

## Verso e prosa

Northrop Frye

---

Abstract

La voce *Verso and Prosa*, compilata da Northrop Frye per la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1974), riprende le riflessioni del «Manuale di stile» ne *Il Critico ben temperato* (1963) e può essere letta come appendice al quarto saggio dell'*Anatomia della critica* (1957).

The *Verse and Prose* entry, written by Northrop Frye for the *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* (1974) resumes the reflections of the «Manual of Style» contained in *The Well-Tempered Critic* and can be read as an appendix to the fourth essay of the *Anatomy of Criticism* (1957).

---

---

Parole chiave

Verso, prosa, ritmo

---

---

Contatti

sara.sullam@unimi.it

---

Nota introduttiva  
di Sara Sullam  
Università degli Studi di Milano

«E per l'amor di dio, Vita, mandami un telegramma  
con la differenza essenziale tra prosa e poesia,  
se per caso la conosci. Mi ci sto rompendo la testa».<sup>i</sup>

Presentiamo la traduzione della voce «Verso e prosa», compilata da Northrop Frye per l'edizione del 1974 della *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, curata da Alex Preminger, Frank Warnke e Osborne B. Hardison.<sup>ii</sup> Frye vi riprende le riflessioni avviate nel quarto saggio dell'*Anatomia della critica*,<sup>iii</sup> *Critica retorica: teoria dei generi* e successivamente sviluppate, in chiave stilistica, nel secondo capitolo del *Critico ben temperato*,<sup>iv</sup> *Manuale di stile*. Frye aveva già rielaborato alcuni spunti, questa volta in chiave stilistica. I tre ritmi del discorso ordinario – «il ritmo in versi dominato da una cadenza ricorrente; il ritmo della prosa retto dalla frase [...]; il ritmo associativo, in cui prevale la frase breve e irregolare»<sup>v</sup> – vengono esaminati «tenendo presente l'aspetto letterario della questione degli stili alto, medio e basso».<sup>vi</sup>

Nel 1974 Frye torna sulla questione dei generi, che imposta a partire da uno dei punti cardine dell'*Anatomia*, quello della differenza essenziale tra prosa e verso, declinata in primo luogo come

<sup>i</sup> Lettera del 19.6.1926 di Virginia Woolf a Vita Sackville-West, *The Letters of Virginia Woolf*, Nigel Nicolson and Joanne Trautmann (eds.), vol. 3, Hogarth Press, London, 1977, p. 281, traduzione mia.

<sup>ii</sup> *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger editor, Frank J. Warnke and O.B. Hardison (eds.), enlarged edition, Princeton University Press, Princeton 1974, pp. 855-890.

<sup>iii</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957); ed. cons. *Anatomia della Critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 1969.

<sup>iv</sup> Northrop Frye, *The Well-Tempered Critic* (1963); ed. cons. *Il critico ben temperato*, trad. it. di Amleto Lorenzini e Mario Manzari, Longanesi, Milano 1974.

<sup>v</sup> Northrop Frye, *Il critico ben temperato*, cit., p.47.

<sup>vi</sup> *Ibidem*.

differenza di ritmo.<sup>vii</sup> Non esistono però solo il ritmo della prosa o quello della poesia; in *Verso e prosa*, infatti, Frye dedica maggiore attenzione a un terzo tipo di «espressione convenzionalizzata», che definisce «ritmo oracolare o associativo»,<sup>viii</sup> la cui unità «non è né la frase della prosa né il verso metrico, ma una specie di pensiero-respiro o frase breve [*phrase*]».<sup>ix</sup> Nella letteratura di lingua inglese, a cui Frye, come nell'*Anatomia*, si limita, il progenitore di questa forma è individuato in Laurence Sterne, anche se poi, prosegue il critico canadese, essa viene sfruttata in tutto il proprio potenziale dagli scrittori della stagione modernista: Joyce, prima di tutti, e poi Gertrude Stein, Ernest Hemingway, D.H. Lawrence, William Faulkner e Samuel Beckett.<sup>x</sup> Stupisce l'assenza di Virginia Woolf, forse la scrittrice modernista che più riflessioni ha dedicato al rapporto tra prosa e poesia, oltre ad aver sfruttato al massimo le risorse del «ritmo associativo» e ad aver scritto pagine assai vicine alla retorica dei generi di Frye.<sup>xi</sup>

In *Verso e prosa* Frye completa l'itinerario teorico e critico iniziato nel quarto saggio dell'*Anatomia*, sottolineando, nella terza sezione, l'importanza del rapporto tra verso e prosa per la letteratura del Novecento, nella quale le due categorie non sono più sufficienti per esaurire gli usi letterari del linguaggio. Con l'approfondimento delle varietà del ritmo associativo, in cui la prosa prende su di sé alcune delle caratteristiche del verso, pur rimanendo sempre all'interno del «genere letterario della pagina stampata»,<sup>xii</sup> Frye risponde a una domanda che pone all'inizio della voce, ossia, «qual è lo statuto della prosa letteraria?», un interrogativo che, leggendo *Verso e prosa* viene quasi voglia di completare con «nel Novecento».

A quasi quarant'anni dalla pubblicazione di *Verso e Prosa* – e in occasione del centenario della nascita di Frye nel 2012 – è quindi sembrato opportuno offrire anche al lettore italiano questa breve appendice a quella che ancora oggi rimane una pietra miliare nella teoria dei generi letterari.

Tutte le note sono della traduttrice.

<sup>vii</sup> Nell'*Anatomia* Frye sottolinea questo aspetto fin dall'inizio: «A pagina due [di un ideale manuale di critica letteraria] dovrebbe essere spiegato uno dei fattori letterari di maggior portata, cioè la distinzione ritmica tra verso e prosa», Northrop Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 22.

<sup>viii</sup> Nell'*Anatomia* il ritmo associativo era associato principalmente alla lirica.

