

BRUNELLA AN TOMARINI

LA PREISTORIA ACUSTICA DELLA POESIA

STUDIO ANTROPOLOGICO DEL FENOMENO POETICO

ARAGNO EDITORE 2013

INTRODUZIONE

Perché nella nostra civiltà c'è una cosa come la poesia? E perché non conosciamo una civiltà che non abbia manifestazioni poetiche? Siamo autorizzati a estendere il concetto di 'poesia' a manifestazioni simili ma con modalità e scopi diversi dalla nostra? Recitare in versi è già poesia? Questo saggio cerca di capire il fenomeno poetico a partire dalla pratica poetica e di mostrare che recitare una formula rituale a memoria, o un intero poema epico, o versi della Bibbia sono atti che hanno qualcosa in comune, di cui la poesia scritta della nostra cultura occidentale è erede evolutiva e storica. Questa base comune per cui riconosciamo con una certa immediatezza una produzione come 'poetica' è una modalità specifica della formazione del senso. La poesia resta un fenomeno orale, per quanto nella sua evoluzione sia necessariamente resa in forma scritta. Dell'oralità la poesia mantiene molte caratteristiche e sono queste che il saggio analizza. Si tratta di trasmettere immagini – anche con suoni o silenzi – con stratagemmi che da mnemotecnica sono diventati visivi, ma comunque appartengono all'intenzione poetica. La sperimentazione, dopo aver preso un valore ideologico nel XX secolo (quello che contrastare le modalità facilmente trasmissibili e quindi mercificabili della poesia) ha ora il valore tradizionale e arcaico di capire il mondo in un modo che nessuna lingua può fare. Un valore cognitivo dunque che ha origini lontanissime.

Che il legame tra rituale e scrittura, trasmissione e negazione della comunicazione corrente, sia dinamico, al di là dei cambiamenti

culturali e sociali, esclude la questione di una *teoria* della poesia, perché possiamo indicare solo come una forma poetica si sia evoluta nell'altra e per questo assomigli all'altra (per somiglianze di famiglia, come diceva Wittgenstein); partiamo invece dalla premessa che ci sia una narrazione storica dei passaggi tra queste forme, che non definisca un significato universale, o un'essenza della poesia ma ne descriva le manifestazioni e un valore antropologico. Infatti non potremmo cogliere l'essenza di qualcosa che si evolve e trattiene di quello che modifica solo dei tratti pertinenti di base, come il ritmo, la cesura, la cadenza, da cui le forme semantiche derivano come conseguenze e non come intenzioni primarie. Se tra le manifestazioni che chiamiamo 'poetiche' c'è solo questo in comune, allora non riusciamo a definire qualcosa come la poesia, perché quei tratti fanno parte anche della canzone o dell'opera lirica, per esempio. Perciò, invece che definire o prescrivere elementi all'intenzione poetica, questo saggio vuole solo individuare elementi minimi ma ricorrenti nella storia della poesia, e cioè le regole della trasmissione orale, e quindi della trasmissibilità che si ottiene dalla semplicità risultante dall'esclusione dei luoghi comuni della lingua, della tradizione poetica, della cultura, della sperimentazione stessa.

Qui ci limitiamo a tracciare una possibile convergenza tra il canto rituale e la composizione scritta, un'analisi che tenta di cogliere il fenomeno poetico nel suo farsi concreto e evolutivo e di descrivere le diverse intenzionalità che investono le produzioni poetiche nei tempi e nei luoghi più lontani tra di loro. Raccogliamo le osservazioni di linguisti e antropologi per immaginare che cosa può essere successo all'evoluzione della poesia, nel passaggio dall'oralità alla scrittura, passaggio fondamentale perché raccoglie e trasforma la base poetica del ritmo.

Abituati a fissare una composizione nella spazialità visiva del foglio, dimentichiamo che quella disposizione spaziale sta riproducendo un'armonia acustica che, come la musica, produce uno spazio nella successione temporale, una composizione prende forma e senso e poi si modifica lungo il percorso nel tempo, senza che si possa in nessun

modo raccogliere il suo valore estetico in una percezione totalizzante di simultaneità, né prima che sia finito l'ascolto, né dopo. Le composizioni poetiche ci dicono che non c'è alcuna 'totalità' di senso e che non ce n'è bisogno.

Per questo il saggio si occupa anche di traduzione poetica. In senso teorico, la traduzione di poesia inerisce alla sua produzione, proprio perché eredita la necessità, in ambiente orale, di modificare continuamente un testo e il suo senso, in ogni recitazione successiva, e nello stesso tempo di mantenerne la struttura. Questo è già un tradurre quella lingua individuale che è ogni poesia, in un'altra.

In senso storico, la traducibilità è una necessità delle lingue, come l'italiano o il francese, destinate a essere sostituite da altre per motivi storici e politiche, come l'inglese, il cinese, lo spagnolo. La lingua che si rende traducibile contiene la consapevolezza della sua fragilità e vuole sopravvivere e esercitare una pressione sulle lingue che la traducono. La perdita di certe sonorità viene presa in considerazione nel comporre, ma questo è naturale per la lingua poetica che, dal momento della sua stessa composizione, non ha fondamento né nel significato né sul mantenimento del valore letterale.

