

PAOLO GIOVANNETTI

LA POESIA SENZA VERSO

0. Può apparire curioso che un capitolo – seppur breve, seppur collocato in appendice – di un manuale di metrica sia dedicato a una forma che per definizione è *senza verso*. Si sta parlando della poesia in prosa. La sua storia, in effetti molto complessa, dapprima legata quasi solo alla letteratura francese (cfr. almeno Bernard 1959 e Jechova *et al.* 1993; ma vedi, per un panorama complessivo, Utrera Torremocha 1999), è soprattutto la storia di un'assenza e di una vera e propria scommessa: come sia possibile fare poesia senza ricorrere a strutture versificate.

Uno sguardo d'assieme al fenomeno dovrebbe consentire di cogliere per lo meno due grandi momenti: Il primo, arcaico, che va dal Settecento alla metà dell'Ottocento, valorizza la prosa soprattutto in quanto *traduzione* di un originale (vero o fittizio, poca importa) in effetti versificato, di cui si restituisce la poeticità antecedente al ritmo. Implicita in questa posizione è una cultura, una poetica, di tipo sensista, secondo la quale (come per esempio dichiara in Italia Leopardi nello *Zibaldone*, in data 14 settembre 1821) il verso è solo uno dei segnali del poetico: la sua assenza non scandalizza perché è controbilanciata da altri fattori, come la potenza delle immagini, l'entusiasmo soggettivo, l'ispirazione ecc.

Il secondo momento, che può essere considerato in senso forte moderno, comincia con Baudelaire (siamo intorno al 1860) e con i suoi «petits poèmes en prose», poi intitolati *Spleen de Paris*. Questo fase ha una carica polemica e persino nichilistica del tutto ignota agli antecedenti sette-ottocenteschi, perché Baudelaire svolge un'opera in effetti distruttiva.

Da un lato, c'è un attacco nei confronti del romanzo, di cui il nuovo genere vuol costituire la frantumazione, lo smembramento in unità minori. Tra l'altro è molto probabile che nel sintagma «petit poème en prose», *petit* modifichi l'intera espressione «poème en prose», significando un “componimento poetico [lungo] scritto in prosa, reso [però] breve, accorciato”; e che non accada l'opposto, cioè che *petit* si leghi a *poème* e che «en prose» modifichi la loro unione, come se Baudelaire avesse fatto riferimento a “brevi poesie, scritte in prosa”. In generale *Spleen de Paris* è lo *spezzettamento*, la *miniaturizzazione di un'unità più grande*, di quel lungo poema che ormai è il romanzo. La prima poesia in prosa è in effetti anti-romanzesca e quindi anti-narrativa.

Dall'altro lato, c'è una polemica contro la metrica tradizionale, perché Baudelaire vuole che l'assenza del ritmo (i suoi testi sono appunto «senza ritmo») sia ben presente al lettore, sia una questione sempre aperta nella lettura dei testi.

Ecco, proprio quest'ultimo punto è quello che rende la poesia in prosa interessantissima per il metricista. Il rifiuto polemico della metrica e la sua possibile metamorfosi in qualcosa di differente – al limite, in veri e propri versi dentro la prosa, come vedremo – implica un costante contrappunto fra ciò che appare e ciò che potenzialmente è, tra la forma non marcata metricamente e una metrica nascosta che preme dall'esterno del testo. Il non-metro che la rivoluzione simbolista impone alla letteratura mondiale ha uno statuto altamente ambiguo, ma certo nella sua forma più consapevole non si accontenta di essere una bella prosa, di lunghezza limitata, perché vuole che il problema del verso sia costantemente ridiscusso.

1. In Italia (come è stato esposto in Giusti 1999), le prime forme di poesia in prosa sono formazioni di compromesso vicine al bozzetto, cioè a una narrazione molto statica: il caso forse più curioso è quello delle *Gocce d'inchostro* (1879) di Carlo Dossi che, buon conoscitore ed estimatore di Baudelaire, ne imita soprattutto la concisione. Del resto, una tradizione di succinte prose d'arte, “squisite” nella forma, è presente nei giornali letterari, e non solo, fra Otto e Novecento anche per influenza dei romanzi-poemi di D'Annunzio (si pensi alle *Vergini delle rocce*, 1895). E sarà forse con le cosiddette *Faville del maglio*, appunto dannunziane, che dopo il 1910 un certo tipo di prosa d'arte levigata ed elegante finirà quasi per istituzionalizzarsi.