<sup>ix</sup> Il termine inglese *phrase* è molto vicino al francese *phrase*, parola particolarmente cara a Flaubert (a proposito vedi Julien Piat, *La langue littéraire et la phrase*, in *La langue littéraire. Un histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Fayard, Paris 2009, pp. 179-234. E, insieme a Joyce, Flaubert, a detta di Frye, è uno dei pochi scrittori che ha «osato affrontar[e] con risolutezza» le difficoltà «enormi» derivanti dal tentativo di applicare alla prosa anche solo parte della concentrazione associativa della poesia. Northrop Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 372.

<sup>x</sup> Beckett, per la precisione *L'Innommable*, viene citato in relazione al ritmo associativo nel *Critico ben temperato* (p. 48). Interessante notare come in un articolo sul romanzo di Beckett *Ill seen, ill said* (1981), intitolato in modo eloquente *Between verse and prose*, Marjorie Perloff ricorra proprio alla sistemazione proposta da Frye nel *Critico ben temperato* e in «Verse and prose» per dare conto della difficile collocazione generica del romanzo. Marjorie Perloff, *Between Verse and Prose. Beckett and the New Poetry*, «Critical Inquiry», Vol. 9, n. 2, 1982, pp. 415-433.

<sup>xi</sup> Vedi in particolare i saggi *Poetry, Fiction and the Future*, trad. it. di Liliana Rampello *Lo stretto ponte dell'arte*, in *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*, pp. 250-260; e *Anon and the Reader* (pubblicati postumi nel 1979), trad. it. di Giovanni Luciani, *Anon: saggio sul pubblico anonimo della letteratura inglese*, Abramo, Cantanzaro, 2001.

<sup>xii</sup> Northrop Frye, *Anatomia della critica*, cit., p. 330.

## Verso e prosa<sup>1</sup>

Le parole sono usate (1) per la lingua parlata, (2) per il pensiero, logico o discorsivo, e (3) per la letteratura.

Il linguaggio discorsivo fa affermazioni di fatto, viene giudicato secondo criteri di verità o falsità, e la sua forma è la prosa. La letteratura non fa alcuna affermazione di fatto, procede per ipotesi e viene giudicata per la sua densità immaginativa. In letteratura, troviamo molti componimenti che presentano una qualche forma di ricorrenza regolare – sia essa il metro, l'accento, la quantità vocalica, la rima, l'allitterazione, il parallelismo, o qualsiasi combinazione di questi ultimi –, per cui possiamo parlare di componimenti in versi. Questi sono sempre letterari, e le opere storiche o filosofiche in versi sono quasi sempre ascritte al campo della letteratura. Possiamo escluderle da quest'ultimo solo ricorrendo a una qualche forma di giudizio di valore, ma non a un giudizio categorico; e introdurre giudizi di valore prima di capire quali siano le categorie con cui abbiamo a che fare non può che generare confusione. Se però il verso sembra essere il linguaggio tipico della letteratura – fatto di per sé rilevante e peculiare insieme –, la letteratura non è fatta di soli versi. Ed ecco che allora si pone una domanda: qual è lo statuto della prosa letteraria? Il modo migliore di distinguere prosa letteraria e prosa non letteraria è individuare quello che potremmo definire il suo scopo. Se è descrivere e rappresentare i fatti ed essere giudicata in base a criteri di verità, ricadrà di norma in una categoria non letteraria; se invece è ottenere un giudizio basato sulla densità immaginativa, andrà collocata, di norma, in campo letterario. Diciamo *di norma*, perché non è impossibile considerare alcune opere – come *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano* di Gibbon – da entrambi i punti di vista.

Da ciò deriva un'ulteriore questione: qual è il significato del termine poesia? Nella *Poetica*, Aristotele osserva che il metro non è il tratto distintivo della «poesia». Lo stesso Aristotele, tuttavia, sottolinea come le opere di una tale arte letteraria sono «ancora prive di un nome»; affermazione che oggi, a duemilacinquecento anni di distanza, è ancora vera. Il termine «poesia» ha sempre indicato, prima di tutto, un «componimento metrico», per cui se è vero che *Tom Jones*, per esempio, è sicuramente un'opera letteraria, è anche vero che nessuno lo definirebbe un poema.

Riguardo alla prosa, il primo punto da chiarire è che il linguaggio ordinario non è prosa, o, comunque, è prosa solo in quanto non è verso. Il linguaggio ordinario, soprattutto quello colloquiale o volgare, è una retorica discontinua, ripetitiva, fortemente accentata, ben diverso dalla prosa così come dal metro regolare. Il romanziere che sia un fine osservatore del linguaggio ordinario userà, nei dialoghi, un ritmo marcatamente diverso da quello che impiega per la narrazione o la descrizione. La prosa è linguaggio ordinario nel suo aspetto migliore: è una convenzionalizzazione operata da parte una persona colta, o comunque con una buona padronanza della lingua, che tenti di assimilare il parlato alle strutture del pensiero discorsivo. Chiunque sia esposto alla prolissità asintattica di un parlante incolto, piuttosto che alla cantilena – o alle lagne – di un bambino, si accorge che la regolarità del metro è in realtà un modo molto più semplice di stilizzare il linguaggio ordinario di quanto lo sia la prosa, il che spiega perché quest'ultima sia di norma uno sviluppo tardivo e sofisticato nella storia letteraria.

<sup>1</sup> © Princeton University Press.

Ci sono, inoltre, almeno due modi di convenzionalizzare il linguaggio ordinario: quello semplice e primitivo di un metro a ricorrenza regolare, e quello più intellettualizzato che dà luogo a una struttura frastica dotata di logica e coerenza. Quando a prevalere è il ritmo ricorrente e la struttura frastica vi è subordinata, abbiamo il verso; quando invece predominante è la struttura frastica, e tutte le strutture di ripetizione sono a essa subordinate e divengono per questo irregolari, abbiamo la prosa. La prosa letteraria scaturisce dall'imitazione a fini letterari del linguaggio discorsivo. Di tutte le differenze tra prosa e verso, l'unica essenziale è la differenza di ritmo. Il verso è in grado di assorbire una concentrazione metaforica e figurativa molto maggiore rispetto alla prosa, ma si tratta unicamente di una differenza quantitativa; la differenza di ritmo che rende possibile tale concentrazione è invece di natura qualitativa.