Prima che dai surrealisti e i dadaisti, o i futuristi, impariamo dai poeti pre-letterati che il significato è estraneo alla poesia, perché il senso viaggia da un verso all'altro e viene memorizzato in forme fluide e dinamiche, trattenute solo da formule ricorrenti o stratagemmi di stabilità. D'altra parte dai poeti scrittori impariamo che lo spazio del verso trasporta sulla pagina quella compulsione al ritmare e allo scorrere che rende ogni poesia riconoscibile come poesia. Un senso che va e viene, a ondate che lasciano spazi di vaghezza semantica, che a loro volta aprono ad altre possibilità di senso e sono gli spazi in cui si insinua la traduzione in altre lingue, la reinterpretazione delle successive generazioni, il *Nachleben* benjaminiano, la vita postuma di ogni opera d'arte.

Le due pratiche, orale e scritta, non si sovrappongono, non rispondono alle stesse regole. Ma insieme formano una procedura che ha in comune la temporalità essenziale. Una poesia si forma

necessariamente come un pezzo musicale, per gesti successivi che vengono poi corretti, o riscritti, o ripetuti a memoria, o parzialmente dimenticati, secondo procedure sperimentali, che raccolgono nel loro farsi elementi caotici e li trasformano in elementi estetici.

Quello che chiamiamo poesia, se non risponde né a canoni né a regole generali, risponde però almeno a questi dati osservabili e necessari.

CAPITOLO I

1. PREMESSA MINIMALISTA

La musicalità nella poesia è quella sonorità anche elementare che il poeta ascolta nella propria voce e trasmette all'ascoltatore e che ha sempre immancabilmente una tonalità fuori dall'ordinario; il poeta vuole trascinarci a un ascolto fuori dal contesto abituale della lingua. E lo fa usando il verso ritmato. Sembra che ci siano principi biologici a regolare le preferenze estetiche e potremmo applicare leggi biologiche universali alla musicalità poetica come per esempio la tendenza naturale a preferire l'accentuazione di un tono di voce o il raggruppamento di suoni in *clusters* ritmici, perché l'attenzione vuole essere catturata, prima che da un oggetto o da una descrizione, da una espressività o un'affettività. Ma, anche partendo da questa base naturalistica è necessario estendere la ricerca all'ambito antropologico con un metodo genetico, per poter spiegare quello che la biologia non ha interesse a spiegare: come leggere poesie secondo la loro bellezza acustica, ed esclusivamente secondo l'intenzionalità e la pratica poetica, il mondo che vi appare e la cognizione che vi agisce, senza sovrapposizioni simboliche, metaforiche, interpretative.

2. LA POLIFONIA DELLE LINGUE ARCAICHE

Secondo il linguista Ernst Renan l'origine del linguaggio non è monosillabica. La lingua non ha origine da un monosillabo che si complica in polisillabi, ma da un'armonia di suoni imitati dalla sonorità naturale (uccelli, onde), un insieme di melodia e ritmo: si comincia a comunicare per flessioni vocali che sono «idee sensibili» agglutinate alla fine della radice, cioè particelle che hanno un senso prima di diventare arbitrari indici di rapporti. Si comincia a parlare, potremmo dire, per intere formule cantate, perché modulano eventi esterni, recitano emozioni sollecitate, sono azioni esse stesse: è la differenza che fa dilatare il diaframma emettendo suoni modulati e dire: «sto provando un sentimento di gioia».

Come dice Vico: la lingua prima nasce dal difetto di parole e di comprensione: (Vico1952: 428-9): il discorso in prosa sarà una *contrazione* delle parti composte poeticamente «mi bolle il sangue nel core» diventerà ira. La parola arcaica è poetica dunque, azione gestuale o vocale di risposta, da cui scaturirà per economia la struttura regolamentata della lingua.

La lingua perciò non si svilupperebbe dal semplice al complesso: come mostrava Génette (Génette 1976: 245), le lingue storiche sono più complicate di quelle evolute; c'è una specie di entropia linguistica che le conduce verso una struttura semplificata e più economica. L'esuberanza musicale e strutturale è propria della lingua primitiva, non c'è un'infanzia monosillabica della lingua, ma una sintesi, una flessione melodica.

In tempi pre-letterati di esclusiva oralità della trasmissione il senso della vista è guidato da quello dell'udito e questo fa una differenza enorme non solo nel modo di apprendere ma anche in quello che si apprende e infine nell'idea di mondo che ne consegue. Chi parla senza avere concezione di parole (scritte e distinte tra di loro) non ne sente divisione (nei primi documenti scritti le parole sono tutte attaccate) ma distingue solo i *clusters* sonori, il cui senso si esaurisce con l'esaurimento stesso dell'emissione del suono. Il gruppo ritmico che

conduce un'emozione va col respiro ed è anzi questo «evento» fisiologico a ratificare la *presenza* temporanea del senso. Oltre quella *performance* sonora, non resteranno tracce di quella emozione né dunque di quello che si è voluto dire. Il suono dunque distribuisce sensi singolari anziché astrarre in «classi» che implicano l'uso evoluto della lingua strutturata, la sua grammatica.

