

Tra senso e suono: il caso di Ewa Lipska

Mais le poème en prose existe-t-il? Un bon chansonnier qui a publié, il y a quelques années d'assez mauvais poèmes, a résolu la question en écrivant dans son avant propos: Le poème en prose, c'est de la prose poétique... Un académicien de son côté répondait vers la même question à une enquête: Faire du beau style pour ne rien dire, cela ne vaut rien, c'est faire du poème en prose... Et voilà! On peut donc être académicien (ou chansonnier) sans savoir ce qu'est le poème en prose¹.

Sono queste le parole con le quali il poeta Louis Guillaume, in una conferenza tenuta alla Sorbona il 27 febbraio del 1960, introduceva il suo discorso su *L'évolution du poème en prose d'Aloysius Bertrand à nos jours*. Da allora, negli ultimi cinquant'anni, numerosi studi sono stati dedicati in Europa e in America al problema della prosa poetica e della poesia in prosa², nel tentativo di racchiudere in una definizione plausibile e possibilmente definitiva due categorie letterarie altamente sfuggenti. Nel 2014, con parole rivelatrici della complessità dell'argomento preso in analisi, Agnieszka Kluba chiude così la sua monografia di oltre cinquecento pagine dedicata alla brillante e puntigliosa ricostruzione, definizione e spiegazione della poesia in prosa³:

La poesia in prosa è una forma elitaria e, come testimoniano le conseguenze della popolarità della poesia in prosa negli Stati Uniti, non è necessariamente il caso di augurarle la massificazione. Per apprezzare il suo fascino sottile si deve però essere in grado di distinguerlo dagli altri generi letterari. Questo non è facile, la poesia in prosa è diventata un fenomeno straordinariamente enigmatico e non si presta a facile diagnosi. Per fortuna, accanto alle astrazioni teoriche abbiamo a disposizione le formule degli scrittori: la poesia in prosa è “un concentrato di letteratura, l'olio essenziale dell'arte”, “un gioiello”, “un'improvvisa espansione del mondo”⁴.

La preoccupazione principale della studiosa, subito in apertura del primo capitolo, è quello di precisare e differenziare la nozione di “poesia in prosa” (*poemat prozq*) da quella di “prosa poetica” (*proza poetycka*), argomento complesso su cui si soffermerà più volte nel corso della sua trattazione. Il compito è infatti arduo: la prosa poetica – a detta della stessa autrice – appare come

¹ Per la lettura completa della conferenza qui citata si rimanda a: <http://www.louis-guillaume.com/spip.php?article43> (ultimo accesso: 13 settembre 2016).

² È opportuno tradurre “poème en prose” con “poesia in prosa” perché, di norma, per “poema” in italiano si intende un componimento poetico lungo. Cfr. P. GIOVANNETTI, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, in «Allegoria», X, 28, 1998, pp. 19-40 (qui p. 22), poi in IDEM, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008, pp. 19-45.

³ A. KLUBA, *Poemat prozq w Polsce*, Fundacja na rzecz Nauki Polskiej, Warszawa-Toruń 2014. Si rimanda in particolare alla ricca bibliografia di testi critici in polacco e nelle principali lingue europee presenti alle pp. 519-543.

⁴ IVI, p. 518. Cfr. inoltre, della stessa autrice, *Poemat prozq: rozważania genologiczne*, in «Pamiętnik literacki», 2, 2010, pp. 5-29.

un “mare tenebrarum” che raccoglie in sé espressioni letterarie eterogenee, dalle traduzioni di testi biblici e dell’antichità classica alla prosa retorica e didattica, a quella ritmica, al linguaggio di alcune opere romantiche o moderniste⁵. Proprio per un’evidente versatilità e onnicomprensività, la prosa poetica è alla fine considerata dagli studiosi uno stile di scrittura piuttosto che un genere letterario a sé stante⁶.