Questa divisione tra prosa e verso è tuttavia complicata dalle diverse forme di «verso libero», che, seppure indubbiamente letterarie, non sono metriche o comunque non mostrano alcuna forma di ricorrenza regolare. L'assunto ingenuo secondo il quale la poesia che non mostri una struttura ricorrente riconoscibile sia necessariamente prosa è chiaramente errato, e va quindi postulata l'esistenza di un terzo tipo di espressione convenzionalizzata. Questo terzo tipo intrattiene una relazione particolare con la lingua parlata, o perlomeno con il soliloquio e il discorso interiore. Potremmo definirlo ritmo oracolare o associativo; la sua unità non è né la frase della prosa né il verso metrico, ma una specie di pensiero-respiro o frase breve [*phrase*]. Il ritmo associativo è predominante nel verso libero e in alcuni tipi di prosa letteraria, come quella del flusso di coscienza [*stream of consciousness*].

Una trattazione storica su questa tripartizione del ritmo verbale – discorsivo, metrico, e associativo – richiederebbe un'intera enciclopedia. Sarà quindi meglio procedere per via induttiva limitandoci, per gli esempi, alla sola lingua inglese, e considerare alcuni fenomeni letterari spiegabili a partire da essa. Ognuno dei tre ritmi, in letteratura, può darsi allo stato puro o in combinazione con uno degli altri tre.

VARIETÀ DI RITMO NELLA PROSA: la prosa, abbiamo detto, è tipicamente il linguaggio del pensiero discorsivo o un'imitazione di quel linguaggio a fini letterari. Nella prosa pura vengono messi in risalto i tratti logici o descrittivi, mentre quelli stilistici o retorici passano in secondo piano, quando non sono del tutto assenti. Il ritmo della frase predomina; ogni ripetizione, sia essa di suoni o di ritmo, viene, nei limiti del possibile, eliminata, e gli espedienti retorici ricorrenti – o gli artifici stilistici – vengono recepiti con una certa irritazione. Lo scopo è quello di presentare un certo contenuto o significato nel modo più discreto e trasparente possibile. Quando la prosa presenta tali caratteristiche è quanto più mai lontana da influenze metriche o associative. La prosa pura ha due tipi principali di ritmo: uno più informale e colloquiale, che rappresenta il ritmo del parlato colto trasferito sulla pagina stampata, e uno più formale, concepito sin dall'inizio per essere letto in un libro. Prendiamo un passo dall'*Origine della specie* di Darwin:

The great and inherited development of the udders in cows and goats in countries where they are habitually milked, in comparison with these organs in other countries, is probably another instance of the effects of use. Not one of our domestic animals can be named which has not in some country drooping ears; and the view which has been suggested that

the drooping is due to disuse of the muscles of the ear, from the animals being seldom much alarmed, seems probable.<sup>2</sup>

Il passo non è certo carente quanto a ritmo e leggibilità; anzi, si prova un piacere letterario nel leggerlo. Un piacere che però deriva dal vedere che la prosa è usata per gli scopi descrittivi che le sono propri, e dalla sicurezza, da parte nostra, che un'allitterazione come «the drooping is due to the disuse» sia puramente casuale. Paragoniamo ora la prosa di Darwin con un passo tratto da *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano* di Gibbon:

The mystic sacrifices were performed, during three nights, on the banks of the Tyber; and the Campus Martius resounded with music and dances, and was illuminated with innumerable lamps and torches.[...] A chorus of twenty-seven youths, and as many virgins, of noble families, and whose parents were both alive, implored the propitious gods in favor of the present, and for the hope of the rising generation; requesting, in religious hymns, that according to the faith of their ancient oracles, they would still maintain the virtue, the felicity, and the empire of the Roman people.<sup>3</sup>

In questo caso, oltre alle informazioni sui giochi secolari di Filippo, saltano all'occhio alcuni artifici stilistici, quali l'equilibrio antitetico e il raddoppiamento degli aggettivi. Se ci concentriamo esclusivamente sulla storia, tali artifici ci distraggono. Ma in Gibbon, accanto a quella descrittiva, scorgiamo un'intenzione specificamente letteraria. L'autore suggerisce un interesse *meditativo* per il declino di Roma, un interesse al quale, a livello stilistico, si addice una certa simmetria.

Da notare è anche che la stilizzazione più evidente della prosa di Gibbon la rende più oratoria, connotandola in senso marcatamente retorico. Siamo poco lontani dalla prosa oratoria, nella quale l'elaborazione formale dello stile ha un'importanza pari all'argomento trattato. Siamo nell'area della grande oratoria, che va da Cicerone all'appello di Lincoln a Gettysburg fino ai discorsi di Churchill nel 1940, i cui passi memorabili presentano solitamente ripetizioni formali. Nelle lettere di Samuel Johnson a Chesterfield si ritrovano esempi simili: «The notice which you have been pleased to take of my labours, had it been early, had been kind; but is has been delayed till I am indifferent, and cannot enjoy it; till I am solitary, and cannot impart it; till I am known, and do not want it.»<sup>4</sup> La maggiore presenza di elementi retorici o simmetrici nello stile fa sì che

<sup>2</sup> [«Il grande sviluppo, ereditario, delle mammelle delle vacche e delle capre nei paesi dove vengono abitualmente munte è un altro esempio dell'effetto dell'uso. Non si conosce un solo animale domestico che, in qualche paese, non abbia le orecchie pendenti, e sembra probabile, come suggerito da alcuni autori, che esse dipendano dal disuso dei relativi muscoli, perché gli animali sono raramente in stato di allarme per un pericolo.»] Charles Darwin, *The Origin of Species*, 1859; ed. cons. *L'origine della specie*, trad. it. e cura di Giuliano Pancaldi, Bur, Milano, 2010, p. 17.