La lingua, nata come orale e acustica, si è formata d'un colpo, un intero fluido le cui parti sono le diverse flessioni vocali, un'invenzione collettiva, che come tutte le grandi creazioni antiche, coincide con la creazione anonima di opere, produzioni chiamate da Vico «universali fantastici», formule «pro-memoria» dell'evento stesso sollecitato e trasmesso da sonorità naturali (il tuono che diventa Giove, nell'esempio vichiano), da voci o da strumenti acustici. Nominare è un significato al singolare: dare nomi propri a ogni singola cosa man mano che si presenta alla percezione, «prendere» le cose al loro emergere. Immaginiamo un mondo al suo farsi, al suo apparire e sparire di sorpresa. Poi, dalla molteplicità di varianti si metteranno progressivamente in ordine dei e miti, finché avremo la «struttura» della lingua, o la simbolicità del mito.

3. QUELLO CHE RITMICAMENTE APPARE E SCOMPARE

La lingua orale è un gesto corporeo che riproduce l'azione percepita su di sé e a catena sull'altro che ascolta e imita il gesto a sua volta e ricorda, grazie alla ritmicità naturale dell'imitazione. Così quello che viene espresso coincide con l'espressione: il corpo rifà su di sé l'azione percepita – dunque l'azione è una presenza, non sta per qualcos'altro, come nel caso dei segni. Per fare un esempio del fatto che sia la successione temporale e ritmica la modalità principale di questa cognizione, lo psichiatra e neurologo Morlaas (Morlaas 1936: 4) diceva che un uccello era «il volante»: gesto del volo immediatamente ritmato e ricordato nella sua «musicalità» naturale. Possiamo immaginare che, prima di fare uso di simboli, il gesto del volo indichi *quel* «volante»

particolare e poi gradualmente i «volanti», fino alla «algébrisation» della parola «uccello». Non si tratta di trasmettere una conoscenza attraverso lo stratagemma del coinvolgimento corporeo, nel senso di incorporare un dato mentale, ma di usare una mente del corpo (Jennings 1982: 115), non di sfruttare cioè le qualità ritmiche di apprendimento per insinuare regole morali o categorizzazioni (questo è un fraintendimento frequente negli studiosi di tradizioni orali, come nello stesso Havelock), ma di interiorizzare e rimettere in atto ogni volta (a ogni ripetizione del rito o della *performance*) una scena che provoca di nuovo quella sollecitazione emotiva (e acustica). La *performance* perciò porta a presenza un evento percettivamente «globale» che poi scompare del tutto alla sua conclusione. L'azione del canto o della danza o dell'esecuzione musicale sono in questo senso alla base della visione o dello spettacolo – il coinvolgimento acustico, più permeante e inevitabile di quello visivo, fissa il ricordo organico dell'evento; nella *Poetica* di Aristotele infatti si dice che non è tanto importante lo spettacolo quanto l'ascolto della narrazione: possiamo immaginare Edipo che trasmette attraverso la voce gli eventi drammatici, senza l'aiuto di messe in scena che apparirebbero false ripetizioni degli eventi; Edipo sofferente che racconta è un dramma reale.

Mentre la cognizione visiva utilizza una sensorialità meno invasiva dell'acustica e più distaccata (l'oggetto della visione può venire allontanato facilmente; basta distogliere lo sguardo), la cognizione orale-acustica è direttamente trasmessa dalla fonte al destinatario, senza mediazioni, tempi letterati, il documento scritto, protetto in luoghi delegati, perciò assente ai sensi, prenderà esistenza intellettuale e la memoria si renderà indipendente dal corpo, riserva oggettiva e simbolica.

Questa parola acustica, identica a ciò che dice, Platone la definisce come ogni cosa che passi dal non-essere all'essere (*Simposio*, 205b-c). Che voleva dire Platone? Che si tratti di creazioni *ex nihilo*? O di artefatti che diano piacere all'orecchio? O voleva indicare un tipo di cognizione che non lascia traccia e proprio perciò ha bisogno di continue riformulazioni, appunto passaggi dal non-essere all'essere;

poco prima nel dialogo aveva associato Eros con la musica, che non viene rifiutata come le altre arti, perché la musica è armonia e le cose buone sono ben fatte (*Simposio*, 181a). Imitare il suono delle cose dunque vale molto più che imitare imitazioni, come per altre arti, perché attraverso la trasmissione acustica si trasmette l'armonia del cosmo, se ne definiscono i lineamenti, e con essi i limiti delle cose buone e dei comportamenti giusti.

C'è un'enorme distanza dunque tra l'arte-mimesis e la poiesis musicale: la prima riguarda i «poeti» che cantano i suoni delle cose senza prendersi nessuna responsabilità ontologica; la seconda è quella degli intermediari divini, sacerdoti che come Socrate, trasmettono inni, rituali cantati e danzati delle cose giuste e buone, ciò di cui è fatto il mondo, e sono loro i veri poeti che potranno far parte della Repubblica ideale.

