

PAOLO ZUBLENA

## ESISTE (ANCORA) LA POESIA IN PROSA?

Come al solito, quando si maneggiano categorie ambigue come *poesia* e *prosa*, il problema è innanzitutto di definizione. Siccome non è pacifico né che cosa sia la poesia, né che cosa sia la prosa, tanto meno sarà facile definire la “poesia in prosa”, operazione con ogni evidenza preventiva all’atto di predicarne l’eventuale (mancata, o non più attuale) esistenza.

Semplificando al massimo, e limitando altresì al minimo i rimandi alle innumerevoli possibili autorità, nel concetto di *poesia* coesistono una definizione sostanziale e una definizione formale: poesia insomma come scrittura letteraria che si differenzia dal resto per una sua quiddità, oppure poesia come scrittura in versi. In entrambi i casi il concetto di poesia si oppone a quello di prosa. E in entrambi i casi la prosa parrebbe definirsi per un deficit rispetto alla poesia: per una minore “altezza”, oppure per l’assenza della versificazione (in primo luogo, dell’a capo). In un caso e nell’altro questa differenzialità della poesia come ci viene presentata dalla tradizione “teorica” riposa su un’inversione ideologica del rapporto genetico presunto dal senso comune. La distinzione stessa è, evidentemente, dovuta a una volontà di sottrarre uno scopo (rituale, estetico, ecc.) alla comunicazione quotidiana.

D’altra parte lo stesso concetto di *prosa* può essere definito formalmente e sostanzialmente: ma il significato formale (l’*oratio proversa*, poi *prosa*, cioè ‘continua’: insomma un discorso che va dritto, diversamente dal *versus*, che appunto torna continuamente indietro) è largamente prevalente, mentre quello sostanziale è in primo luogo metaforico (si pensi all’uso dell’agg. *prosaico*). È appena il caso di notare come questo uso metaforico trovi il suo apice in un celebre luogo dell’*Estetica* di Hegel: «Questa è la prosa del mondo quale appare alla propria e all’altrui coscienza, un mondo fatto di finitezza e di mutamenti, involupato nel relativo, oppresso dalla necessità, alla quale il singolo non è in grado di sottrarsi. Infatti ogni vivente isolato rimane nella contraddizione di essere a sé per se stesso come questo conchiuso uno, ma di dipendere al contempo da ciò che è altro, mentre la lotta per la soluzione della contraddizione non va oltre il tentativo di questa guerra permanente»(1). Almeno di lì in poi anche la nozione di prosa ha conosciuto un uso parzialmente ambiguo, tanto che la formula critica da qualche tempo in voga di una poesia che va verso la prosa soffre in modo irredimibile della oscillazione semantica dei due concetti: e di fatto viene usata in modo quasi indifferente per giustificare fenomeni tematici e fenomeni formali.

Se dunque i concetti di *poesia* e di *prosa* sono così ambigui, tanto più ambiguo, e anzi senz’altro contraddittorio – ma di una contraddizione che non può essere limitata all’indecidibilità tra due opzioni – sarà quello di *poesia in prosa*. Non per niente il pionieristico – e tutt’ora decisivo – saggio di Giovannetti sulla questione riprendeva da Riffaterre la constatazione della natura ossimorica del “genere” fin dal titolo(2). È ovvio che la contraddizione, addirittura insanabile, è massima se diamo un significato puramente formale a “poesia in prosa”: forzando al massimo un’implicatura non poi così implicita potremmo arrivare a una definizione del tipo ‘discorso in prosa che funziona come un discorso in versi’. Ma resterebbe una definizione assai poco soddisfacente. Se d’altro canto consideriamo poesia e prosa non solo come contenitori formali, ma come (super)generi, allora il significato non può che convergere verso la segnalazione dell’ibridismo della poesia in prosa. Ma anche in questo caso si hanno complicazioni: se la *poesia* può essere definita un genere letterario, o almeno un ipergenere (con i suoi ipogeneri: la poesia lirica, la poesia epica, ecc.), è ben difficile trovare un’accezione del genere per *prosa*, che – lo si è detto – oscilla tra un significato formale e uno metaforico, e tuttavia solo con molte difficoltà potrebbe essere considerata un iper-ipergenere. Ecco quindi che dovremmo intendere il lessema complesso *poesia in prosa* come costituito da due concetti che vengono impiegati in accezioni diverse: *poesia* con un valore di genere letterario, *prosa* con un valore formale. Si tratterebbe quindi della declinazione in una forma insolita di un genere letterario che – pur nella sua varietà – ha per tradizione la gabbia formale del verso (la “poesia in

poesia”). Anche questa definizione pone però dei problemi, e uno su tutti: ci si può ancora servire di *poesia* come categoria corrispondente a un genere letterario?

