

# Qualche giustificazione storica per il non-verso

**Paolo Giovannetti**

Come spiegare l'enigmatica nota di Eugenio De Signoribus alla sua ultima opera, *Ronda dei conversi* (Garzanti, 2005), che è detta composta “di versi, nonversi e quasiprose”? Come giustificare *Cronaca perduta* di Tiziano Rossi che nel 2006 esce nella collana dello Specchio con una raccolta di sole prose, per giunta spesso simili a racconti? E che dire di un libro come *Versi del malanimo* (sempre Specchio, ora 2007), di Mario Santagostini, che a dispetto del titolo contiene un numero nient'affatto esiguo di prose prive di ogni intima scandibilità? Ha ragione in effetti Lelio Scanavini quando nel fenomeno della *poesia in prosa* (e fa davvero piacere rilevare che l'etichetta solo in parte coincidente, in realtà ingannevole, di “prosa poetica” comincia a essere abbandonata) coglie un'evidente emergenza della poesia italiana recente e recentissima, una soluzione ritmica o antiritmica che appare, oggi, sempre più necessaria. E tuttavia le domande restano: in che modo si è giunti a trattare con naturalezza un istituto con ogni evidenza ossimorico, contraddittorio, com'è appunto quello che costringe a fare i conti con l'esistenza di un genere di discorso (la poesia) per contratto in versi, e tuttavia realizzato *senza* i versi?

A volere essere sintetici, la storia della poesia occidentale suggerisce per lo meno tre temi, ci permette di dare qualche risposta a partire da tre grandi episodi. Il primo, apparentemente poco importante ma a mio avviso decisivo, si lega alla possibilità esperita dal francese François Fénelon di sostituire all'esametro dell'epica classica l'*oratio soluta* della prosa moderna. E così nel 1695 il poema che vuole in qualche modo integrare l'intreccio dell'*Odissea*, vale a dire *Les aventures de Télémaque*, si presenta come un vero e proprio “poème en prose”. Dove però, con ogni evidenza, la nozione di poesia riguarda il genere dell'epica, del poema narrativo *lungo*. Né va dimenticato – anche se discutere con un minimo di approssimazione di questo argomento ci porterebbe troppo lontano – che il sistema della cosiddetta “poesia” copre fino agli inizi dell'Ottocento anche generi oggi separati dal dominio di ciò che può essere versificato (il teatro, la satira, addirittura il ragionamento scientifico). E quindi l'impatto scandaloso di un testo epico, scritto in versi assenti, in versi-zero, non può essere sottovalutato.

Nel corso del Settecento, soprattutto (e appunto) in Francia, appare sempre più frequente e insomma lecito sostituire al verso della poesia l'uniformità della prosa, segnatamente in quei contesti in cui si cerca di restituire un'essenza poetica situata *altrove*. E questo è, tipicamente, il caso della *traduzione*, del trasporto di un valore da un'alterità linguistica ignota allo scenario rassicurante dell'idioma noto. Se nella visione tradizionale e classicistica questa traslazione chiedeva il passaggio da verso a verso (chessò: in italiano, da esametro dattilico a endecasillabo; oppure, in inglese o tedesco, da esametro a pentametro giambico, e così via), c'è un momento nella storia della poesia settecentesca in cui comincia a non essere più sentito come indispensabile un trattamento metrico nella lingua d'arrivo. Al vertice di questo processo ci sono, come si sa, i *Poems of Ossian*: la notissima bufala letteraria dello scozzese James MacPherson, che a partire dal 1761 fa credere a tutta Europa (a un'Europa, dico, che peraltro agogna di essere ingannata da un sogno tanto bello e suggestivo) di aver tradotto appunto in prosa i versi – narrativi ma anche lirici – dell'antico poeta scozzese Ossian. I cosiddetti *Canti di Ossian* (*livre de chevet* dello stesso Napoleone) sono un vero

e proprio best-seller del Sette-Ottocento internazionale, e in qualche modo acclimatano nelle culture maggiormente ricettive (inglese e francese in testa; non però, certo, l'italiana, dove succede che Melchiorre Cesarotti traduca Ossian in verso) l'idea che il sentimento poetico, la poesia più alta possano essere restituiti dalla prosa.

E questo, a ben vedere, ci porta al punto decisivo. Tra il secolo dei lumi e il romanticismo, la filosofia materialistica e, a modo suo, soggettivistica, del sensismo suggerisce l'idea che la vera esperienza poetica risieda innanzi tutto nell'attività dell'individuo, nelle passioni (nell'entusiasmo) che l'opera d'arte riesce a suscitare in lui. Il "poetico" appunto non è solo una proprietà del testo, ma un tipo d'azione che si svolge in un tempo privato. Le convenzioni formali passano insomma in secondo piano rispetto all'investimento del lettore, alla sua autonoma attività. Il verso, in questa prospettiva, perde almeno in parte la sua rilevanza, in quanto superficie o apparenza che di per sé non è in grado di restituire l'intima ricchezza della vera poesia, la sua ritmicità più profonda. E non è un caso che in Italia sia stato il classicista (ma anche sensista) Giacomo Leopardi ad avere con la maggior consapevolezza teorica toccato tutti questi temi, ad esempio riconoscendo la "poeticizzazione" della prosa francese: e nella pratica ad avere sperimentato una non-forma (lo sciolto, la canzone libera) quale base della sua poesia.