Questo sfondo spiega – probabilmente – perché alcune delle più importanti poesie in prosa delle origini italiane (quelle di Boine, Jahier, Rebora e Onofri, soprattutto) si presentino ricche di figure ritmiche sin troppo evidenti, di rime cioè e di versi. E si è parlato a loro proposito di un genere in qualche modo codificato: del cosiddetto *frammento* (cfr. Valli 1980 e 2001). Il frammento sarebbe cioè una reazione alla relativa prevedibilità di una forma che in Italia si è precocemente prestata alla facile commerciabilità “giornalistica”. Clamoroso, ad esempio, è questo inizio di uno dei testi di guerra di Rebora, intitolato *Senza fanfara* (e pubblicato nel 1917):

Si va per la strada profonda spastata, ingoiata. Confusion d'ordine; file perdute: barcollii di volumi spossati ricurvi, spossati e cacciati nel buio dal flutto dei morti che non è libero ancora, che non sarà libero mai, ma non sa, non sapeva, e marcia e si posa e s'apposta, perché così vuole qualcuno o qualcosa, perché si deve, si fa, non si sa - per contro un nemico ch'è fuori, il nemico che è noi.

Il ritmo è, di fatto, uniformemente dattilico, ternario: a partire dalla sequenza di quindici sillabe iniziali, che anzi produce perfetti anfibrachi («Si v^à per la str^àda prof^ònda spast^àta, ingoi^àta»: -+---+---+---+---+), seguita da un endecasillabo con ictus di 4a e 7a e un decasillabo anapestico («Confusion d'òrdine; file perdùte: | barcollìi di volùmì spossàti»). Il passo procede quindi monotono, con pochissime interruzioni all'onda dattilica (notevole solo il settenario «ma non sa, non sapeva») e con una fittissima rete di rime e di altre figure del suono, come ad esempio la paronomasia («si posa e s'apposta»). Bandini (1966: 34) ha parlato, a proposito di testi così costruiti, di «ipocrisia formale»: si tratterebbe cioè di versi mascherati da prosa.

Nondimeno, il loro referente dialettico, l'ambito di appartenenza, deve essere colto, più che nel campo della poesia versificata, nel dominio a cui appartiene la seguente chiusa di una notissima poesia priva di metro. L'autore è Montale, il testo è *Visita a Fadin* (contenuto nella *Bufera*, 1956, ma la sua composizione risale al 1943; corsivi nel testo):

Essere sempre tra i primi e *sapere*, ecco ciò che conta, anche se il perché della rappresentazione ci sfugge. Chi ha avuto da te quest'alta lezione di *decenza quotidiana* (la più difficile delle virtù) può attendere senza fretta il libro delle tue reliquie. La tua parola non era forse di quelle che si scrivono.

Certo, il primo *colon* («Essere sempre tra i primi e *sapere*») è un endecasillabo perfettamente dattilico, ed è ripreso entro la parentesi («la più difficile delle virtù», ma senza ictus di 1a), mentre la conclusione è marcata da un settenario sdrucchiolo («di quelle che si scrivono»): però non si può dire che l'interesse metrico qui sia dominante, che anzi i corsivi sembrano enfatizzare la struttura saggistica, o narrativo-saggistica, del testo. Quella di Montale è prosa-prosa, anche se elegantissima e nobilitata da discontinue clausole ritmiche.

I due opposti esiti – quello reboriano e quello montaliano – sono interni al medesimo *campo*, insomma. Dal punto di vista del genere letterario, entrambi appartengono al *genere della poesia* – se non altro perché oggi si leggono in libri ritenuti di poesia –, anche se la loro forma esteriore è quella della prosa. Entrambi, poi, chiedono al lettore una *risposta* in termini di riconoscimento metrico, positivo o negativo: quasi un gioco a rimpiattino a caccia di versi e rime ora sin troppo presenti ora sin troppo assenti.