Non meno impegnativa appare la definizione di poesia in prosa, “sentita come ossimorica, ancipite e anfibia: e infatti questa condizione di ‘mediatezza’, questa ambiguità esibita, questo rinvio a codici complessi, polivoci, è il carattere in qualche modo *fondante* della poesia in prosa in quanto genere”⁷, anche se gli studiosi sono perlomeno concordi nell’attribuire la paternità di tale fenomeno letterario ibrido, affermatosi nel momento della crisi del sistema dei linguaggi letterari, all’opera di Aloysius Bertrand e di Charles Baudelaire⁸. Sembra esserci, infatti, un momento di svolta nello sviluppo del genere⁹: dai *Poems of Ossian* che sono esempio, tra la fine del Settecento e i primi dell’Ottocento, di una prosa ritmica che allude a un precedente originale in versi, si arriva a *Le Spleen de Paris. Les Petits poèmes en prose* di Baudelaire (scritti fra il 1855 ed il 1864), nei quali si sferra un vero e proprio attacco nei confronti del romanzo, di cui il nuovo genere vuole essere lo sgretolamento in unità minori. Nella notissima lettera prefatoria all’opera, scritta da Baudelaire al suo editore Arsène Houssaye, si legge:

Mio caro amico, vi mando un’operetta di cui solo ingiustamente si potrebbe dire che non ha né capo né coda, poiché, al contrario, tutto in essa è, nello stesso tempo, e testa e coda, alternativamente e reciprocamente. Considerate, vi prego, quali mirabili comodità questa combinazione offre a noi tutti, a voi, a me e al lettore. Possiamo tagliare dove vogliamo: io la mia fantasticheria, voi il manoscritto, il lettore la sua lettura [...]. Devo farvi una piccola confessione. È sfogliando almeno per la ventesima volta il famoso *Gaspard de la Nuit* di Aloysius Bertrand (un libro conosciuto da voi, da me e da qualcuno dei nostri amici, non ha tutto il diritto di essere definito famoso?), che mi è venuta l’idea di tentare qualcosa di analogo, e di applicare alla descrizione della vita moderna – o piuttosto di una vita moderna e più astratta – lo stesso procedimento che egli aveva applicato alla rappresentazione della vita di un tempo, così stranamente pittoresca. Chi di noi non ha sognato, in quest’epoca di ambizioni, una prosa poetica, musicale ma senza rima e senza ritmo costante, abbastanza flessibile e spezzata da adattarsi ai movimenti lirici dell’anima, alle oscillazioni del fantasticare, ai soprassalti della coscienza?¹⁰

⁵ Cfr. A. KLUBA, *Poemat proza*, cit., p. 15.

⁶ Ivi, p. 113, nota 1. Cfr. anche S. LEBON, *Vers une poétique du poème en prose dans la littérature française moderne*, in «Revista de Lenguas Modernas», 13, 2010, pp. 95-109 (in particolare p. 97).

⁷ A. CORTELLESA, *La prosa come forma del limite*, in «L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 13, aprile 2010, p. 10. Lo studioso cita espressamente P. GIOVANNETTI, *Al ritmo dell’ossimoro*, cit., p. 25, il quale, in aggiunta, scrive: “Così, l’interessante lettura esplicitamente *postmodern* della poesia in prosa fatta da Margueritte S. Murphy mette in primo piano l’utopian impulse’ che fondativamente deriva da tale ‘ageneric genre’ [...]. E Hermine Riffaterre [...] dichiara che un tale ‘oxymoronic name’ riflette ‘the self-contradictory, paradoxical nature of genre’”, cfr. P. GIOVANNETTI, *Al ritmo dell’ossimoro*, cit., p. 23.

⁸ Convenzionalmente si considera *Gaspard de la Nuit* il testo, scritto da Aloysius Bertrand e pubblicato postumo nel 1842, quale libro fondatore della poesia in prosa moderna.

⁹ Si fa risalire l’idea della poesia in prosa a Seneca il Vecchio (*Controversiae*, 2.28) e Ovidio (*Tristia*, 4.10.23-26). Cfr. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, 4 ed., a cura di R. Greene et al., Princeton University Press, Princeton 2012, p. 1512, sub voce “Free Verse and Prose Poetry”. Cfr. anche P. GIOVANNETTI, *La poesia senza verso*, in «L’Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 13, aprile 2010, pp. 13-17.