4. FORMULE RITMICHE E PROLUNGAMENTI PERCETTIVI

Tutti i riti arcaici avvenivano per insegnamenti di formule cantate, come mostra la maggior parte dei documenti antichi, dagli inni Veda, ai Vangeli, ai canti sciamanici. La formula, come mostrarono per primi Parry e Lord (Lord 1960) non è una parola, non è puro suono: è la modulazione della voce che prende una traiettoria indiretta, una micro-frase continua di cui non distinguiamo segmenti verbali discontinui, identificata solo dalle condizioni metriche a cui deve rispondere. Una formula non è la stessa se è modulata in metriche diverse; essa possiede un discorso senza avere parole (Goody 1977: 115). Con la «formule propositionelle» – così la definisce Morlaas - si resta vicini al reale e con essa «l'homme a donc pris le réel dans tout son corps avant de le porter dans sa voix» (Morlaas 1936: 5). La voce che segue le regole di questa memorizzazione organica non è strumento di emissione e comunicazione di segni, strumento di un patrimonio simbolico fuori di essa (e quindi mentale, o culturale) è come la corda di uno strumento musicale, che si «accorda» con il fluire ritmato e

coincide con lo stimolo che la sollecita (come dice Lévi-Strauss, un suono è già un accordo (Lévi-Strauss 1994: 80): la nota che emette fa tutt'uno con le note emesse dalla sonorità esterna naturale o con quelle del maestro «primo imitatore» o degli altri partecipanti e la coralità che ne segue è l'evento collettivo dell'unisono, insieme «ben fatto» e etico-religioso *solo* in virtù della sua perfezione estetica.

C'è una ricezione sonora iniziale sollecitata da un ritmo e poi la necessità di continuare, come se si trattasse di portare a termine un'azione non decisa, non voluta, compulsiva, o come se si trattasse di creare un macro-organismo collettivo. Nello svolgersi temporale della *performance* risiede il piacere del *re-enacting*, nella sensazione di coincidere con altro da sé, nella combinazione di suoni e gesti che non sono altro che il prolungamento percettivo della nostra individualità in un'altra. Nella preghiera islamica, corale e collettiva, non dev'esserci spazio tra un corpo e l'altro, alla emissione del canto rituale corrisponde il contatto fisico tra i corpi e il macro-organismo che ne risulta è il nome di Allah scritto addosso.

Così come l'ascolto di un ritmo impedisce di seguirne uno diverso, anche i bambini, mentre imparano una poesia a memoria, si muovono compulsivamente al suo ritmo; è il loro corpo che ha bisogno di ricordarla e rifarla, di perdere nel canto l'isolamento percettivo, sentito come innaturale.

5. IL DIO NEL CANTO

o melodie celesti! era solo uno
scherzo?
In modo puerile tentai allora di
imitarvi,
e rispondeva in me un'eco spenta
e inafferrabile –
ora vi sento davvero, voci degli dei.
(Hölderlin, *La morte di Empedocle*,
199-203)

Non c'è distinzione tra qualcosa che accade dentro l'organismo come emozione e ciò che accade fuori come evento: questo è dovuto, secondo Julian Jaynes, a uno stato evolutivo del cervello chiamato «bicamerale», cioè diviso in due parti non connesse tra di loro: lo stimolo proveniente dalla parte del cervello dedicata al canto viene percepito dall'altro dedicato al linguaggio come se venisse da fuori, e per questo identificato col linguaggio divino o linguaggio della natura (Jaynes 1976: 430). I poeti che non piacevano a Platone, appartenerebbero a un'epoca evolutiva successiva in cui la distinzione tra l'esterno e l'interno è già avvenuta e il cervello ha assunto due emisferi interconnessi e ha interiorizzato la lingua divina (Jaynes 1976: 324). L'evoluzione culturale intanto, con la scoperta della scrittura, permette la spazializzazione della formula cantata: il poeta e il recitante padroneggiano il canto vedendolo e riformulandolo a piacere sulla superficie visiva scritta. Questo permette di dare e controllare il senso compiuto di un componimento, la sua «rilettura», la sua interpretazione individuale, la possibilità di «allontanarsene», e invece di rifarla su di sé, semplicemente ritornare su quella che già c'è. Ma la cognizione corporea ancora è in atto e interferisce con quella simbolica, scritta, grafica e visiva. Il risultato è l'oscurità dei testi rituali e di quelli poetici.

C'era quindi, prima della transizione alla coscienza (prima del II millennio a.C.), così ipotizza Jaynes, anche una lingua «bicamerale», frutto di allucinazioni acustiche: il canto ritmico, che viene preso per la misteriosa lingua divina, detta le sue regole (musicali, rituali ed etiche) alla voce parlante, che tenta perciò discorsi in base a quelle regole: «La maggior parte degli uomini doveva udire, durante la giornata, poesia (una specie di poesia) composta e recitata all'interno della propria mente» (Jaynes 1976: 429).

La differenza tra canto e linguaggio descritta da Jaynes può darci un'idea di come appariva la formulaicità poetica: quando parliamo mutiamo altezza continuamente, anche all'interno di una sillaba e la spostiamo all'interno di una quinta circa. Quando cantiamo invece il mutamento di altezza è discontinuo e copre un'estensione maggiore

con scansioni più nette. La poesia rituale arcaica, espressa tra canto e parola, doveva avere una scansione limitata simile al canto fermo con varianti al suo interno (Jaynes 1976: 432). Quindi nella recitazione poetica armonizziamo il ritmo con la modulazione continua (melodica) della voce e il risultato è il «senso» di un componimento. Le parole che gradualmente cominciano a dare nomi alle cose, quasi un nome per ogni singola cosa, tanto da risultare in una grande provvisorietà e sovrabbondanza, vengono ordinate dal canto ritmato che le mette in sequenze temporali e queste sono l'unica forma di ordine classificatorio (funzione dell'emisfero destro) che si impone sulla funzione linguistica (dell'emisfero cerebrale sinistro).