<sup>3</sup> [«Si celebravano per tre notti mistici sacrifici sulle rive del Tevere e il Campo Marzio risuonava di musica e di canti, illuminato da una quantità innumerevole di torce e di lampade. [...] Un coro di ventisette nobili giovanetti e di altrettante nobili fanciulle, che avessero ancora i genitori, implorava il favore degli dèi per la presente e per la futura generazione, supplicandoli con inni devoti di conservare (seconda la fede degli antichi oracoli) la virtù, la felicità e l'impero del popolo romano.»] Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, 1776-1789, ed. cons. *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano*, vol. I, trad. it. di Giuseppe Frizzi, Einaudi, Torino, 1967, p. 180.

<sup>4</sup> «L'attenzione che vi siete compiaciuto di concedere alle mie fatiche, sarebbe stata gradita se fosse giunta prima; ma è stata rimandata tanto, che ormai sono insensibile, e non riesco a rallegrarmene;

la prosa vada progressivamente assumendo qualità *metriche* e si avvicini così al verso. La qualità metrica è particolarmente marcata nella prosa ciceroniana, nell'ampio e formale periodare, scandito dagli «e», caratteristico dei personaggi dei libri seicenteschi, nell'arrangiamento deliberatamente simmetrico di frasi ed espressioni in *Urn Burial* di Sir Thomas Browne e in *Holy Dying* di Jeremy Taylor.

Basterebbe accentuare ulteriormente l'elemento metrico per ritrovarci nell'eufuismo, tentativo esplicito di conferire alla prosa le caratteristiche retoriche del verso, compresa la rima e l'allitterazione, o l'equilibrio metrico. Leggiamo una frase tratta dal romanzo eufuistico *The Carde of Fancie* di Robert Greene:

This loathsome lyfe of Gwydonius, was such a cutting corasive to his Fathers carefull conscience, and such a haplesse clogge to his heavie heart, that no joye could make him injoye and joye, no mirth could make him merrie, no prosperitie could make him pleasant, but abandoning all de light, and avoding all accompanie, he spent his dolefull dayes in dumper and dolours, which he uttred in these words.<sup>5</sup>

In questo caso siamo ben lontani da ogni possibile concezione di prosa: il ritmo predominante è ancora quello della frase, ma chi scrive fa tutto ciò che uno scrittore di prosa descrittiva solitamente cerca di evitare. L'eufuismo, ovviamente, non è che una forma di prosa altamente retorica: ci si aspetterebbe di trovarla nei sermoni, nei quali è registrata sin dal periodo anglosassone. E in effetti, nei racconti eufuisti, l'autore cerca di creare situazioni in cui i personaggi scrivono lettere, lamentazioni o arringhe. Il passo appena citato, ad esempio, precede un'arringa.

Torniamo ora al tipo della prosa pura più informale e colloquiale, che ha lo scopo di evocare una bella conversazione più che una buona esposizione. Probabilmente, il massimo esempio in questo senso è Montaigne. Prendiamo un passo da una delle prefazioni di George Bernard Shaw:

After all, what man is capable of the insane self-conceit of believing that an eternity of himself would be tolerable even to himself? Those who try to believe it postulate that they shall be made perfect first. But if you make me perfect I shall no longer be myself, nor will it be possible for me to conceive my present imperfections (and what I cannot conceive I cannot remember); so that you may just as well give me a new name and face the fact that I am a new person and that the old Bernard Shaw is as dead as mutton.<sup>6</sup>

ormai sono un solitario, e non posso dividerla; ormai sono famoso, e non la voglio.» Lettera di Samuel Johnson a Lord Chesterfield, febbraio 1755, traduzione mia.

<sup>5</sup> [«L'esistenza esecrabile di Gwydonius rodeva a tal punto la coscienza premurosa del padre, e gli pesava tanto sul cuore, che non riusciva a gioire di nessuna gioia, nessuna allegria lo rendeva allegro, e non c'era prosperità che gli procurasse piacere, ma, lasciando da parte ogni diletto ed evitando ogni compagnia, trascorreva i propri giorni dolenti nel dispiacere e nel dolore, che esprimeva con queste parole.»] Robert Greene, *The Carde of Fancie*, 1584, traduzione mia.

<sup>6</sup> [«Dopotutto, quale uomo è così presuntuoso da credere di poter sopportare l'eternità di se stesso? Chi tenta di crederlo, ritiene che prima dovrebbe raggiungere la perfezione. Ma se verrò reso perfetto, non sarò più me stesso, né potrò vedere le mie imperfezioni presenti (e se non le vedo, non potrò nemmeno ricordarmene); per cui potreste semplicemente darmi un nuovo nome e rassegnarvi al fatto che sono una nuova persona e che il vecchio Bernard Shaw è morto e sepolto.»] George Bernard Shaw, *Treatise on Parents and Children*, 1910, traduzione mia.

Paragonato a quello di Darwin citato in precedenza, questo passo mostra una certa influenza del ritmo associativo, evidente nell'uso delle parentesi, nella conversazione immaginaria con il lettore, e in altri tratti tipici del processo associativo del linguaggio. Tutto, però, in questo caso, si gioca su un piano impersonale, perché si parte dal presupposto che a dominare siano la mente conscia e l'argomentazione logica. La prosa continua – o, comunque, una scrittura in forma logica – presuppone la parità tra scrittore e lettore. Lo scrittore, per così dire, aggancia il proprio lettore quando gli parla senza interruzioni. Se desiderasse creare a un divario, innalzare una barriera contro il lettore, o se, semplicemente, volesse lasciare intendere che nutre riserve maggiori di quelle che mostra sulle prime, ricorrerebbe a una forma più discontinua.