¹⁰ C. BAUDELAIRE, *Lo spleen di Parigi. Poemetti in prosa*, testo originale a fronte, introduzione, traduzione e note di Alfonso Berardinelli, Garzanti, Milano 1999, pp. 4-7.

Come si vede, è lo stesso Baudelaire ad intitolare *Petits poèmes en prose* qualcosa che egli stesso definisce “prose poétique”, accrescendo in tal modo l’ambivalenza tra i due termini¹¹. Il “nuovo” genere di poesia in prosa inaugura una tradizione poetica che, con le ovvie varianti e specifiche, troverà adepti nelle letterature nazionali di Europa, Russia e America. La funzione sociale, ideologica ed estetica di questo genere è racchiusa nel suo potenziale “sovversivo”: si tratta infatti di ribaltare la rigida tradizione prosodica del neoclassicismo ottocentesco (in primo luogo e soprattutto francese) e inserire nel testo poetico il linguaggio della prosa non letteraria, di strada, della vita reale. Nell’ossimoricità della sua stessa definizione, nel suo collocarsi ai margini della prosa (T.S. Eliot la definisce un genere “borderline della prosa”¹²), la poesia in prosa nasce da un bisogno di rivolta, dalla necessità di trovare un nuovo percorso per esprimere la disarmonia, la disperazione, la nuova sensibilità dell’uomo moderno, con una scrittura che vada contro la narrativa convenzionale, contro una prosa descrittiva e contemplativa. La poesia in prosa è un genere “contro”, un genere ibrido, “un genere di rivolta e di libertà, molto più che un semplice tentativo di rinnovare la forma poetica, è una rivendicazione dello spirito, un aspetto della lotta incessante dell’uomo contro il suo destino”¹³.

Dal punto di vista formale, la poesia in prosa non è scritta in versi, dunque viene meno l’equivalenza tra versificazione e poetica; la funzione poetica del suo linguaggio obbedisce tuttavia a delle regole, e gli elementi distintivi di questo genere sembrano essere la brevità e la concisione della scrittura, la totale autonomia e unità logica della narrazione, la densità delle immagini creata in genere da ritmi pronunciati, da effetti sonori capaci di sostenere la tensione del racconto poetico libero nel tono e nell’espressione¹⁴. Non ultima appare la categoria della “gratuità”, come suggerito da Suzanne Bernard che sottolinea come lo scopo di tale genere polimorfico non sia trasmettere una informazione o raccontare una storia, ma ricercare un effetto poetico in uno spazio senza tempo¹⁵.

¹¹ Del resto, ad una vera e propria estetica dell’ambiguità Baudelaire è, com’è noto, molto sensibile: cfr. P. GIOVANNETTI, *La poesia senza verso*, cit., p. 13.

¹² Cito dalla pagina 3 di uno dei testi chiave per lo studio della poesia in prosa che, pur analizzando la fortuna e la tradizione del “prose poem” in Inghilterra e nella poesia americana, dedica nell’introduzione un ampio saggio alla discussione del genere, sottolineandone il carattere sociale e la funzione rivoluzionaria: M.S. MURPHY, *A tradition of subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, University of Massachusetts Press, Amherst 1992, pp. 246.

¹³ Cfr. L. GUILLAME, *op. cit.*, in chiusura del suo trattato. La studiosa M.S. Murphy specifica: “Terdiman and Monroe both make powerful arguments for the prose poem as a ‘counter-discourse’ to the dominant discourses of nine-teenth-century France. Terdiman explains: ‘At just the historical moment when the term ‘prosaic’ was mutating into a pejorative, the prose poem sought to reevaluate the expressive possibilities, and the social functionality, of prose itself. Nothing in the second half of the century situates this institution more acutely, nor puts it into crisis more decisively, than its reinscription in the project of the *poème en prose*’”, M.S. MURPHY, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴ “In a collection of articles on the prose poem appearing in 1983, *The Prose Poem in France: Theory and Practise*, Hermine Riffaterre, one of the editors and contributors, summarized the various approaches in her introduction: ‘Despite the diversity of approaches evident in this volume, or perhaps because of that very diversity, a clear consensus emerge as to what traits will define a genre too often thought undefinable: brevity, closure, inner ‘deconventionalized’ motivation of forms, relationship between representation-space and the poem’s spatial features, one shaping the other, and so forth’”, cit. in M.S. MURPHY, *op. cit.*, p. 62. Sul tema cfr. anche M. DELVILLE, *The American Prose Poem: poetic form and the boundaries of genre*, University Press of Florida, Gainesville FL 1998, in particolare il primo capitolo intitolato *The Prose Poem and the Ideology of Genre*, pp. 1-19.

