrazione».

La distanza lunga assomiglia alla distanza breve in questo: che entrambe ci dicono l'importanza dell'immenso campo del *narrare* cui guarda quel Leopardi. Anche a questo proposito mi torna in mente come lo definiva, unendolo a Vico, Vincenzo Gioberti, dieci anni dopo la sua morte: un «sole nomade». Non «costellato»; solitario: in un cielo senza stelle. Qui l'astro nomade e solo si muoveva tra antichissime favole e moderne narrazioni. Comincerò misurando la distanza proprio sui millenni. Poi, se la distanza si accorcerà di moltissimo, ancora si tratterà, però, sì, ancora, di narrazioni e favole, ma di quelle «nuove»: narrazioni dell'io, preferibilmente a fine tragico, tra secondo Settecento e primo Ottocento.

Per cominciare sarà bene, però, a proposito dei 15 versi probabilmente scritti nella primavera del 1819 (prima, direi, della tentata e fallita fuga da casa, nell'estate di quell'anno: nell'entusiasmo della rinascita primaverile di chi pregusta il salto oltre la siepe paterna e anche il suo rischio, non nel ripiegamento autunnale del «dopo» quel fallimento), sarà bene tenerci a un passo di *Zib.*, 2944-2946, luglio 1823. Passo illuminante, che si cita solo quando si tratti di far presente l'*inattualità* di Leopardi, il suo rifiuto di un'età negata alla grandezza; senza chiedersi, però, quanto questa accusata *inattualità* intervenga sui suoi stessi comportamenti effettuali, concreti, voglio dire su certe precise scelte al momento del *comporre*: per esempio a proposito del dare sostanza e peso al ciottolo-poesia che si chiama *L'Infinito*. Su come trovi espressione tematica la memoria non dico genericamente, ma più propriamente *greca* di Leopardi in quella poesia.

Ci basti soffermarci non più che su un momento del passo zibaldoniano che dicevo: «Perdono – scrive Leopardi – se uso le antiche favole...». Muniamoci di questa richiesta di perdono, tenendone in vista l'oggetto – «le antiche favole» – come stella