Non è questo ovviamente il luogo per riprendere un dibattito mai sopito sui generi letterari. In un’epoca di ritorno postmodernista a generi anche stereotipicamente canonici, oggi sembra lontanissima non solo l’impurità, l’“appartenenza senza appartenenza” della *loi du genre* derridiana, ma in primo luogo il superamento dei generi del secondo modernismo, manifestatosi al massimo grado nella testualità del Beckett maturo e tardo. Ma si provi a riprendere l’oggi vituperatissima condanna dei generi che – lo si può tranquillamente ammettere: con il suo tono un po’ sacerdotale – pronunciava Blanchot nel suo *Livre a venir*: «Seul importe le livre, tel qu’il est, loin de genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n’appartient plus à un genre, toute livre relève de la seule littérature, come si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s’écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s’étant dissipés, la littérature s’affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu’elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant, – comme s’il y avait donc une “essence” de la littérature. / Mais, précisément, l’essence de la littérature, c’est d’échapper a toute détermination essentielle, à toute affirmation qui la stabilise ou même la réalise: elle n’est jamais déjà là, elle est toujours à retrouver ou à reinventer. [...] C’est pourquoi, finalement, c’est la non-littérature que chaque livre poursuit comme l’essence de ce qu’il aime et voudrait passionnément découvrir»(3). Sostituendo, se si vuole, la nozione, del resto pure cara a Blanchot (e a Barthes) di *scrittura* a quella di *libro* – per evitare una monumentalizzazione del libro che sostituisca quella tradizionale dell’opera, lasciando insomma al concetto, attraverso il nome che lo designa, una plasticità capace di attingere nuove forme quali ci sono consegnate dai tempi – non dovrebbe sfuggire che questo sciamano dell’*art pour l’art*, dell’autoreferenzialità e dell’autotelismo assoluti, ci indica il non-letterario come essenza dello spirito di scoperta della letteratura, della sua costitutiva instabilità a cui i generi della tradizione avevano dato un temporaneo contenimento secondo il principio classicista dell’ordine. La scrittura letteraria quindi si esprime come insoddisfazione per ogni determinazione. Di qui la rottura con i generi che si avverte nella scrittura beckettiana e in quella raccoltasi attorno a «Tel quel».

Questo non vuol dire ovviamente che i generi letterari dagli anni ’60 in poi si siano dissolti. Anzi. Sarebbe però ingenuo allo stato attuale considerarli qualcosa di più di dispositivi pragmatici che inquadrano un patto di lettura tra autore e lettore, o ancor meglio tra autore e lettore implicito nell’orizzonte di attesa contemporaneo. Ma questi dispositivi pragmatici sono in primo luogo sopravvivenze di istituti teorici (e normativi) del passato la cui portata si è spostata dal campo letterario (e quindi, se proprio volessimo seguire Bourdieu, da ragioni di conflitto circa il capitale culturale) a quello economico dell’industria culturale: oggi i generi si definiscono in funzione degli interessi del mercato editoriale.

In questo senso, se la nozione di *poesia in prosa* poteva avere un tempo – e certamente ha avuto – una funzione liberante di ibridismo rispetto a generi ancora fortemente canonizzati, oggi che i generi sono soprattutto etichette in libreria, e la *poesia* in primo luogo un concetto la cui ipostatizzazione ideologica inverte – appunto ideologicamente – la marginalizzazione che la letteratura che non si vende subisce dal mercato editoriale elevandola nel migliore dei casi a luogo anodino di resistenza etico-politica, nel peggiore a squisito rifugio irresponsabile da anime belle: se insomma la *poesia* non ha più bisogno di libertà perché il mercato le lascia tutta l’indifferente libertà che vuole, allora questa nozione (la *poesia in prosa*) è oggi probabilmente inutile.

E, da questo punto di vista, mi sembrano decisamente meritevoli di essere seguite le tesi di Michel Sandras, che ha saputo mettere in luce la storicità del “genere” *poesia in prosa* e la sua funzionalità al particolare orizzonte di attesa di un dato momento storico. Ripercorriamo il ragionamento di Sandras(4). La definizione *poème en prose* si afferma – anche se non nasce – con Baudelaire, e si adatta, nell’uso paratestuale degli autori stessi – non della critica – a un novero molto vario di oggetti letterari. Specialmente per quanto riguarda l’Italia, si può aggiungere, la sua attualità viene