¹⁵ “Le poème en prose suppose une volonté consciente d’organisation en poème; il doit être un tout organique, autonome, ce qui permet de le distinguer de la prose poétique [...]; ceci nous amènera à admettre le critère de l’unité organique: si complexe soit-il, et si libre en apparence, le poème doit former un tout, un univers fermé, sous peine de perdre sa qualité de poème [...]. Admettons cependant que d’une façon générale un poème ne se propose aucun fin en dehors de lui-même, pas

Per definire nelle sue linee generali il difficile problema della distinzione tra poesia e prosa, può essere utile una specie di doppia equazione quantitativa, tipica dello strutturalismo, utilizzata da Barthes ne *Il grado zero della scrittura*, nel quale lo studioso utilizza le lettere A, B e C per rappresentare alcuni attributi del linguaggio, a sua detta decorativi, e che stanno a significare, rispettivamente, A il metro, B il ritmo e C il “rituale delle immagini”, cioè la sonorità e la forza di queste ultime¹⁶. Costituisce, così, una formula secondo la quale:

$$\begin{aligned} \text{poesia} &= \text{prosa} + A + B + C \\ \text{prosa} &= \text{poesia} - A - B - C \end{aligned}$$

Al medesimo gioco di rimbalzi tra forma e contenuto, a maggior ragione, sono sottoposte la poesia in prosa e la prosa poetica. Utilizzando lo schema barthesiano si potrebbe tentare di sintetizzare la differenza tra le due categorie nel modo seguente:

$$\begin{aligned} \text{poesia in prosa} &= \text{prosa} - A + B + C \\ \text{prosa poetica} &= \text{poesia} - A - B + C \end{aligned}$$

La poesia in prosa, insomma, come la prosa poetica, non ha metro ma, al contrario di quest'ultima, ha ritmo (B) e una particolare densità (C) che endiadicamente – come vedremo – si sostengono a vicenda.

Per chiarire tale affermazione e stemperare un eccesso, forse, di razionalizzazione e classificazione, è opportuno affrontare l'analisi di un testo di poesia in prosa per cercare di definire al meglio la questione del “ritmo”.

Tra i poeti contemporanei che hanno scelto di scrivere prose poetiche e poesie in prosa¹⁷, un posto a sé stante merita senz'altro Ewa Lipska, poetessa di Cracovia, molto nota e tradotta in numerose lingue. Nel 2012 e nel 2013 Lipska ha pubblicato due volumi di cosiddette “prose poetiche”, rispettivamente intitolate *Cara signora Schubert... e L'amore, cara signora Schubert...*¹⁸. Queste due raccolte sono tematicamente ben definite: a parlare è infatti un io lirico al maschile che si rivolge ad una fantomatica “signora Schubert”, referente esistenziale e interlocutrice “intelligente e sensibile” alla quale indirizza tutte le sue “missive” che trattano dei grandi temi della vita e della morte, del destino, della memoria, del caso, della paura, intessuti da trame di ricordi condivisi,

plus narrative que démonstrative; s'il peut utiliser des éléments narratifs, descriptifs..., c'est à condition de la transcender et de la faire 'travailler' dans un ensemble et à des fins uniquement poétiques: nous avons là un critère de gratuité. [...] L'idée de la gratuité peut être précisée par celle d'intemporalité, en ce sens que le poème ne progresse pas vers un but, ne déroule pas une succession d'action ou d'idées mais se propose au lecteur comme un 'objet', un bloc intemporel”, S. BERNARD, *Le Poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, Paris 1959, pp. 14-15.