2. Il fatto è che, nel Novecento italiano, questo tipo particolare di forma, altamente problematica ma in fondo ben caratterizzata, è stata confusa con i prodotti di una tradizione in senso lato giornalistica. Cominciata almeno con il D'Annunzio delle *Faville del maglio*, tra anni Dieci e anni Quaranta del secolo scorso tale tradizione prosastica ha dato vita a un genere particolare. Le etichette specifiche sono state moltissime: elzeviro (dal nome del carattere usato per certi articoli in terza pagina), pesce rosso (dal titolo di un'opera di Emilio Cecchi, *Pesci rossi*, 1920), capitolo (la definizione è di Enrico Falqui: cfr. Falqui 1938) sono le più note. In generale, si potrebbe parlare – come spesso si fa in Francia con il sintagma corrispondente: «prose poétique» – di «prosa poetica»,

vale a dire di una prosa che per certe sue caratteristiche di stile presenta generici elementi di poeticità.

Si tratta di un dominio quanto mai vario e, certo, persino incoerente (in fondo, dove una prosa si presenti stilisticamente elaborata, là c'è prosa poetica). Un esempio molto rappresentativo può essere fornito dall'attacco di un bellissimo pezzo di Carlo Emilio Gadda, *Una mattinata ai macelli*, contenuto nelle *Meraviglie d'Italia* del 1939:

I segni si rincorrono lungo la pista dello Zodiaco: già lo Scorpione abbranca il piatto della fuggitiva Bilancia. La città, vorace acquirente, alletta al suo mercato indefettibile commissionari e negozianti di porci, mediatori, macellari ed augusti bovini. È la più popolosa del nord, una delle più ricche, attivissima. Chi non mangia, non lavora. Qualcosa, in pentola, deve bollire ad ogni costo: perché il martello abbia a cader pieno sul ferro o adempirsi a un cenno lo smistamento dei veicoli indemoniati senza urti, senza risucchi.

La città si sveglia. Contro il sole già alto le case si levano bianche, ognuna per suo conto, quasi ammodernate torri, dal verde vivido della pianura, che appare sottilmente ovattata dalle prime sue nebbie: i treni rallentano la lunga corsa sopra i canali e le rogge, lungo gli stendimenti di infaticabili lavandai.

Una volta detto che, qualche paragrafo dopo, nel testo fa capolino in maniera esplicita l'io dell'enunciatore («Vedo la la strapazzata masnada attendere [...]. Vedo che non tutti i cornuti [...]» ecc.), proponiamo il confronto con una prosa di Vittorio Sereni, contenuta in una raccolta di poesia, *Diario d'Algeria*. Il titolo è *Appunti da un sogno*, e il testo risale al 1964:

I due cunicoli, con feritoie, ne farebbero in pratica uno solo se in mezzo non ci fosse uno slargo, una piazzuola circolare.

Nello slargo, al centro dell'unico labirinto che i due cunicoli formerebbero, ci sono io.

Vivo simultaneamente la vita che si svolge nei due cunicoli. A ogni feritoia, di profilo, mica guarda dalla feritoia, c'è un uomo, soldato o graduato. Ognuno veste la divisa cachi, più chiara quasi bianca quelli di là, inglesi o americani, insomma nemici, indiscutibilmente nemici.

Dalla parte di quest'altro cunicolo si apre una botola, no: una porta, una botola messa verticalmente.

Certo, il quarto di secolo trascorso fra i due testi incide molto, e una differenza notevole è data dalle diverse *lunghezze* (più di dieci pagine Gadda, poco più di una pagina Sereni): ma è indubbio che in entrambi i casi siamo di fronte a un racconto al tempo presente in cui l'elemento *descrittivo* svolge un ruolo centrale. Non mancano fattori ritmici in Sereni (l'attacco è scandito da due endecasillabi un po' faticosi: «I due cunicoli, con feritoie, / ne farebbero in pratica uno solo»), ma è in Gadda che la metricità assume valori forti, quasi strutturanti, se per esempio pensiamo al settenario sdrucchiolo iniziale seguito da un doppio quinario parimenti sdrucchiolo («I segni si rincorrono | lungo la pista dello Zodiaco»), alla quasi-rima *abbranca: Bilancia*, o addirittura all'esametro presente nel secondo periodo del secondo paragrafo («Contro il sole già alto | le case si levano bianche»).