6. L'OSCURITÀ POETICA DEGLI HAIN-TENY MALGASCI

Nella lettura degli hain-teny, brevi composizioni poetiche di ambiente malgascio e misteriose per il loro contenuto e la loro funzione, Jean Paulhan trovava nell'oscurità del senso la caratteristica necessaria della poesia (Paulhan 1993: 44) e riteneva che i versi oscuri fossero metafore. Leggeva, credo, *performances* orali (che ascoltava e registrava personalmente) come se fossero scritte e visuali. Per esempio:

L'uccello rimpiange le stagioni andate
Rimpiango l'amica scomparsa
Il piccolo caimano mangiato da sua madre
Ritorna al grembo che conosce bene.
Non sfuggite, non abbiate rimpianto
So distinguere chi m'ama.
Le gocce d'acqua sulla foglia di salvia
Scivolano via tutte insieme (Paulhan 1993: 49).

Tra il primo verso e gli altri c'è una successione ritmica (attestata dalla sonorità originale ascoltata da Paulhan) interna a ogni verso, come un battere e un levare: *L'uccello rimpiange/stagioni andate*, e di conseguenza anche semantica nella successione dei versi: il senso è portato solo dalla successione di analogie visive e sonore. *L'uccello*

rimpiange/rimpiango l'amica: il passaggio semantico dal primo verso al secondo è dato dal legame sonoro-ritmico (e gestuale) del «rimpianto». Poi, qualcosa che si rimpiange assomiglia al desiderio di mangiare quello che si è fatto uscire: *caimano mangiato/ritorna nel grembo*; immaginiamo una danza o almeno un movimento del corpo recitante che allontana e raccoglie successivamente. Ancora: *non sfuggite/distinguo*: il gesto della fuga e del raccogliere (distinguere). Che è poi come le gocce che scivolano via sulle foglie. Ora, la voce ci trasmette questa sequenza e un avanti e indietro ritmico e ci dice quale esperienza ricordare che il corpo sa. A questo punto a che serve cercare una metafora? Interpretare oltre non solo non è possibile per scarsa conoscenza del contesto, ma è anche inutile perché un senso più chiaro di questo è semplicemente ridondante. Il recitante-imitatore, insieme all'ascoltatore-imitatore, trascinati all'ultima formula, semplicemente non tengono più a mente la prima. L'estensione mnemonica orale è limitata e l'avanti/indietro ritmico delle immagini provoca sequenze temporali a catena, non spaziali dominabili con lo sguardo. Ancora un esempio:

La pioggia tuona in Ankaratra,
 L'orchidea fiorisce a Anjafy,
 È difficile dimenticare di colpo,
 È facile dimenticare a poco a poco.
 Piange, la Figlia-dell'uccello-blu
 Ride, Colui-che-non-teme-il ritorno-delle-cose.
 Ritorno di morte, non tornate
 Ma ritorno d'amore, tornate (Paulhan 1993: 48).

L'opposizionalità ritmica dei primi versi: *pioggia/Ankaratra* e *orchidea/Anjafy* viene rafforzata dalla formula del *dimenticare di colpo/a poco a poco*. Azzarderemmo che al recitante sia tornata in mente ora la violenza del tuono per analogia con l'oblio improvviso e la fioritura con la lentezza dell'oblio progressivo. Ma forse è già sovrapporre troppo compimento di senso. Si procede col *pianto/riso, riso/ritorno, ritorno/morte, ritorno/amore*. Un'immagine ne provoca un'altra, che a sua volta provoca la successiva e le parole vengono portate (con senso casuale) dalle risonanze, come anelli di una catena.

Alcune formule (*È difficile dimenticare di colpo/È facile dimenticare a poco a poco*) tornano in componimenti diversi, perché sono come il punto fermo, il *priming* divino (o esterno alla *performance*), il «pro-memoria» che imprime un ritmo a ogni altra variante; una specie di radice a cui si attaccano diverse desinenze, nella grammatica formulaica.

Secondo Paulhan (Paulhan 1993: 50), procedendo da una descrizione si passa a una dimensione più metaforica finché gli ultimi versi degli *hain-teny* si «smarriscono in una fantasia oscura». Ma credo che lo smarrimento sia lo stesso immotivato della fine di un ritornello che potrebbe durare all'infinito e si esaurisce da solo, come si esaurisce una conversazione o una ninna-nanna. Non c'è niente di oscuro, o di nascosto dietro l'apparenza. Se immaginiamo che nient'altro che la voce, il suo ritmo porta diacronicamente un senso, capiamo che un'immagine segue l'altra per pura analogia, o assonanza e la crescente oscurità è appunto solo esaurimento di risorse sonore e analogiche per continuare.