¹⁶ R. BARTHES, *Esiste una scrittura poetica?*, in IDEM, *Il grado zero della scrittura*, PBE, Milano 1982, p. 31. Cfr. anche M. DELVILLE, *op. cit.*, p. 3.

¹⁷ Non è questa la sede per affrontare un discorso più articolato che riguardi nel suo insieme la poesia in prosa contemporanea. Si rimanda, però, almeno a P. ZUBLENA, *Esiste (ancora) la poesia in prosa?*, in «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», 13, aprile 2010, pp. 43-47, e A. KLUBA, *Poemat proza*, cit., pp. 127-512, la quale riserva la seconda parte del suo volume all'analisi di numerose poesie in prosa, a partire dal periodo della Giovane Polonia fino a quello del secondo dopoguerra.

¹⁸ E. LIPSKA, *Droga pani Schubert...*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012; EADEM, *Miłość, droga pani Schubert*, Wydawnictwo a5, Kraków 2013. Entrambe le raccolte sono state tradotte dalla scrivente con il titolo *L'occhio incrinato del tempo*, a cura di M. Ciccarini, Armando, Roma 2013. A tale raccolta bilingue (polacco-italiana) si farà riferimento in seguito.

da momenti di vita vissuta insieme¹⁹. Sbaglierebbe, tuttavia, chi pensasse di trovarsi di fronte ad un racconto che si sviluppa nel nostro consueto spazio-tempo o che segue un percorso di causa-effetto. Attraverso un gioco di metafore, paradossi e analogie la poetessa crea, infatti, un universo mosso da una logica interna che non si serve delle categorie abituali della narrazione e che sembra invece voler sottolineare il paradosso della complessità dell'esistenza costruendo un universo di simmetrie surreali e inattese²⁰.

Contrassegnate da brevità di scrittura e da un'originale quanto elegante e compatta tessitura del racconto, le due raccolte hanno tuttavia delle caratteristiche formali diverse su cui vale la pena soffermarsi per tentare di definire meglio il genere a cui appartengono. Nella seconda raccolta, *L'amore, cara signora Schubert...*, con ogni evidenza si ha a che fare con prose poetiche, veri e propri cammei, brevi miniature composte di poche righe di lucida prosa nella quale l'effetto poetico è raggiunto grazie a singole immagini che hanno in sé la forza dirompente del discorso continuo, in una maniera serrata e intensa che mette in luce la verticalità dello stile rispetto al piano orizzontale della parola²¹.

Un solo esempio:

Nadmiar pamięci

Droga pani Schubert, co zrobić z nadmiarem pamięci? Włóczyłem się z nią po nieznanym miastach i kontynentach. Zostawiałem w przechowalniach bagażu i w miejskich bibliotekach. Ale zawsze odnajdywała mnie w porzuconych wspomnieniach, w listach, w snach. Kiedyś została napadnięta przez lęk, który zażądał, aby oddała mu całą bżuterię. Pamięć stawiała opór, ale lęk wyrwał jej kilka diamentowych lat. Czy byłaby pani gotowa przyjąć część mojej pamięci do swojego przeznaczenia? Niech pani nie ignoruje tej propozycji, która przecież nie przyznaje się jeszcze do klęski.

L'eccesso di memoria

Cara signora Schubert, che fare dell'eccesso di memoria? Ci ho vagabondato insieme per città e continenti sconosciuti. L'ho lasciata nei depositi bagagli e nelle biblioteche comunali. Ma mi ha sempre ritrovato nei ricordi abbandonati, nelle lettere, nei sogni. Una volta è stata assalita dalla paura, che le ha chiesto di darle tutti i suoi gioielli. La memoria ha opposto resistenza, ma la paura le ha strappato alcuni anni di diamante. Lei sarebbe pronta ad accogliere una parte della mia memoria nel suo destino? Non ignori questa proposta, che ancora non ammette sconfitta²².