Evidentemente, se escludiamo il riferimento alla lunghezza, i fenomeni decisivi che permettono il riconoscimento di genere sono altri, di natura non formale: il contenuto onirico della pagina sereniana, il fatto che Gadda stia parlando da osservatore di un luogo viceversa reale con un'intenzione di documentazione giornalistica. Dirimente, comunque, è il *contesto* in cui le due opere si inseriscono: il componimento gaddiano esce su un quotidiano e poi confluisce in una raccolta di sole prose, tutte di origine giornalistica; Sereni pubblica i suoi *Appunti* in un libro che contiene quasi solo versi, e che tutti considerano "di poesia".

Tutto ciò dovrebbe permettere una piena riconoscibilità delle diverse intenzioni, della natura storica dei due testi: da un lato un tipo di *prosa poetica* (un elzeviro) e dall'altro una *poesia in prosa*.

In realtà, ciò non è avvenuto o è avvenuto solo parzialmente, e la cultura italiana, fino a non molti anni fa (cfr. per esempio Menichetti 1990), ha faticato a distinguere con chiarezza le opposte intenzioni in gioco. Uno dei nodi non ancora sciolti (ma vedi comunque il classico Beccaria 1964) è poi la ritmicità "naturale" della prosa letteraria, che non conosciamo ancora bene; ciò ci impedisce di giudicare la *funzione* e l'esatto valore espressivo dei versi che scopriamo in certe prose e che

potrebbero essere statisticamente comuni a qualsiasi testo scritto in prosa letteraria. Manca poi una descrizione convincente, anche teorica, di quel tipo di prosa, ricchissimo di versi regolari e continuati, che viene praticato da certi narratori “puri”, come ad esempio Silvio D’Arzo (cfr. Frasnedi 2003) o Vincenzo Consolo (nel suo *Sorriso dell’ignoto marinaio*, del 1976, intere sequenze narrative sono in endecasillabi: cfr. Finzi-Finzi 1978; Consolo 1996).

3. Forse non è per un caso se a partire dagli anni Settanta-Ottanta del Novecento, la poesia in prosa italiana ha ripreso, ma radicalizzandoli, aspetti della dialettica verso-non verso che l’aveva caratterizzata sin dalla sua origine. Il principale poeta in prosa italiano a cavallo tra i due millenni è Giampiero Neri, il cui componimento forse più noto è il seguente (*Pesce d’acqua dolce*, contenuto in *Liceo*, 1986):

Lavarello è il nome lombardo di un pesce che vive sul fondo del lago. Ha la testa piccola, come di chi deve pensare poco. Ma per la forma si adatta alla profondità. Il colore è bianco argento. Sta nei confini dell’acqua scura, fredda e si suppone pigro e pacifico.
Sul banco del pescivendolo si vede qualche volta, il corpo coronato dal rosso vivo delle branchie.

che provocatoriamente si presenta come dimesso, privo di stile e sostanzialmente anche di ritmi convenzionali (ma si badi allo scandito dodecasillabo per anfibrachi: «un pèsce che vîve sul fòndo del làgo»). Ad esso, va contrapposta un’opera sperimentale ma antica nei ritmi come *Orologio ad aria* di Gabriele Frasca, contenuto in *Rive* del 2001. Si tenga presente che i punti fermi non hanno valore solo logico-sintattico, ma servono a scandire anche pause della recitazione:

e adesso cosa. cos’è che si chiude. vediamo. forse un pugno di minuti. una mezza dozzina fra le nude sequenze incalcolabili. diciamo qualche attimo dicibile. fra muti lunghi intervalli. adagiato sull’amo del tempo. a fremere come la vita ancora fermentasse. in quella spoglia morta appena essiccata fra le dita. in questa gelatina dove torno. a sommozzarmi ancora nella voglia di trarti via di qua. sperderti torno torno [...]

Si tratta di un testo che, in realtà, è composto di endecasillabi. Non solo: le rime che lo punteggiano in maniera sistematica producono una struttura metricamente regolare, nella forma di terzine legate a due a due dalla rima centrale, secondo lo schema “pascoliano” ABA, CBC, DED, FEF ecc. Per maggior chiarezza, ecco come può essere riscritto il passo citato:

e adesso cosa. cos’è che si chiude.
vediamo. forse un pugno di minuti.
una mezza dozzina fra le nude

sequenze incalcolabili. diciamo
qualche attimo dicibile. fra muti
lunghi intervalli. adagiato sull’amo

del tempo. a fremere come la vita
ancora fermentasse. in quella spoglia
morta appena essiccata fra le dita.

in questa gelatina dove torno.
a sommozzarmi ancora nella voglia
di trarti via di qua. sperderti torno [/torno]

Ovviamente, Frasca non è Rebora, e la poesia in prosa di Neri non molto ha a che fare con quella montaliana. La dialettica di superficie è però la stessa, a confermare che il tema forse primario della poesia in prosa è il nesso tra apparenza e sostanza, tra ciò che effettivamente leggiamo e il rinvio a qualcosa che non c’è, al verso possibile.