Come si vede, da questi tre episodi discende un quadro piuttosto complesso e contraddittorio: la prosa può presentarsi come un *sostituto* del verso, può veicolare la Poesia quale accadimento estetico autonomo; e tuttavia nulla garantisce della riuscita di quel tipo di evento, nulla cioè permette di distinguere, *oggettivamente*, una prosa poetica da una prosa di altra natura (morale, narrativa, descrittiva, ecc.), specie se di breve lunghezza. Che cosa fa, insomma, di una prosa una prosa poetica? L'attività del lettore, si diceva. Ma quale segnale positivo, tangibile, può mettere in moto l'affettività del destinatario, se il testo si nega alle forme convenzionali della poesia? In che modo può essere conferita continuità a un'esperienza che oltre tutto si presenta come privata e perciò irripetibile?

Dal punto di vista testuale, sono possibili due strade: una esterna e costruttiva, una interna e negativa. Quella esterna, che nella seconda metà dell'Ottocento culminerà nelle *Foglie d'erba* di Walt Whitman, consiste in una specie di sovraccitazione enfatica della prosa, che si avvale degli strumenti antichissimi dello stile biblico: anafore, parallelismi, ripetizioni salmodianti, contrapposizioni di concetti. La prosa cerca di produrre un *effetto* di ritmicità usando le risorse della retorica nella sua accezione più pubblica, quella garantita dall'arte oratoria e dalla predicazione (non per caso, il fenomeno esplose negli Stati Uniti, paese a dominante protestante). La seconda strada, *sottrattiva* e ascetica, e per certi aspetti del tutto virtuale, è quella che ci chiede di fare esperienza della prosa in modo appunto negativo: la prosa è contestazione del verso, esige la scoperta di un ritmo altro, la cui più vera identità si fonda su un moto polemico. Del resto, il fondatore di questo secondo tipo di prosa (il Baudelaire delle *Fleurs du mal*, come peraltro tutti sanno) si riferiva a un modello, offerto dai testi di *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand, che aveva praticato la prosa sì, ma sempre alludendo a una sorta di avanttesto assente, a un originale (tendenzialmente inglese) trasportato in francese e poi scomparso. Il lettore di *Spleen de Paris*, in altri termini, deve pensare che quelle prose "non sono prose", deve *nominalisticamente* riconoscerne il richiamo a qualcosa che in effetti non c'è ma nondimeno agisce come rodio polemico, macerazione allegorica, allusione vuota.

Ecco, io credo che intorno a questa doppia possibilità si siano giocate quasi tutte le carte della poesia in prosa moderna. La quale da un lato (quello di Whitman) finisce per negare se stessa e trasformarsi in un nuovo tipo di verso, il verso libero; e dall'altro (quello di Baudelaire) costituisce una mina vagante, un buco nero fatto di contraddizioni irrisolte.

Del resto, la cultura italiana, a differenza di quanto è accaduto nelle principali aree linguistiche del mondo occidentale (ma anche di quello orientale: penso al Giappone), ha lungamente resistito sia a una piena coscienza del verso libero sia alla comprensione delle ragioni paradossali della poesia in prosa. E in qualche momento storico ha fatto persino di peggio: tra anni Venti e Trenta del Novecento, con la pratica dell'elzeviro e della prosa d'arte, ha cercato di annullare l'opposizione tra verso (di qualsiasi sorta) e prosa, omologando i due poli sotto il segno dello "stile", unico criterio distintivo di una Poesia tanto fumosa quanto autoritaria. A ben vedere, è l'esatto contrario di quello che abbiamo sin qui visto: se c'è un'essenza storica della poesia in prosa, consiste nella sua capacità di mettere in crisi se stessa e il suo rovescio, il verso, e non certo di alludere a una scomparsa della distinzione tra le due forme.

A costo di essere sempre più ossimorico, sono convinto che la principale funzione svolta dalla poesia in prosa in Italia negli ultimi vent'anni, in un quadro che non si può non definire postmoderno, sia proprio quella di riattivare il *sensu del ritmo* che molti settori del verso contemporaneo hanno perso. Tra Otto e Novecento, del resto, la crisi del vecchio sistema dei generi e la nascita della metrica libera hanno caricato di valore l'*icona* stessa del verso, cioè la sua *forma grafica*: inducendo molti a credere che verso per l'occhio e poesia siano tutt'uno. La prosa sedicente poetica andrebbe perciò incontro a una nuova valorizzazione; in parallelo, magari, al neometricismo: che certo agisce in modo più diretto e plateale, più grezzamente materialistico (ma questo è un altro discorso). Certo, ora lo sfondo non è solo quello del romanzo o di una metrica "dominante", come ai tempi di Baudelaire: oggi, il fluido della televisione, la discontinuità del montaggio cinematografico, l'enorme sinestesia di Internet, la fascinazione del sound elettronico e digitale sono il vero contesto del poeta in prosa. Che, non a caso (Giampiero Neri è in questo senso un maestro assoluto), è spesso capace di mobilitare tanto i doppi fondi di una scrittura interrotta e spiazzante, quanto la scioltezza di una parola dinamizzata dal continuum (per lo meno apparente) del ragionamento. Cinema e televisione, a ben vedere. Prendere qualcosa dall'avversario per ironizzarlo, costringendo il lettore a rovesciare le apparenze, e facendogli percepire la compresenza (non necessariamente confusiva) di più "formanti" artistici: questo sembra essere il ruolo della poesia in prosa oggi. Il suo dire sospeso, con una voce udibile eppur fievole, nel mondo del *tutto parla* può rovesciarsi in un suono quasi assordante, cacofonia di voci assenti, dinamismo dell'immobile. Negazione del consueto, ancora una volta.

**Paolo Giovannetti**

[in "Il Segnale", a. XVII, n. 80, giugno 2008, pp. 46-9]