La forma, per esempio, che ritroviamo negli aforismi di numerose opere in prosa, come i dialoghi scritti a tavolino. I filosofi sembrano prediligerla: Pascal, Bacone, Spinoza, Wittgenstein, Nietzsche, per citarne solo alcuni. L'aforisma è oracolare: invita a fermarsi e a riflettere; come la prosa oratoria, stimola la meditazione, ma il lettore viene portato dentro la mente dello scrittore invece che verso l'esterno, verso il soggetto. Nella prosa discontinua e aforistica si avverte chiaramente il ritmo associativo. Le *Devotions Upon Emergent Occasions* di Donne forniscono esempi in tal senso, specialmente nei passi scritti in forma di preghiera, nei quali non ci si rivolge direttamente al lettore:

[...] so thou callest Genezareth, which was but a lake, and not salt, a sea; so thou callest the Mediterranean sea still the great sea, because the inhabitants saw no other sea; they that dwelt there thought a lake a sea, and the others thought a little sea, the greatest, and we that know not the afflictions of others call our own the heaviest.<sup>7</sup>

Un ulteriore passo in questa direzione conduce alla prosa oracolare e associativa del poema in prosa, di cui Ossian è l'esempio inglese più conosciuto, sebbene sia così poco interessante dal punto di vista intellettuale o logico, che del senso della prosa rimane ben poco. L'inglese non possiede esempi rilevanti di poemi in prosa aforistici, come *Così parlò Zarathustra* in tedesco, o la *Stagione all'inferno* di Rimbaud in francese. L'incipit di *Under Milk Wood*, di Dylan Thomas, tuttavia, è scritto in una prosa profondamente influenzata da un ritmo associativo, ma pur sempre prosa: «It is Spring, moonless night in the small town, starless and bible-black, the cobblestreets silent and the hunched, courtiers'-and- rabbits'wood limping invisible down to the sloeback, slow, black, crowblack, fishingboat-bobbing sea».<sup>8</sup>

VARIETÀ DI RITMO NEL VERSO: questo argomento pertiene in realtà alla prosodia, ma esiste comunque margine per qualche riflessione aggiuntiva. In inglese, forme quali la il distico eroico conchiuso [*stopped heroic couplet*] e il distico ottosillabico [*octosyllabic couplet*] rap-

<sup>7</sup> [«[...] così tu chiami Genezareth, che era solo un lago, e non salato, un mare; così tu chiami sempre il Mediterraneo il grande mare, perché gli abitanti non vedevano alcun altro mare, coloro che vi abitavano da presso ritenevano un lago un mare, e gli altri ritenevano un piccolo mare il più grande di tutti, e noi che non conosciamo le affezioni degli altri definiamo le nostre le più pesanti.»] John Donne, *Devotions Upon Emergent Occasions*, 1624; ed. cons. *Devozioni per occasioni d'emergenza*, trad. it. di Paola Colaiacono, Editori Riuniti, Roma, 1994, p. 132.

<sup>8</sup> «È primavera, notte senza luna nella cittadina senza stele e nera come la Bibbia, silenziose le strade acciottolate, e il bosco gibboso degli amanti e dei conigli arranca invisibile verso il mare nero come le sorbe, pigro, nero, nero come il corvo ballonzolante di barche da pesca.» Dylan Thomas, *Under Milk Wood*, 1953. Ed. cons. *Sotto il bosco di latte*, trad. it. di Carlo Izzo, Guanda, Parma, 1992, p. 17.

presentano il ritmo del verso metrico al suo stato più puro, equidistante dalla prosa e dal ritmo associativo. Esempiare, in tal senso, è il passo di Pope che segue:

Alike in ignorance, his reason such,  
Whether he thinks too little or too much:  
Chaos of thought and passion, all confus'd;  
Still by himself abus'd or disabus'd;  
Created half to rise, and half to fall;  
Great lord of all things, yet a prey to all;  
Sole judge of truth, in endless error hurl'd:  
The glory, jest, and riddle of the world!<sup>9</sup>

L'unico suono ricorrente è la rima; assonanza e allitterazione sono tenute al minimo, e persino la struttura frastica tende a mantenersi entro l'unità metrica; donde l'inevitabile e naturale uso dell'antitesi e la posizione regolare della cesura. In Dryden e Pope, negli ottosillabi di Marvell, nelle semplici quartine di Housman, dove un metro rigidamente controllato marca il passo preciso e ordinato delle parole, a predominare è un senso di arguzia deliberata, causato dall'abilità tecnica con cui il poeta controbilancia la prosa per mezzo di associazioni sonore.

Con il *blank verse*, così facile da scrivere con precisione e così difficile da scrivere bene, ci muoviamo decisamente verso la prosa. Nel *blank verse*, infatti, c'è ben poco margine perché la struttura della frase venga assorbita da quella metrica: una lunga serie di versi sciolti in cui la struttura sintattica seguisse con precisione il pentametro giambico produrrebbe un'insopportabile cantilena. Il *blank verse* tende a sviluppare sincopi e *enjambement*, ed è per questo che, accanto al ritmo metrico, ne troviamo un altro, quello della prosa. Un simile processo fa sì che il pentametro giunga vicinissimo alla prosa. Il passo che segue, tratto da *L'anello e il libro* di Robert Browning, è stato scelto in quanto meno estremo in quest'approssimazione alla prosa:

So  
Did I stand question, and make answer, still  
With the same result of smiling disbelief,  
Polite impossibility of faith  
In such affected virtue in a priest;  
But a showing fair play, an indulgence, even,  
To one no worse than others after all —  
Who had not brought disgrace to the order, played  
Discreetly, ruffled gown nor ripped the cloth  
In a bungling game at romps!<sup>10</sup>

<sup>9</sup> [Anche nell'ignoranza, la sua mente è uguale,  
che pensi troppo, o troppo poco:  
disordine di pensiero e passione, tutto è confuso;  
epperò usato e abusato da se stesso;  
creato metà per elevarsi e metà per cadere;  
signore di tutte le cose, e preda di ognuno;  
unico giudice della verità, scagliato nell'errore senza fine;  
la gloria, le gesta e l'enigma del mondo!]

