



**HAL**  
open science

## Recensione di B. Antomarini, "La preistoria acustica della poesia".

Monica Zanardo

► **To cite this version:**

Monica Zanardo. Recensione di B. Antomarini, "La preistoria acustica della poesia".. 2014, OBLIO, 13, 2014, p. 160-161. hal-01314842

**HAL Id: hal-01314842**

**<https://hal.science/hal-01314842>**

Submitted on 12 May 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Monica Zanardo**

Brunella Antomarini

*La preistoria acustica della poesia*

Torino

Aragno

2013

ISBN: 978-88-8419-593-7

Brunella Antomarini indaga le origini della poesia per saggiarne il *quid* che ne costituisce i tratti distintivi, trattando di «quell'humus del fenomeno poetico riconoscibile in ogni trasformazione successiva» (p. 31). Il punto di partenza è inevitabilmente la dimensione orale della comunicazione: nella realtà fluida della lingua parlata la poesia è una forma di comunicazione corporea, basata sull'imitazione dei fenomeni naturali, riprodotti attraverso *cluster* ritmici, emissioni di suono. L'analisi di questa fase è condotta con gli strumenti dell'antropologia e della filosofia del linguaggio: nell'affrontare la *preistoria* della poesia l'autrice si rifà agli studi di Morlaas, Vico, Jaynes, De Martino, e ripercorre capillarmente le ricerche in ambito scientifico, neurologico, storico, etnografico. Uno dei suoi meriti principali è proprio quello di raccogliere e coordinare studi spesso considerati collaterali alle riflessioni letterarie, presentandone con esemplare chiarezza i principali risultati.

Il tema cardine è la definizione delle caratteristiche del fenomeno poetico. La scelta terminologica non è indifferente: non si parla di Poesia in senso astratto, bensì della poesia intesa, appunto, come fenomeno, come emissione corporea di suoni, legata alla dimensione fisica della voce e della *performance*, e non a quella mentale e interiore della scrittura/lettura. In quest'ottica, il *quid* poetico risiede dunque *in primis* nel significante, nel ritmo della poesia, il quale comunica un'esperienza contingente, una singolarità scevra da astrazioni: «il suono dunque distribuisce sensi singolari anziché astrarre in "classi" che implicano l'uso evoluto della lingua strutturata, la sua grammatica» (p. 15). La parola acustica è in tal senso identica a quello che dice, trasmette esclusivamente se stessa: il ritmo e il suono (ma, prima ancora, il canto), accompagnati dal movimento del corpo, costituiscono la creazione di un mondo che passa attraverso il poeta e raggiunge l'ascoltatore, per poi sparire. «Il mondo appreso nella danza e nel canto appare fluido, mai fisso, una struttura vivente, sempre sul punto di cambiare o di cadere» (p. 28): non un'astrazione, non una permanenza, insomma, ma la fluidità dinamica dell'esistenza.

È come se la poesia conservasse, al di sotto delle concrezioni storico-letterarie sedimentate nei secoli, l'eredità di un paradigma cognitivo arcaico, che include la corporeità. Nel progressivo storicizzarsi della poesia, dalla nascita della scrittura fino alle diverse letterature nazionali, tale dimensione corporea e acustica avrebbe trovato un corrispettivo nella scansione visiva dei versi scritti.

Che la preistoria poetica sia acustica e ritmica, e non logica o mentale, è evidente nelle produzioni poetiche dei bambini, o dei popoli primitivi. La paratassi mima il mondo senza aggiungervi legami logici che lo interpretino: i nessi logici (di causa ed effetto, di dipendenza, di temporalità, ecc.) altro non sono se non attribuzioni di senso a posteriori, sovrapposte a un mondo che non ne contiene. L'autrice porta l'esempio degli *hain-teny* malgasci, individuando in essi non un'oscurità metaforica (come nell'ottica di Jean Paulhan), bensì la riproduzione in forma ritmica di «gesti e sensazioni. [...] Il recitante lega formule (forse già predisposte) a seconda del gesto che le accomuna» (p. 24). Nel capitolo *Le vie dei canti: necessità di traduzione* Antomarini affronta anche il complesso tema della traduzione poetica e, riprendendo le riflessioni di Walter Benjamin in *Il compito del traduttore*, legge il testo poetico «come se fosse una domanda di cui la traduzione tenta la risposta» (p. 44). La traduzione, in questi termini, non segna una distanza dal testo di partenza, bensì ne celebra la persistenza, la sua «ostinazione a sopravvivere in traduzioni e versioni e interpretazioni»