Invece, nel volumetto precedente, *Cara signora Schubert...*, si nota il frequente ricorso – oltre che a cesure particolarmente significative – all'*enjambement*, e ciò, accettando l'efficace definizione di Giorgio Agamben, certifica l'identità della poesia rispetto alla prosa poiché “è senz'altro poesia quel discorso in cui è possibile opporre un limite metrico a un limite sintattico [...], prosa quel discorso in cui ciò non è possibile”²³. La sconnessione, l'evidente e ripetuta spezzatura tra suono e senso, potenzia la tensione lirica del dettato, creando effetti di senso

¹⁹ Cfr. M. CICCARIANI, *Le dissonanze ineluttabili della “signora Schubert”*, in *Kesarevo Kesarju. Scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, a cura di M. Ciccarini, N. Marcialis, G. Ziffer, FUP, Firenze 2014, pp. 71-79.

²⁰ Per un'analisi del contenuto delle due raccolte mi permetto di rimandare a M. CICCARIANI, *Universi reversibili*, in E. LIPSKA, *L'occhio incrinato*, cit., pp. 120-126.

²¹ Cfr. R. BARTHES, *op. cit.*, pp. 10-11.

²² E. LIPSKA, *L'occhio incrinato*, cit., pp. 68-69.

²³ “È un fatto sul quale non si rifletterà mai abbastanza che nessuna definizione del verso sia perfettamente soddisfacente, tranne quella che ne certifica l'identità rispetto alla prosa attraverso la possibilità dell'*enjambement*. Né la quantità, né il ritmo,

aggiuntivi che inducono il lettore a fermarsi, a sospendere il giudizio, salvo riprendere l'esperienza di attesa e risoluzione della medesima con la ricongiunzione del nesso sintattico-logico. Come suggerisce ancora Agamben:

In questo gettarsi a capofitto sull'abisso del senso, l'unità puramente sonora del verso trasgredisce, con la propria misura, anche la propria identità. L'*enjambement* porta così alla luce l'originaria andatura, né poetica né prosastica, ma, per così dire, bustrofedica della poesia, l'essenziale prosimetricità di ogni discorso umano [...]. Questa pendenza, questa sublime esitazione fra il verso e il suono è l'eredità poetica, di cui il pensiero deve venire a capo²⁴.

In *Cara signora Schubert...*, l'esistenza di cesure ripetute, anche se non precedute da uno schema di accenti riconoscibile, costituisce una regolarità dall'efficacia inattesa. Gli *enjambement* e gli accapo possono avere la funzione di generare un'unità di senso conclusa e indipendente da quella generata dai segni di interpunzione, ma anche di enfatizzare il punto di cesura che si comporta come un vero e proprio accento, creando una sottesa regolarità ritmico-semanticamente, mettendo in evidenza, in particolare, l'ultima parola del "verso", parola chiave posta in posizione forte²⁵.

Vediamo un esempio:

Dom

Droga pani Schubert, czasami czuję się jak
wystawiony na sprzedaż dom. Jest we mnie sześć
pokoi, są dwie kuchnie, trzy łazienki i jeden
przygarbiony strych. Teoretycznie mam dwa
wyjścia, ale od podwórza wiecznie zamknięte.
Stoję we wszystkich oknach i patrzę na drzewo,
które, jak fragment nie napisanej prozy, szumi,
aby zagadać strach.

La casa

Cara signora Schubert, a volte mi sento come
una casa messa in vendita. Dentro di me ci sono sei
stanze, due cucine, tre bagni ed una
soffitta ingobbata. In teoria ho due
uscite, ma quella sul cortile è sempre chiusa.
Sto in piedi davanti a tutte le finestre e guardo l'albero
che, come il frammento di una prosa mai scritta, stormisce,
ciarlando per distrarre la paura²⁶.

né il numero delle sillabe – tutti elementi che possono occorrere anche nella prosa – forniscono, da questo punto di vista, un discrimine sufficiente”, G. AGAMBEN, *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 21. Altrove Agamben ribadisce lo stesso postulato: “È la consapevolezza del rango eminente di questa opposizione [fra suono e senso, fra segmentazione metrica e segmentazione sintattica] che ha condotto gli studiosi moderni a identificare nella poesia dell'*enjambement* l'unico certo criterio distintivo della poesia rispetto alla prosa (si definirà allora poesia quel discorso in cui è possibile opporre un limite metrico a un limite sintattico, prosa il discorso in cui ciò non è possibile)”, IDEM, *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 37.