Semmai, andrà notato che le due opposte scelte *forzano* la poesia in prosa in direzioni forse irriducibili: quella di Frasca è una prosa che deve essere letta ad alta voce, scandendola; quella di Neri appare all’opposto silenziosa, di natura quasi soltanto tipografica.

Su quest'ultima strada, e anche grazie alla diffusione di forme «post-poetiche» di origine francese e nordamericana (cfr. *Prosa in prosa* 2009), oggi si comincia addirittura a parlare di «prosa in prosa». Con questo sintagma s'intende segnalare l'esistenza di opere non versificate, inserite in contesti in qualche modo ancora "poetici", che però rifiutano ogni richiamo al lirismo e, soprattutto, alla metrica anche come fenomeno virtuale. La loro natura di opere nate dal montaggio di testi di varia natura, molto spesso non letterari, produce un effetto desublimante che giustifica il passaggio dal mondo alto e istituzionale della poesia in prosa a quello privo di legittimazioni nostalgiche appunto della prosa in prosa. Ne esce in qualche modo rafforzata la silenziosità degli enunciati, la loro intenzione di costituirsi come «installazioni» mute in attesa di uno sguardo (e non di un orecchio). Si cita un pezzo, di Alessandro Broggi, *Nuova situazione*, da *Nuovo paesaggio italiano* (2008):

I.

Anna è una donna con un uomo, con degli amici che parlano di lei. Che la invitano a cena, che la stimano.

II.

Vivo una relazione felice, ricca e sana: proprio per questo, dopo aver avuto rapporti molto deludenti, posso affermare che ci sono anche uomini che ci fanno del bene. Certo, la fatica è tanta, ma esperienze come questa ti aprono gli occhi.

Paolo Giovannetti

[Dal volume: Gianfranca Lavezzi – Paolo Giovannetti, *Introduzione allo studio della metrica italiana contemporanea*, in corso di stampa presso l'editore Carocci.]

Opere critiche citate:

- Beccaria, G. L. (1964), *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Olschki, Firenze.
- Bandini, F. (1966), *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche* (1966: 3-35).
- Bernard, S. (1959), *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris.
- Consolo, V. (1996), *Per una metrica della memoria*, in "Bollettino 900", 2, II semestre, <www2.comune.bologna.it/bologna/boll900/consolo2.htm> (ultimo accesso, 8 ottobre 2009).
- Falqui, E. (1938), *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento. Antologia*, seconda edizione con postille, Mursia, Milano 1964.
- Finzi, A. – Finzi, M. (1978), *Strutture metriche della prosa di Vincenzo Consolo*, in "Linguistica e letteratura", III, 2, pp. 121-35.
- Frasnedi, F. (2003), *Pensare ad altro. Saggio su Silvio D'Arzo*, in S. D'Arzo, *Opere*, introduzioni di A. Bertoni, F. Frasnedi, a cura di S. Costanzi, E. Orlandini, A. Sebastiani, Monte Università Parma, Parma, pp. XXVI-LXXIV.
- Giusti, S. (1999), *L'instaurazione del poemetto in prosa (1879-1898)*, Pensa Multimedia, Lecce.
- Jechova, H. et al. (a cura di) (1993), *La poésie en prose des Lumières au Romantisme (1760-1820)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris.
- Menichetti, A. (1990), *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in Id., *Saggi metrici*, a cura di P. Gresti e M. Zenari, Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 349-66.
- Prosa in prosa* (2009), con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo, introduzione di P. Giovannetti, note di lettura di A. Loreto, Le lettere, Firenze.
- Utrera Torremocha, M. V. (1999), *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Valli, D. (1980), *Vita e morte del "Frammento" in Italia*, Milella, Lecce.
- Valli, D. (2001), *Dal frammento alla prosa d'arte, con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Pensa Multimedia, Lecce.