

LETTERATURA E SPERIMENTALISMO LINGUISTICO

« I tre maggiori scrittori italiani in dialetto, Goldoni, Porta e Belli, fanno la loro apparizione in maniera significativa, tra la fine del settecento e il principio dell'ottocento, ossia nel momento in cui l'antica cultura umanistica e classica d'Italia crolla per decrepitezza come l'*ancien regime*, lasciando in mano agli scrittori italiani *uno strumento espressivo inservibile* ». Così, in forma alquanto drastica Alberto Moravia in un recente « aforisma linguistico »¹ che lo inserisce in quella antica e mai composta questione della lingua, che, colorata ormai di tutte le sfumature conferitele dall'esperienza simbolistica e post-simbolistica, sembra essere al centro degli interessi e dei problemi espressivi della nostra contemporanea letteratura. Il problema, per sua stessa natura ambiguo ed elusivo, lo diviene ancora di più in questo sovrapporsi di momenti letterari successivi ma tutti richiamantisti ad una mai rinnegata comune origine e nel tentativo di abbracciare in un unico sforzo espressivo gli apporti innumeri e contraddittori di tutta la cultura contemporanea. Da un lato Rimbaud ed Eliot (« La poesia italiana del novecento, non è più soltanto italiana. Conta tra i suoi diretti precedenti la poesia francese di Mallarmé e Rimbaud, presenta stretti rapporti con quella di Apollinaire e con quella di Paul Valéry, collabora con la surrealistica francese alla formazione d'un complessivo clima poetico europeo, risente della concezione e dell'opera di complesse figure come Ezra Pound e T. S. Eliot, e insieme presenta affinità con la contemporanea poesia spagnola... era da secoli che in Italia non si aveva più un diffuso moto spirituale e artistico perfettamente contemporaneo ai più avanzati moti

¹ A. MORAVIA, « Aforismi Linguistici », in *Officina*, nuova serie n. 11, p. 73.

della cultura europea... »²). Dall'altro Pascoli (« Qualcuno ha detto, con molto acume, che c'è un Pascoli poeta sperimentale, nel senso dell'incessante e variegato suo saggiare nuove possibilità di linguaggio, inteso in tutte le accezioni: parole, sintassi, organizzazione istintiva dell'immagine, tono, melodia, sonorità e ritmo »³). Gli uni e l'altro, poi, ridotti, nelle interpretazioni correnti, essenzialmente al modulo mallarmiano e come tali a un tempo accolti e respinti dal nostro presente momento letterario. Il quale si riporta sì a questo tipo di sperimentalismo, ma spesso solo per condannarne, nelle accezioni italiane, « ... una lingua fundamentalmente eletta e squisita, classicistica nella sostanza con le tangenti però della dilatazione semantica, del 'pastiche', della pre-grammaticalità pseudo-realistica... » nella quale « ... la sincronia tra prosa e poesia era stata raggiunta portando tutta la lingua al livello della poesia e la prosa non era più possibile... »⁴ e per indicarne fermamente i limiti: « Il plurilinguismo pascoliano — il suo sentimentalismo anti-tradizionalistico, le sue prove di parlato e prosaico... — è di tipo rivoluzionario ma solo in senso linguistico, o per intenderci meglio, verbale »⁵.

Lasciando però da parte Pascoli ed il problema, o i problemi, che una rinnovata lettura critica della sua opera ha sollevato e solleva, e limitandoci a considerare per un istante il solo apporto anglosassone alla formazione del nuovo linguaggio poetico italiano, ci avvediamo che di tale apporto sono stati isolati, a mio parere arbitrariamente, alcuni, forse più appariscenti, elementi tralasciando del tutto i suggerimenti più rivoluzionari che proprio in tema di profonda modificazione sintattica e strutturale della lingua letteraria ci giungono da questa parte.

² S. ANTONELLI, *cit.* in A. ROMANÒ, « Osservazioni sulla letteratura del Novecento », in *Officina*, *cit.* p. 424.

³ G. DEBENDOTTI, « Statura di poeta », in *Omaggio a G. Pascoli*, Milano, 1955, p. 227.