meno con il prevalere della prosa d'arte rondista (legittimata dalla ben più antica tradizione della *Kunstprose*, oggetto che – lungi dall'attendere a essa – raffina la più delibata letterarietà). Il termine entra nel lessico critico, in Francia, in virtù di due importanti lavori accademici, un'antologia e una *thèse*: *Anthologie du poème en prose*, introduction, choix et notes de Maurice Chapelain, Paris, Juilliard, 1946; Paris, Grasset, 1959 (II edizione); Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959. Secondo Sandras, questi due lavori “inventano” il genere *poème en prose*, sussumendo testi molto diversi tra di loro sotto una sola categoria allo scopo di creare un genere unitario con la sua relativa genealogia(5): un genere nel quale sia possibile integrare testi in prosa che, negli anni '50-'60, si presentano – a partire dall'*intentio auctoris* – come poesie (bastino i nomi – e i casi ben diversi tra loro – di Michaux, Char, Ponge e Frénaud). La fondazione del genere *poesia in prosa* non viene revocata in dubbio, ma anzi corroborata, dallo strutturalismo, che non ha difficoltà a vedere forme diverse dalla poesia in senso stretto come sedi possibili, quantunque non privilegiate, della funzione poetica del linguaggio. Sandras certo ammette che «Au XIX<sup>e</sup> siècle comme au XX<sup>e</sup>, des écrivains, et parmi les plus grands, comme Mallarmé, ont bien pensé écrire en prose des poèmes, et des lecteurs ont reçu ces textes comme tels. Il y a eu pour les uns et pour les autres un désir d'existence du poème en prose»(6): e questo soprattutto in virtù di una esigenza di liberarsi dalle forme canoniche (e, tra l'altro, in parallelo alla nascita della metrica libera). Ma, in fin dei conti, la fondazione accademica di questo genere è poi servita soprattutto a rendere legittime soluzioni formali di ricerca dalla specola di un giudizio estetico tradizionale: va bene la prosa che si fa passare come poesia, purché abbia in sé qualcosa (ritmo, lessico, *blanks* e raffinatezze tipografiche: tutti tratti compensatori) della poesia-poesia! Di qui l'interferenza e poi spesso l'indistinzione tra poesia in prosa e prosa d'arte, fenomeno italiano (con la prosa d'arte largamente ri-prevalente come ovvio nel clima di restaurazione rondesco, quindi fino al secondo dopoguerra), ma anche francese.

Oggi questa descrizione non è più economica. Non è necessario parlare di *poesia in prosa* per legittimare testi che non sono né poetici né narrativi in senso tradizionale, non dopo Beckett e «Tel quel». Ancora Sandras: «En fait cette représentation veut ignorer que les poèmes en prose les plus intéressants, pour nous aujourd'hui, sont justement ceux qui ont voulu se débarrasser du liant poétique ou qui ont une portée métapoétique»(7). Potremmo quasi azzardare: la poesia in prosa non esiste più, se non come *revival* (se non per rifare Baudelaire o Campana). La prosa non ha bisogno di farsi chiamare poesia per avere una patente di legittimità estetica al di fuori del dominio dei generi canonici e diremmo, persino, degli ibridi canonici. Esaurita la forza del *poème en prose* come possibile «metagenere» onnicomprensivo, si capisce quindi l'esigenza – talvolta con un alto livello di consapevolezza teorica, talvolta con un gesto istintivo(8) – di rinominare il proprio lavoro: in questo senso si colloca l'operazione sfociata nel volume *Prosa in prosa*(9), che ricalca la formula «prose en prose» dovuta a Jean-Marie Gleize. La filiazione francese e anglosassone è in scorcio ottimamente ripercorsa da Giovannetti nel suo saggio introduttivo(10). La *littéralité* di Gleize (trasparenza anallegorica da un lato, e alfabeticità, tipograficità dall'altro) conduce a una testualità che si offre come chiara ed enigmatica a un tempo(11). Apparentabile anche alla *language poetry* statunitense (Bernstein, Silliman ad esempio), a forme di scrittura concettuale, ai risultati di varie tecniche di *cut up* o di montaggio, al *googlism* (Mohammad), la somma di esperienze contenute in *Prosa in prosa*, almeno nel suo asse portante, presenta una scrittura che si nega alla differenzialità tipica delle poetiche novecentesche, che si serve quindi della lingua d'uso recependo anche le varietà più legate ai nuovi media, che si costruisce come sintomale rispetto alla sfera ideologica, percettiva e patica di un soggetto che a sua volta si sottrae alla monadicità lirica, ma anche alla venuta dell'altro tipica di un soggetto dialogico, per restituire semmai una sovrapposizione non universale tra sociale e individuale. D'altronde se riconosciamo che – hegelianamente – il compito della filosofia è apprendere il proprio tempo in concetti, e – per estensione – il compito della letteratura (della scrittura) è quello di rappresentare il proprio tempo in figure, non potremo non notare che queste forme ci restituiscono le microesperienze di percezione del tempo e dello spazio caratteristiche dell'epoca odierna. Per esemplificare, ha ragione quindi Antonio Loreto a sostenere