7. IL BILANCIAMENTO DEL CORPO E L'EMISTICHIO

La ricerca che l'antropologo gesuita Marcel Jousse portò avanti negli anni '20 e '30 sugli indiani d'America per capire la formazione della tradizione orale dei Vangeli in ambiente palestinese (Jousse 1925; 1929) trova ora una conferma in quelle linee di ricerca sperimentale (da Jeannerod a Gallese, a Lakoff) secondo cui l'attività mentale-simbolica ha la sua fonte nella *motor imagery*. È stato già mostrato come la metafora scaturisca dalla condensazione nella sfera simbolica della cognizione motoria (Gallese, Goldmann 1998) e questo spiega la semplicità delle immagini poetiche, apprese dal corpo e quindi limitate ai suoi movimenti, alle sue azioni e all'osservazione delle azioni degli altri, e quindi determinate dai suoi *limiti*.

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, come mostra Jousse sperimentalmente nell'analisi di

quelli che chiama «Récitatifs rythmiques parallèles» degli scritti rabbinici, come per esempio nella formula:

Guérisseur,
guéris ta douleur

(Bereshit Rabbah, IV, 23, 49b, in Jousse 1929: XVII)

che risponde alla legge psico-fisica del bilateralismo corporeo: il bilanciamento ritmico del corpo ne è la condizione di memorizzazione, così come le ripetizioni di parti di formule in recitativi diversi, come nelle due varianti di «Les Quatre sortes de Mémoires»:

Prompt à apprendre
et *prompt* à perdre:
son Défaut efface la Qualité.

Prompt à apprendre
et *lent* à perdre:
célu-là a la bonne Part.

Lent à apprendre
et *lent* à perdre:
sa Qualité efface son Defaut.

Lent à apprendre
et *prompt* à perdre:
célu là a la mauvaise Part.

(Avot, V,12, in Jousse 1929: 176-7.)

Questi gruppi di recitativi paralleli, anche chiamati da Jousse «mimodrammi», sono cantati sulla stessa aria, ma sono anche *un po'* differenti; partono da una formula di base che viene poi estesa in diverse varianti; la formula, una volta che abbia «danzato» sulla bocca, tende a tornare spontaneamente quando si racconta qualcosa che la richiama nella narrazione.

La formula viene appresa come letteralmente «mangiata» (Jousse, 1980, 64), secondo un meccanismo simile alla nutrizione materna che dà alimenti «affettivi» simultaneamente a quelli commestibili. Jousse mostra come gli stati affettivi siano essi stessi *moteurs* e sufficienti a spiegare un apprendimento (Jousse 1925: 4): un movimento senza periodicità è impossibile, dice Jousse (Jousse 1925: 20) citando Wundt che osserva come la ricezione di un oggetto avvenga in presenza di un «certo» ritmo corporeo.

8. IL MODO TEMPORALE DI ESISTERE DEL MONDO

Da chi mandata vola sospinta la
mente
da chi legato avanza il primo respiro
da chi dicono mandata questa parola
quale dio lega l'occhio, l'orecchio?
(*Kena Upanishad* 1999: 1)

Il mondo appreso nella danza e nel canto, appare fluido e ritmico, mai fisso, una struttura vivente, o come diceva Cassirer a proposito del linguaggio mitico, «sempre sul punto di deflagrare». Ogni parte riconosciuta dell'ambiente circostante viene aggregata alla precedente e persa nel procedere oltre per poi essere ritrovata in un altro contesto di canto. Questo il senso della paratassi predominante nei testi arcaici, in quelli infantili e in quelli poetici: un succedersi analogico senza alcun insieme logico-necessario, nessuna linearità; l'avanti e indietro del canto raccoglie e rilascia un ordine cosmologico senza selezione definitiva. Per questo spesso nei rituali si ha il tono agonistico, o il «dispetto», o la competizione di formule, o la domanda/risposta delle preghiere. La successiva informazione non nega la precedente, ma vi si aggiunge dando instabilità al testo e al mondo, un'atmosfera di dramma in atto, a cui si è chiamati con l'ascolto a partecipare o risolvere in quel momento.

9. INTERIORIZZAZIONI SUCCESSIVE DELLA FORMULA

Come il bilanciamento riproduce quello ritmico temporale nello *spazio* del corpo, così il mondo prende a essere visualizzato in uno spazio immaginario che disegna il movimento corporeo e prende forma stabile nella «interiorità» che si viene evolutivamente formando (il cervello cosciente di cui parla Jaynes, che rimpiazza quello bicamerale).

Nella cristianità il tempio diventa così il corpo di Cristo «mangiato» a ogni liturgia e in tempi moderni si imporrà la preghiera interiore; nell'Islam si esegue tra sé e sé la preghiera suggerita dall'Imam.

I millenni intorno alla nuova era costituiscono epoche di transizione alla scrittura, alla spazializzazione e alla nascita della coscienza (Jaynes 1976: 302, 377): il componimento poetico è un testo metrico rituale che opera una prima scansione spaziale del tempo, trattiene gli eventi in forme che si possono dominare con la percezione visiva.

Come respirare è un fatto fisico e che conduce l'esterno nell'interno del corpo, così la psiche ne sarà il corrispettivo interiorizzato. Secondo le ricerche filologiche del classicista Edward Cranz, intorno al primo millennio a.C. dev'essere accaduta una trasformazione fondamentale nella mente, che passava da un pensiero di coincidenza tra mondo esterno e interno, una continuità ontologica per cui il mondo «possiede» la mente (Cranz 1982: 2) a un pensiero di distinzione tra una mente racchiusa in sé e un mondo-oggetto. Quello che Cranz chiama l'*extensive self* (Cranz 1982: 3) non è che quanto ho chiamato qui il prolungamento percettivo interindividuale che fonda un modo di pensare il mondo. Ancora in Aristotele e Plotino, dice Cranz, abbiamo vestigia di questa ontologia senza significati, in cui la mente «contiene» letteralmente l'essere (Cranz 1982: 3-4). Del resto anche in Platone troviamo l'identificazione di interno e esterno: l'anima del mondo è l'armonia musicale tra corpo e cosmo (*Filebo* 29e).