(p. 44). Questa lettura della traduzione poetica è coerente con il presupposto di un *primum* corporeo della poesia, dove la fisicità della parola, accompagnata dal movimento del corpo, traccia *cluster* ritmici e di per sé – a prescindere dai termini, dai contenuti – trova il suo senso nell’emissione vocale stessa. L’idea che mi pare di cogliere alla base della «preistoria acustica della poesia» sarebbe, infatti, l’individuazione di un linguaggio poetico che utilizza elementi linguistici, i quali tuttavia non ne costituiscono l’elemento principale: «mentre la lingua comunica, la poesia trasmette eventi paralleli a quelli comunicati: eventi fluidi, che passano di organismo in organismo, discontinui rispetto a quelli creati dalla lingua (o dal pensiero)» (p. 77).

L’impostazione del libro è, chiaramente, più antropologica e filosofica che letteraria. Resta dunque da chiedersi: che cosa rimane, di questa preistoria, nella poesia moderna e contemporanea? La studiosa non offre una risposta organica a questo quesito (che esula dal tema centrale del suo volume), ma suggerisce alcune riflessioni. È il caso, ad esempio, dei testi di Amelia Rosselli, nei quali viene letto un esperimento di poesia dove il significato non è preminente perché «il “quadro” visivo-grafico è incaricato di svolgere lo stesso ruolo che prima spettava alla sequenza di formule esclusivamente acustiche» (p. 32). Diversa – ma a suo modo ugualmente memore della preistoria acustica – è la sperimentazione di Dino Campana, di cui l’autrice porta come esempio *Per vichi fondi tra il palpito rosso*, interpretandolo come una poesia in cui Campana accompagna il lettore in uno spazio fisico che viene ricreato ad ogni lettura/esecuzione del testo poetico, con l’implicita richiesta di «leggere come fosse ascoltare, di capire come fosse muoversi» (p. 34).

Credo che questa preistoria poetica sia stata intuita – e rappresentata in forma letteraria – da Elsa Morante nella stesura del romanzo *La Storia*. Lì la Poesia riveste un ruolo non secondario, al punto che la narratrice inscena una tenzone poetica tra il protagonista Ueseppe e il suo doppio rovesciato Davide Segre. Da una parte la preistoria istintuale (Ueseppe), dall’altra il *logos* corrotto dalla Storia. La dicotomia tra i due personaggi diviene palpabile proprio nella tenzone, dove il piccolo Ueseppe, con i suoi micro-componimenti, incarna una concezione del fenomeno poetico che rispecchia la preistoria acustica descritta da Antomarini. Le poesie di Ueseppe, innanzitutto, non sono scritte, bensì semplicemente recitate, e non vengono memorizzate: esse sono create nel momento della loro espressione, e svaniscono al finire dell’emissione vocale, attraversando il piccolo analfabeta come cassa di risonanza. Ueseppe, inoltre, recita le sue poesie bilanciandosi sul corpo, esattamente come – nelle ricerche dell’antropologo Marcel Jousse richiamate da Antomarini – «l’apprendimento delle formule avviene con movimento ritmico bilaterale del corpo, che si sposta avanti e indietro, in alto e in basso, a destra e sinistra» (p. 27). Le sue poesie, infine, nella loro assenza di legami causali, nella formulazione paratattica e nell’accostamento di micro-versi, non sono troppo dissimili dagli *hainteny*, e riflettono la riproposta dell’istintivo contatto col mondo naturale che caratterizza Ueseppe. Ma anche la canzoncina dei canarini che il piccolo ascolta nella tenda d’alberi è strutturata come un mantra, una formula (*è uno scherzo, uno scherzo, è tutto uno scherzo*): un particolare che ha suggestiva consonanza con il linguaggio poetico magico-formulario, nato dall’imitazione dei suoni naturali e degli animali, di cui parla il libro di Brunella Antomarini.

Questo libro, lo si è accennato, non fornisce strumenti per l’analisi del testo letterario, né categorie di storicizzazione della produzione poetica, ma è piuttosto una sfida a sondare il nucleo più profondo del fare poetico, cercandolo proprio nelle sue origini preistoriche, là dove la poesia era ancora magmaticamente fusa con la formula, il canto, la danza. Ed è forse un invito a considerare in quale misura e in quali forme tale modalità cognitiva e comunicativa si sia riversata in un paradigma storico e sociale diverso. Forse, nell’urgenza di ricondurre il reale a un senso logico-razionale, alla poesia è riservata la potenzialità (spesso inconscia) di un ruolo eversivo, capace di accettare la contingenza senza necessità di astrazioni.