²⁴ IDEM, *Idea della prosa*, cit., p. 22.

²⁵ È ovvio che il ragionamento che segue si fonda sull'assunzione, altamente verosimile, che l'accapo non sia posizionato in modo casuale, benché forse il poeta non sia del tutto conscio del senso “nascosto” della cesura.

²⁶ E. LIPSKA, *L'occhio incrinato*, cit., pp. 38-39.

Qui gli *enjambement* della prima parte e gli accapo degli ultimi quattro versi sembrano in qualche modo fare da controcanto alla secca descrizione della “casa”, creano quella sospensione che costringe il lettore ad essere vigile perché il depotenziamento degli abituali schemi di riferimento può attivare associazioni e meccanismi insoliti. Se proviamo ad analizzare infatti la successione delle ultime parole di ogni verso abbiamo una sequenza che, per quanto surreale, ha una sua logica indipendente. L’ultima parola del primo verso è *jak*, “come”, e stabilisce subito una corrispondenza, un paragone, un confronto tra due termini (qualcosa assomiglia a qualcos’altro), mentre la sequenza numerica irregolare che segue stabilisce un ritmo discendente-ascendente (“sei”, “uno”, “due”), e crea una piccola vertigine, come quella di una pallina che cade dall’alto e rimbalza appena, cui segue la visione di una porta sempre “chiusa” (una delle due porte virtuali dell’io-casa), che sembra bloccare ogni movimento e alimentare un senso di oppressione. Terminata la descrizione dell’io-casa, e dunque di un luogo interno, gli accapo successivi ci portano in un luogo esterno, però altrettanto angoscioso, nel quale un “albero” “stormisce”, “per distrarre la paura”. La sequenza, quindi, sembra avere un suo senso interno che non ha apparentemente alcun legame logico con la “casa messa in vendita”, ma contribuisce a rafforzare il senso e il pericolo dell’ignoto sotteso all’“essere in vendita”. Si tratta, in sostanza, di un’immagine nascosta che rafforza l’atmosfera dell’immagine palese.

Un secondo breve esempio:

Pamięć

Droga pani Schubert, pisze pani, że zapomina
o nas pamięć. Tak, to prawda. Pod jej nieobecność
wycofałem nasze papiery wartościowe, sprzedałem
obligacje i futro z czarnego lisa, w którym
przeżyliśmy burzę. Nie wiem, dlaczego omija
szerokim łukiem miejsca naszych łakomych
spotkań i nie poznaje adresów, pod którymi
mieszkała. Ktoś widział ją, jak otoczona
kamiennymi pomnikami, rozsypywała nas
przez roztargnienie.

La memoria

Cara signora Schubert, lei scrive che la memoria
si dimentica di noi. Sì, è vero. In sua assenza
ho ritirato le nostre carte valori, ho venduto
le obbligazioni e la pelliccia di volpe nera con cui
abbiamo superato la tempesta. Non so perché si tiene
alla larga dai luoghi dei nostri incontri
agognati e non riconosce gli indirizzi dove
ha abitato. Qualcuno l’ha vista mentre, attorniata
da monumenti di pietra, ci spargeva in giro
per distrazione.²⁷

L’ultima parola del primo verso è *zapomina*, “si dimentica”; la seconda, *nieobecność*, “assenza”;

²⁷ IV1, pp. 58-59.

poi, *sprzedalem*, “ho venduto”; *w którym*, “con cui”; *omija*, “si tiene alla larga”; *lakomych*, “agognati”; *pod którymi*, “dove”; *otoczona*, “attorniata”, *nas*, “noi”; *roztargnienie*, “distrazione”. La sequenza è, dunque: “si dimentica, assenza, ho venduto, con cui, si tiene alla larga, agognati, dove, attorniata, noi, distrazione”. Il senso che viene qui enfatizzato è quello di una perdita irreversibile (“si dimentica, assenza, ho venduto”) che determina uno stare lontani dalle cose desiderate dalle quali siamo attorniati (“con cui, si tiene alla larga, agognati, attorniati”), e di tale perdita proprio noi siamo colpevoli per noncuranza (“dove, noi, distrazione”).