Curiosamente c'è dunque un lungo periodo di transizione (primi millenni a cavallo della nuova era) su cui studiosi come Jaynes, Cranz, Jousse, o gli studiosi di tradizioni orali, convergono nelle loro descrizioni di una trasformazione del modo di conoscere il mondo. La transizione ci interessa qui per rendere conto della complessità della poesia moderna, nella quale l'investimento «visivo» è innegabile ma riconoscerne la base temporale serve a capire che mondo percepiamo attraverso la poesia e che pensiero usiamo; serve inoltre a renderne superflua la lettura simbolica.

Nell'unico saggio che abbia scritto, *Spazi metrici*, del 1962, Amelia Rosselli sembra ripercorrere il cammino dal verso ritmico-musicale a

quello visivo-spaziale: in una specie di storia della poesia nella straordinaria contrazione di poche pagine, in cui il «quadro» visivo delle cose diventa sempre più rilevante ma non si stacca mai dal paradigma acustico: secondo la sua esperienza sonora,

l'elemento organizzativo minimo nello scrivere [...] risultava chiaramente essere la «lettera», sonora o no, timbrica o no [...] Questa lettera creava nodi fonetici (chl, str, sta, biv), non necessariamente sillabici, ed erano infatti soltanto forme funzionali o grafiche, e rumore. Per una classificazione non grafica o formale era necessario, nel cercare i fondi della forma poetica, parlare invece della sillaba, intesa [...] come particella ritmica (Rosselli 1997: 338).

In una fase successiva la temporalità viene proiettata sul verso che appare sul foglio; secondo «nuove fusioni sonore e ideali, secondo il cambiare del tempo pratico, degli spazi grafici

l'unità base del verso non era né la lettera, disgregatrice e insignificante, né la sillaba, ritmica e mordace ma pur sempre senza idealità, ma piuttosto la parola intera. Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale, i versi susseguenti dovevano adattarsi ad ugual misura [...] Scrivendo passavo da verso a verso senza badare ad una qualsiasi priorità di significato nelle parole poste in fin di riga come per caso (Rosselli 1997: 340).

Le parole, più ideali, ora sostituiscono le sonorità della sillaba. Ma i significati restano superflui perché ora il «quadro» visivo-grafico è incaricato di svolgere lo stesso ruolo che prima spettava alla sequenza di formule esclusivamente acustiche:

Pensavo infatti che la dinamica del pensiero e del sonoro si esaurisse generalmente in fin di frase o periodo o pensiero, e che l'emissione vocale e la scrittura seguissero dunque senza interruzioni questo suo nascere e rinascere (Rosselli 1997: 341).

Come nel canto rituale, il senso linguistico è dettato dalla forma (temporale-spaziale) e ne resta dipendente. Questa insofferenza per il significato, tipica dei poeti e degli artisti, non è mai stata spiegata sul piano di una evidenza antropologica: qui appare chiaro che la

secondarietà della funzione simbolica non è dovuta a una tradizione storico-culturale (il che non spiega ancora perché) ma all'intenzione poetica che viene raggiunta oltre i significati, all'interno del succedersi di immagini e sonorità, a cui la sequenza motoria è sufficiente a dare «forma», senza l'intervento del «senso».

E c'è anche, in questa intensissima analisi, la destinazione storica della poesia contemporanea, in termini tutti fisici:

«La realtà è così pesante che la mano si stanca, e nessuna forma la può contenere» (Rosselli 1997: 342).

10. PASSAGGIO AL VERSO POETICO

Noi non vogliamo distrarci con una passeggiata nella «foresta dei simboli» perché possediamo una foresta più folta, la divina fisiologia, l'infinita complessità del nostro oscuro organismo.

(O'sip Mandel'stam 1982: 65)

L'emistichio è il fossile del respiro limitato della poesia. Ora, leggere versi moderni senza una sovrapposizione simbolica, è un esperimento legato all'ipotesi della diretta eredità rituale/corporea della poesia, libera da una responsabilità semantica che non ha. Anche quando la scrittura s'impone sul componimento ritmico poetico e anche quando perciò la simbolicità vi penetra, comunque resta delimitata e riportata continuamente a un livello materiale, motorio e sensoriale. Mentre il verso non va oltre un certo numero molto limitato di *clusters* acustici (due: bilanciamento; tre: azione drammatica che comincia, si svolge, finisce), l'occhio raccoglie progressivamente le immagini che si accumulano per formare un «quadro». Ma resta fermo che il «quadro» visivo è a sua volta confinato in una sonorità formulaica: la spazialità ottenuta con la scrittura non cede nella poesia a esigenze discorsive. L'oscurità semantica dunque è a un primo livello dovuta alla sequenza temporale senza centro spaziale (la catena delle immagini), a un altro livello è dovuta alla sovrapposizione della spazialità. La lettura temporale di una poesia agisce recuperando di un passo l'immagine appena passata e aggregandola con quella che segue ma non può, né le