che «La ricerca dell'«impressione logica» che danno graficamente le forme letterarie sulla pagina può portare a leggere nella prosa lo *spettro visivo* della modalità percettiva e del supporto tipici della nostra epoca: lo schermo»(12). Considerazioni analoghe si potrebbero fare sull'esperienza della memoria in rapporto ai supplementi di archivio sempre più capienti cui ricorriamo con crescente frequenza. I nuovi oggetti e le nuove modalità di percezione e di archiviazione si rappresentano più facilmente attraverso forme linguistico-stilistiche non differenziali: attraverso la prosa, attraverso «tecniche di basso livello»(13). E non serve notare come solo un'estetica che non pratichi una distinzione netta tra l'oggetto artistico e l'oggetto della percezione ordinaria sia in grado di interpretare a dovere queste forme artistiche.

Non una virtù profetica, ma una lucida intelligenza del suo tempo e degli sviluppi in esso contenuti, avevano permesso a Theodor Adorno di fare nel 1944 la seguente considerazione, che mi pare adattarsi ai tempi di oggi e alle loro forme telematiche di pubblicazione, *low level* quanto e più del ciclostile: «Oggi, nella cultura di massa, progresso e barbarie sono così strettamente intrecciati, che solo un'ascesi barbarica contro quella e contro il progresso dei mezzi sarebbe in grado di ristabilire il non-barbarico. Non un'opera d'arte, non un pensiero ha la possibilità di sopravvivere, in cui non sia implicito il rifiuto della falsa ricchezza e della produzione di prima classe, del technicolor e della televisione, delle riviste in carta patinata e di Toscanini. I mezzi più antichi, non rivolti alla produzione di massa, acquistano nuova attualità: l'attualità di ciò che non è incorporato, dell'improvvisazione. Essi soli potrebbero sottrarsi al fronte unico di tecnica e monopoli. In un mondo in cui, da tempo, i libri non hanno più l'aspetto di libri, lo sono soltanto quelli che non lo sono più. Se l'invenzione della stampa ha segnato l'inizio dell'età borghese, potrebbe essere presto matura la sua revoca e la sua sostituzione ad opera del ciclostile, il solo adeguato e modesto strumento di diffusione»(14). Certo, sarebbe un'ingenuità dire che quel ciclostile oggi è internet, ma sarebbe altrettanto sbagliato non rilevare che – a dispetto della sua appartenenza al dominio tecnocratico, e anzi in forza di un suo possibile dialettico contrapporsi alla propria stessa origine – internet contiene in sé anche quel potenziale ciclostile.

Paolo Zublena

#### Note.

(1) Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1967, p. 171.

(2) Paolo Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, «Allegoria», X, 28, 1998, pp. 19-40, poi in *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 19-45.

(3) Maurice Blanchot, *Le livre a venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 272-273.

(4) Michel Sandras, *Le poème en prose: une fiction critique?*, in *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, pp. 89-101. Si veda, sempre di Sandras, anche il precedente *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995.

(5) Un genere per di più fondato sul precedente illustre dello *Spleen de Paris*.

(6) Sandras, *Le poème en prose: une fiction critique?*, cit., p. 97.

(7) Ivi, p. 99.

(8) Tra i poeti apparentemente legati a una autorappresentazione tradizionale di genere, non posso non pensare alle notevolissime prose e ai «non versi» di Eugenio De Signoribus. E, al di là della autodefinizione di genere, si dovrà ricordare almeno la scrittura in prosa di Magrelli, Ottonieri, Lo Russo, Bonito, Dal Bianco e ancor prima quella di Giampiero Neri.

(9) Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos, *Prosa in prosa, Introduzione* di Paolo Giovannetti, *Note di lettura* di Antonio Loreto, Firenze, Le Lettere, 2009.

(10) Da cui ho ripreso poco sopra anche la nozione di *poème en prose* come metagenere (p. 7).

(11) «La prose en prose serait littéralement littérale elle voudrait dire ce qu'elle dit en le disant en l'ayant dit et la prose en prose comme poésie après la poésie si elle existait n'aurait littéralement, proprement, aucun sens que le sens idiot de dire ce qui est» (Jean-Marie Gleize, *A noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, p. 228.

- (12) Antonio Loreto, *Note di lettura*, in *Prosa in prosa*, cit., pp. 201-213, alla p. 206.
- (13) Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello*, Caserta, Lavieri, 2009.
- (14) Theodor W. Adorno, *Minima moralia* [1951], Torino, Einaudi, 1994, p. 49.