In questi due brevi esempi tratti dalla raccolta *Cara signora Schubert...*, la struttura “versificata” (nel senso di cui si è detto sopra) non è un vezzo grafico, ma costituisce una regolarità che ha un suo preciso significato poetico che rafforza le immagini contenute nel testo. Più in generale, le due poesie in prosa qui presentate – come del resto tutte le altre che compongono la raccolta – hanno strutture chiuse e concluse in sé: il racconto è scritto in prima persona da un narratore intradiegetico e autodiegetico che si rivolge non al lettore reale ma a un narratario fittizio (la signora Schubert), mentre il discorso è strutturato utilizzando una struttura “simmetrica” realizzata attraverso un processo surreale di reificazione degli esseri umani (il narratore si presenta come un oggetto, una casa messa in vendita), e di personificazione di esseri animati o inanimati, concetti o sentimenti (l’albero e la paura possiedono connotazioni e reazioni umane, come la memoria). Il flusso di coscienza del narratore è incorniciato dalla struttura simil-epistolare, in un dialogo di cui si conosce solo un punto di vista (la signora Schubert non è mai presente in maniera attiva).

La densità delle immagini è ottenuta anche grazie all’uso di figure retoriche, qui “ancelle” del gioco simmetrico, quali l’apostrofe, l’anafora (con valore intertestuale), la similitudine, l’ellissi, la prosopopea, e da significative inversioni del normale ordine delle parole, incisi e frasi nominali, caratteristiche del registro colloquiale. La brevità, invece, è raggiunta grazie a una contrazione della prosa discorsiva che non si sviluppa poco a poco, ma si realizza – come detto – in forme espressive fulminanti e paradossali nelle quali ritmo e significato si scontrano e producono un impatto, un’alterazione, una convulsa e tesa condensazione del contenuto poetico.

In conclusione, mettendo a confronto le poesie in prosa di *Cara signora Schubert...* con le prose di *L’amore, cara signora Schubert...*, si può rimarcare una consapevolezza e un’espansione, un respiro differenti. Nell’universo della poesia in prosa il legame tra i due protagonisti è raccontato con attese ed esitazioni, pause e intervalli poi risolti, quasi a voler indurre il lettore a seguire una trama musicale, breve ed intensa, laddove nelle prose poetiche il passo rallenta, il senso e il suono fluiscono in un microracconto che, per quanto paradossale possa essere, ha un suo scorrere, compatto e continuo.

Proprio nella diversa modulazione di senso e suono si gioca la partita di queste due forme originali di scrittura, si condensano o si stemperano l’immediatezza sensibile e istintiva e il significato, il fine, tra ritmi e sonorità rivelatrici.

Abstract

MARINA CICCARINI

Between Sense and Sound. The Case of Ewa Lipska

In the last fifty years, many studies in Europe and America have addressed the problem of poetic prose and of prose poetry, in an attempt to enclose two very elusive literary categories, if possible, in an ultimate definition. Retracing the evolutionary lines of the debate on the issue, the article focuses on the analysis of two recent collections of Ewa Lipska's poetry, classified by critics as "poetic prose." While such a definition is useful for the collection *Miłość, Droga Pani Schubert...* (2013), it is less accurate for the volume *Droga Pani Schubert...* (2012). In the latter, the presence of frequent enjambments and the repeated ruptures with keywords in strong positions form an original rhythmic-semantic regularity and effectiveness typical of prose poetry.

Keywords: Polish Literature, Ewa Lipska, Prose poetry, Poetic prose, Enjambments

«plit / rassegna italiana di argomenti polacchi», (VII) 7, 2016, pp. 161-169