è necessario, raccogliere tutte le immagini in un «quadro» globale, una esaustività compatta. D'altra parte la poesia moderna ricorre spesso a un piccolo errore metrico, una piccola fuga dalla grammatica o dalla sintassi linguistica, una destabilizzazione semantica, che facciano accadere un'azione; la poesia a volte viene decretata grande per una imperfezione tecnica che macchia il componimento sul foglio davanti a noi e che ci fa partecipi di qualcosa che prima non c'era; un po' applica regole un po' scopre una contingenza che casualmente si insinua nel verso: tra diacronia melodica e sincronia armonica, tradisce aspettative e provoca sorprese e vogliamo sapere *come* accadranno questa volta.

E il sacrale silenzio richiesto dalla poesia (e dall'arte) non è che la protezione dal significato ridondante, la richiesta di leggere come fosse ascoltare, di capire come fosse muoversi.

Leggendo Dino Campana, *Pei vichi fondi tra il palpito rosso* (Campana 1941: 115):

Dei fanali, sull'ombra illanguidita:
Al vento di preludio di un gran mare
Ricchissimo accampato in fondo all'ombra
Che mi cullava di venture incerte

siamo subito situati in un ambiente fisico, ma introdotto indirettamente (*Dei fanali, sull'ombra, al vento, in fondo all'ombra*) perché non crediamo del tutto dove siamo e come ci muoviamo e che le parole indichino più del loro suono ritmico. *Che mi cullava di venture incerte*: il bilaterale *cullava/venture incerte* ci porta solo per questo verso in una dimensione interiore, ma l'incertezza di quello che potrebbe accadere torna subito fisica, esterna:

Io me n'andavo nella sera ambigua
Nell'alito salso umano
Tra nimbi screziati fuggenti
In alto da ogive orientali

mentre di nuovo l'ambiguità è ribadita dall'incertezza semantico-spaziale: *nell'alito/tra nimbi/in alto*; e poi di nuovo per un verso una dimensione interiore:

Col caro mare nel petto
Col caro mare nell'anima

ma subito accade qualcosa di fisico, grazie a un'interruzione ritmica:

Or tremo. L'apparizione fu ineffabile
Una grazia lombarda in alto sale

Dopo qualche verso si passa di nuovo a un livello apparentemente simbolico:

O vita sarcastica atroce
O miseria nefanda intravista

ma l'astrattezza della «vita» è subito ricacciata nella singolarità dell'evento:

All'angolo di un vico lubrico nella sera ambigua
Al palpitare inquieto dei fanali

Si ripeteranno poi le formule di fanali, vento, mare; il poeta ci dà la presenza di che cosa sta imitando e ci dice come fare ad imitarlo, a perderci nel paesaggio mentre passa. Queste le regole *interne* alla pratica poetica. La bellezza acustica e ritmica di questa poesia è relativamente indipendente dalle valutazioni storico-letterarie. Leggiamo infine alcuni versi di Amelia Rosselli:

Per una impossibile gagliarda esperienza
rompevano isolamenti faticosamente, ma
i carri che ci portavano come frutta al
mercato erano lugubri automobili bianche
se nevicava, infernali nella pioggia. Corrompendo

.....
(Rosselli 1997, da Serie ospedaliera, 345)

Tutto quello che la lettura richiede è arrendersi alla sequenza di azioni (formule), ormai non più scandita da una evidente bilateralità ritmica (la graficità permette un verso più complesso), ma comunque limitata nella sua portata quantitativa di memorizzazione: *esperienza/che rompe l'isolamento* – (senso di fatica nell'azione), il *ma* finale del secondo verso chiude la sequenza: il corpo si interrompe, dimentica e va avanti: *isolamento rotto/carri che portano molti individui-frutta/al*: raccogliamo un'immagine complessiva di «raccolta» e dimentichiamo, perché *al* chiude, mentre introduce la prossima sequenza, in cui *carri/mercato* vengono ora negati: sono *automobili bianche* (portatrici di *lugubre*); la successiva sequenza apre un mondo che sembra già cominciato prima del verso e simultaneo a questo: *se nevicava*, una ipotetica che delimita il *bianco*, chiude l'immagine e la sequenza, perché un'altra se ne apra: *infernali* (invece) *nella pioggia*. *Corrompendo* di nuovo chiude l'immagine delle automobili infernali nella pioggia.

La grandezza di una poetessa come Amelia Rosselli sta nella capacità di farsi *seguire* da lettori-ascoltatori e tutto quello che i suoi versi richiedono è di muoverci insieme a loro, di saltare da un'azione all'altra che rifacciamo su di noi, di fidarci di ognuna di loro e del loro carico emozionale che ci investe, senza tenere a mente le precedenti perché non c'è bisogno di raccoglierle tutte in un intero, che sarebbe un ridondante simbolico «significato». I poeti sono quelli tra noi che non rinunciano alla memoria ritmica, anche se non serve più; ma la usano, per errore e per talento.

Il sentimento in cui ci getta una poesia
risulta subito così naturale e così perfetto
che si dubiterà sempre, in seguito, di averlo ritrovato
(Jean Paulhan)