Alexander Pope, *An Essay on Man*, 1734, traduzione mia.

<sup>10</sup> [Ecco come affrontai la questione e come risposi,  
sempre con lo stesso risultato:

Nel caso di un *blank verse* discorsivo o narrativo come quello appena citato, chi ascolta fatica ad avvertire un pentametro ben definito: piuttosto, sente un ritmo a un passo dalla prosa, ma che di quest'ultima non raggiunge mai il ritmo nettamente semantico a causa di diverse influenze ritmiche. Nel teatro giacomiano, il ritmo del *blank verse* trova il proprio centro di gravità a metà strada tra verso e prosa, per cui passa facilmente dall'uno all'altra a seconda delle esigenze del decoro drammatico, dettate principalmente dall'umore e dal rango sociale di chi parla. Nella *Tempesta*, in particolare nelle battute di Calibano, così come in alcuni drammi tardi di Webster e Tourneur, la separazione tra verso e prosa tende quasi a sparire, ed ecco che allora si fa strada il terzo ritmo, quello associativo, come nel brano che segue, tratto dalla *Tempesta*:

I will stand to, and feed,  
Although my last: no matter, since I feel  
The best is past. Brother, my lord the Duke!  
Stand to, and do as we.<sup>11</sup>

Una forte influenza della struttura sintattica della prosa combinata con uno schema rimico più elaborato produce spesso quel tipico *doggerel* [termine che indica il verso della poesia burlesca dal ritmo irregolare, *n. d. .t.*] ricercato, caratteristico della satira, come in *Hudibras* o *Don Juan*, o, al giorno d'oggi, in Ogden Nash. A volte Wordsworth, che insiste sull'identità tra lingua della prosa e lingua della poesia, non riesce a evitare che le frasi semplici e lineari delle *Lyrical Ballads* suonino come un *doggerel*. Una delle satire di Donne (la quarta) comincia così:

Well; I may now receive, and die; My sinne  
Indeed is great, but I have beene in  
A Purgatoire, such as fear'd hell is  
A recreation to, and scarce map of this.<sup>12</sup>

incredulità sorridente, impossibilità educata di credere  
a una tale ostentazione di virtù in un prete,  
ma pure sfoggio d'imparzialità e d'indulgenza  
verso uno che, dopo tutto, non era peggio degli altri,  
che non aveva affatto disonorato l'ordine, uno il cui gioco era stato discreto,  
spiegazzando l'abito senza stracciarne il tessuto  
in un confuso e rumoroso gioco tra ragazzi.]

Robert Browning, *The Ring and the Book*, 1868-1869; ed. cons. *L'anello e il libro*, trad. it. di Simone Saglia, Zanetti, Montichiari, 1994, p. 315.

<sup>11</sup> [«Mi decido a mangiare anche se fosse questa l'ultima volta. Non mi importa più di nulla dal momento che il meglio della mia vita è passato. Fratello, duca mio signore, decidetevi e fate come noi».] William Shakespeare, *The Tempest*, III. iii; ed. cons. *La Tempesta*, trad. it. di G.S. Gargano, in *Tutte le opere*, a cura di Mario Praz, Sansoni, Firenze, 1964, p. 508.

<sup>12</sup> [Bene; ora posso comunicarmi, e morire; il mio peccato  
Certo, è grande, ma sono stato in  
Un purgatorio, tale che il temuto inferno  
Al confronto è un divertimento, un'immagine sbiadita di questo.]  
John Donne, *Fourth Satire*, traduzione mia.

Nessuno, ascoltando questi versi letti ad alta voce, si accorgerebbe che si tratta di due distici di pentametri; lo schema metrico diventa una parodia, e in quanto tale si adatta al contesto satirico.

Se la prosa, la scrittura associativa si manifesta fundamentalmente in un cambio di direzione nel significato, che si discosta dall'articolazione logica per approssimarsi alla sfera privata ed emotiva, nel verso la sua influenza si mostra principalmente attraverso un intensificarsi dei *pattern* sonori. Ciò è particolarmente evidente nello verso «strofico» [*stanzaic verse*], a causa della tendenza naturale della strofa a sviluppare schemi rimici elaborati, spesso sostenuti da allitterazione, assonanza e espedienti simili. Le parole tendono a riecheggiarsi tra loro e al ritmo metrico si sovrappone quello evocativo, come nel bellissimo madrigale che segue, tratto dalla *Faerie Queene*:

Wrath, gealosie, griefe, loue do thus expell:  
 Wrath is a fire, and gealosie a weede,  
 Griefe is a flood, and love a monster fell;  
 The fire of sparkes, the weede of little seede,  
 The flood of drops, the Monster filth did breede:  
 But sparks, seed, drops, and filth do thus delay;  
 The sparks soone quench, the springing seed outweed,  
 The drops dry vp, and filth wipe cleane away:  
 So shall wrath, gealosie, griefe, loue dye and decay.<sup>13</sup>

Un ulteriore passo in questa direzione renderebbe i *pattern* sonori insopportabili, come a volte accade, in modo sperimentale, nella stessa *Faerie Queene*. Negli esperimenti sonori di *The Bells* o in versi celeberrimi come «The viol, the violet and the vine»,<sup>14</sup> Edgar Allan Poe, che ha fatto di questa discontinuità e di quest'effetto evocativo del verso il proprio «principio poetico», mostra l'infiltrazione del suono associativo all'interno del metro. In Hopkins troviamo un'unione analoga di ritmo metrico e associativo, seppure in un contesto decisamente più intellettualistico:

«Some find me a sword; some  
 The flange and the rail; flame,  
 Fang, or flood» goes Death on drum,  
 And storms bugle his fame.  
 But wé dream we are rooted in earth—Dust!  
 Flesh falls within sight of us, we, though our flower the same,  
 Wave with the meadow, forget that there must

<sup>13</sup> [Ira, gelosia, dolore, amore nascono così:  
 l'ira è un fuoco, la gelosia un'erbaccia,  
 il dolore un fiume in piena, e l'amore un mostro crudele;  
 il fuoco è alimentato dalle scintille, l'erbaccia da un piccolo seme,  
 il fiume dalle gocce, il mostro dalla sporcizia:  
 Ma le scintille, il seme, le gocce e la follia si spengono così:  
 Le scintille si esauriscono presto, il seme sboccia,  
 Le gocce si asciugano e la sporcizia è spazzata via dal pulito:  
 Così ira, gelosia, dolore, amore muoiono e decadono.]

Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, 1590-1596, II, canto 4, strofa 35, traduzione mia.

<sup>14</sup> «La viola, la violetta e la vite», Edgar Allan Poe, *La città nel mare*.

The sour scythe cringe, and the blear share come.<sup>15</sup>

Il passo illustra un altro principio importante. Di fronte all'aumento dei *pattern* associativi, e all'apparizione, accanto alla rima, di allitterazione e assonanza, potrebbe rendersi necessario il ritmo più forte di un metro rigido, di modo da evitare che la poesia diventi una pesante massa ecolalica. Nel brano di Hopkins, il ritmo è accentuale piuttosto che metrico: come il ritmo musicale, a cui assomiglia molto, stabilisce una serie di battiti accentuali, variando ampiamente il numero delle sillabe che si possono trovare tra un battito e l'altro. Il sesto verso del brano citato inizia con uno spondeo accentuale, sebbene il ritmo prevalente nel verso sia anapestico. Questo ritmo accentuale, che solitamente presenta quattro battiti principali per ogni verso, si ritrova in inglese a partire dal verso allitterativo anglosassone, e arriva fino ai giorni nostri, creando spesso un effetto di sincope rispetto al ritmo metrico. Basti pensare a «Whan that Aprill with its shoures soote»,<sup>16</sup> «To be or not to be, that is the question»,<sup>17</sup> and «Of man's first disobedience and the fruit»<sup>18</sup> sono tutti pentametri giambici con quattro battiti accentuali.

VARIETÀ DI RITMO ASSOCIATIVO. È solo nella scrittura più sperimentale dell'ultimo secolo, caratterizzata da una decisa svolta in senso psicologico e da un interesse per il processo creativo, che si è tentato seriamente di isolare il ritmo associativo in letteratura. A causa di questo sviluppo tardivo, le sue prime manifestazioni sono state ascritte alle normali categoria di verso e di prosa.

Il ritmo associativo è da sempre una caratteristica della scrittura oracolare, come nel caso del Corano e di molte parti della Bibbia, o un espediente letterario usato regolarmente per rappresentare la follia, come succede, per esempio, nel caso di alcuni discorsi di Tom o' Bedlam in *King Lear*. Si tratta di usi solenni o tragici; eppure i ritmi associativi e i processi mentali intrattengono anche uno stretto legame con il comico, e, sotto forma di giochi di parole o malapropismi, sono una delle maggiori fonti di *humour*. L'arguzia deliberata, come abbiamo visto, è l'effetto di un metro gestito in maniera esperta è alquanto diverso dall'arguzia associativa, che si realizza piuttosto nell'allentarsi involontario del subconscio. Prima di arrivare ai giorni nostri, gli esempi più significativi di ritmo associativo nella sua forma più pura sono tentativi disperati di restituire la parlata di persone incolte o confuse, che non fanno alcuno sforzo per organizzare il proprio linguaggio in forma di prosa, per esempio l'ostessa Quickly in Shakespeare o la signora Nickleby in Dickens. Questo curioso dualismo di oracolare e comico è tipico del ritmo associativo, ed è stato illustrato nei brani citati in precedenza.

<sup>15</sup> [«Chi trova me in una spada; chi

Nel cerchio di ruota che deraglia; fiamma

Zanna o diluvio» predica Morte sul tamburo,

E sono trombe sì sua gloria le tempeste.

E noi, che ci sogniamo radicati nella terra – Polvere!

Rovina sotto gli occhi e la carne, e noi, benché altrettanto sia

Del nostro fiore, ondeggiando col prato, smemorati

Che qui deve piegarsi l'aspra falce, e offuscato il vomere viene.]

Gerald Manley Hopkins, *The Wreck of the Deutschland*, 1918; ed. cons. *Il naufragio del Deutschland*, trad. it. di Nanni Cagnone, Coliseum, Milano, 1988, p. 55.

<sup>16</sup> [«Quando aprile con le sue dolci piogge»], Geoffrey Chaucer, *I racconti di Canterbury*.

<sup>17</sup> [«Essere o non essere, questo è il problema»], William Shakespeare, *Amleto*.

<sup>18</sup> [«Della prima disubbidienza dell'uomo e del frutto»], John Milton, *Paradiso Perduto*.

Rabelais è il sommo progenitore della prosa associativa, in particolare nei passi che raffigurano scene di ubriachezza o altri stati mentali oracolari, come nel quinto capitolo del *Gargantua*. Nella tradizione inglese, invece, il grande pioniere della prosa associativa è Sterne. Quasi ogni sua pagina, una fra tutte l'*incipit* del *Viaggio sentimentale*, illustra gli improvvisi cambiamenti d'umore e di ritmo, e la disarticolazione della normale logica narrativa o del pensiero caratteristiche dello stile associativo. In brani come quello che segue, tratto da *Ulisse*, è evidente la predominanza di ciò che abbiamo definito ritmo di «pensiero-respiro» della prosa associativa, diverso dal verso poetico o dall'enunciato in prosa:

Confession. Everyone wants to. Then I will tell you all. Penance. Punish me, please. Great weapon In their hands. More than doctor or solicitor. Woman dying to. And I schschschschschsch. And did you chachachachacha? And why did you? Look down at her ring to find an excuse. Whispering gallery walls have ears. Husband learn to his surprise. God's little joke. Then out she comes. Repentance skindeep. Lovely shame. Pray at an altar. Hail Mary and Holy Mary.<sup>19</sup>

Se questo è un *andante*, il monologo di Molly alla fine del romanzo è un *presto*; le unità ritmiche, tuttavia, sono le stesse.

La prosa associativa si sviluppa in due direzioni, che potremmo chiamate disgiuntiva a congiuntiva. La scrittura disgiuntiva, di cui troviamo gli esempi più efficaci in Gertrude Stein, ma anche in Hemingway, Faulkner e D.H. Lawrence, si distingue sul piano tecnico per la deliberata prolissità e la ripetizione ipnotica di idee e parole. Nel dialogo, ciò può essere semplicemente indice di disarticolazione o di una ricerca frenetica del significato: insomma, di quella parlata ingenua originaria da cui nasce la scrittura associativa. In contesti più sofisticati, invece, essa esprime piuttosto la dissoluzione delle consuete strutture logiche della prosa, che prelude alla loro sostituzione con le strutture psicologiche ed emotive della prosa associativa. Nella scrittura congiuntiva lo scopo è quello opposto: concentrare nelle parole la più gran quantità di associazioni possibile, siano esse allusioni, suoni (come nei giochi di parole o nella paronomasia), o idee. Il culmine logico di questo processo è il *Finnegans Wake*, in cui il linguaggio dei sogni mostra l'influenza delle dimostrazioni di Freud sull'incredibile complessità associativa degli stati mentali al livello del subconscio.

Nel verso, fino a Whitman, il ritmo associativo predomina raramente sul metro: gli unici esempi si trovano in componimenti scritti in stati mentali alterati, come il *Jubilate Agno* di Christopher Smart. Il ritmo di Whitman mostra diverse influenze formalizzanti, come il parallelismo biblico, ed è spesso molto vicino alla prosa. Ma nei versi oracolari di Whitman, che finiscono sempre con una pausa nettamente marcata e non sono connessi da nessuno schema metrico regolare, il ritmo associativo si è finalmente emancipato completamente. La tendenza naturale di Whitman è disgiuntiva, e, talvolta, nella poesia successiva in verso libero, in particolare nell'imagismo, questa tendenza conosce ulteriori sviluppi. Per esempio in Amy Lowell:

<sup>19</sup> [«Confessione. Tutti vogliono. Poi vi dirò tutto. Penitenze. Puniscimi, per favore. Grande arma in mano a loro. Più che il medico o l'avvocato. La donna muore dalla voglia di. E io scscscsc. E voi avete ciaciaciacia? E perché? Lei sbircia la fede nuziale per trovare una scusa. I muri della galleria degli echi hanno orecchi. Il marito apprende con sorpresa. Il piccolo scherzo di Domineddio. Poi lei esce. Pentimento a fior di pelle. Graziosa vergogna. Prega a un altare. Ave Maria e Santa Maria.»] James Joyce, *Ulysses*, 1922; ed. cons. *Ulisse*, trad. it. di Giulio de Angelis, Mondadori, Milano (1960) 2000, p. 82.

Lilacs,  
False blue,  
White,  
Purple,  
Color of lilac,  
Heart-leaves of lilac all over New England,  
Roots of lialc under all the soil of New England,  
Lilacs in me because I am New England...<sup>20</sup>

Tuttavia, la tendenza prevalente nella poesia associativa moderna è piuttosto quella congiuntiva o evocativa, come la si ritrova nelle erudite allusioni letterarie di Eliot e Pound, nelle catacresi di Hart Crane e Dylan Thomas, o nei nuclei simbolici dell'ultimo Yeats.

Nella prosa pura, dove l'enfasi cade sul significato descrittivo, le figure retoriche vengono usate con parsimonia, e, normalmente, gli unici mezzi figurativi utilizzati sono illustrazioni occasionali o analogie. Più la prosa è retorica, più figurativo diventa, naturalmente, lo stile. In Jeremy Taylor, per esempio, troviamo similitudini molto elaborate, nell'eufuismo similitudini tratte dalla storia naturale (o quella che allora veniva considerata tale). Anche il verso, quando si colloca tra la prosa e il ritmo associativo, trova spesso il proprio centro di gravità figurativo nella similitudine illustrativa, tratto saliente dell'epica classica. Nel verso, tuttavia, le parole vengono associate in base sia al suono che al senso, dato che la rima è altrettanto importante della ragione; e, più intensi sono i *pattern* sonori, maggiori sono le opportunità per giochi di parole e altri echi verbali. Nella variante congiuntiva, la scrittura associativa tende a un violento accostamento di metafore e a un fitto tessuto figurativo.

### Bibliografia:

Sydney Lanier, *The Science of English Verse*, Scribner, New York, 1880.

Thomas S. Omond, *A Study of Metre*, Alexander Moring, London, 1903.

Thomas S. Omond, *English Metrists*, Clarendon Press, Oxford, 1921.

George Saintsbury, *A History of English Prosody*, 3 v., Macmillan, London, 1906-10.

George Saintsbury, *A History of English Prose Rhythm*, Macmillan, London, 1912.

Lascelles Abercrombie, *Poetry and Contemporary Speech*, English Association Pamphlet, London 1914.

---

<sup>20</sup> [Lillà,  
finto blu,  
bianco,  
porpora,  
colore di lillà  
foglie di lillà a forma di cuore su tutto il New England,  
radici di lillà sotto la terra del New England,  
lillà in me ché sono il New England.]  
Amy Lowell, «Lilacs» (1925), traduzione mia.

Donald L. Clark, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance A Study of Rhetorical Terms in English Renaissance Literary Criticism*, New York, 1922.

Chard P. Smith, *Pattern and Variation in Poetry*, Scribner, New York, 1932.

Owen Barfield, *Poetic Diction*, Faber & Faber, London, 1952.

Marjorie Boulton, *Anatomy of Poetry*, Routledge & Kegan Paul, London, 1953.

Marjorie Boulton, *Anatomy of Prose*, Routledge & Kegan Paul, London, 1954.

John Thompson, *The Founding of English Metre*, Routledge, London, 1961.