⁴ P. P. PASOLINI, « Sperimentalismo e Neo-sperimentalismo » in *Officina*, nn. 9-10, p. 343.

⁵ P. P. PASOLINI, « Pascoli », in *Officina*, n. 1, p. 7.

In breve, non alle sole invenzioni analogiche di marca eliotiana si limiterebbe tale influsso, né, d'altronde, al tipo pur così importante di 'asintattismo' impressionistico, psicologico, alla James, per intenderci meglio, ma si articolerebbe anzitutto nell'apporto stilistico del romanzo americano, del novecento anche minore.

Ora, in questo apporto, si è voluto vedere, soprattutto, l'invito ad un parlato dialettale, o addirittura gergale che veniva ad inserirsi nel naturale processo di 'abbassamento tonale' che dai crepuscolari a Montale veniva subendo la nostra letteratura. La proposizione di Conrad, « Il compito che sto cercando di adempiere è quello di farvi udire e di farvi sentire per mezzo della parola scritta »⁶ si è intesa in senso restrittivo, non estensivo, come in senso restrittivo è stata interpretata l'innovazione stilistica di un Hemingway che da tale proposizione ed altre consimili deriva direttamente.

L'innovazione sarebbe dunque, sempre e soltanto, lessicale e semantica.

Come dice la Stein, « A noun has been the name of something for such a very long time. That is the reason that slang exists. It is to change the nouns which have been names for too long »⁷.

Come tale dunque essa sarà traducibile senza mediazioni particolari anche in una lingua straniera sino a divenire meccanica imitazione (« ...il dialogo di Hemingway ce lo troviamo fra i piedi dovunque. Nella prosa narrativa corrente e nelle corrispondenze giornalistiche; in forma d'un ripetere, riprendere a giocarsi fra denti una frase comune, sbadata, insignificante, modificarla impercettibilmente, darle un certo tono di mistero per poi tornare a evocarla, palleggiarla e ringhiottirla, farsela di nuovo uscir fuori da una manica o da una narice, all'infinito... »)⁸, altrove, felice ricreazione puramente

⁶ Cit. in C. BAKER, *Hemingway, scrittore ed artista*, Parma, 1954, p. 28.

⁷ G. STEIN, *Lectures in America*, Boston 1957 (1^a ed. 1935), p. 214.

⁸ E. CECCHI, in *Corriere della Sera*, 30-3-41, cit. in M. PRAZ, *Cronache Letterarie Anglosassoni*, Roma, 1951, II, p. 218.

astratta. In questo stile hemingwayiano, ridotto soprattutto a 'ritmo', poteva quindi con qualche giustificazione essere identificato un manierismo di nuovo conio⁹ che attraverso Sherwood Anderson, come l'Hemingway stesso ci aveva dimostrato in *Torrents of Spring*, avrebbe ricondotto alla Stein.

E tuttavia quando si giunge a questo modulo iniziale si deve sostare perplessi. Questo personaggio irritante ed esagerato, fondamentalmente retorico e paradossale, pur non avendo esercitato quella influenza ispiratrice che qualcuno oggi tende frettolosamente ad attribuirle ovvero, pur non avendola esercitata in forma diretta o determinante, ha coagulato in sé alcune delle principali inquietudini della nostra epoca e in particolare del suo mondo anglosassone; sicché rileggendo alcuni suoi scritti potremo arrivare ad intuire il segreto legame tra il 'parlato' di un Hemingway o di un Anderson e la definizione di Hopkins (« The rhythm of common speech and of written prose, when rhythm is perceived in them »)¹⁰.

Diceva del resto della Stein il Pavese, che non ne fu un ammiratore: « Parlava con loro francese e viveva alla francese e si sforzava di dimenticare l'America e sradicarsi e trapiantarsi.

Invece, proprio in quegli anni, durante le lunghe camminate per la dolce Parigi, essa rimuginava il suo inglese come qualcosa di prezioso e di segreto e se lo sgranava, lo auscultava, lo atteggiava in cadenza facendolo vibrare e trasalire, come una cosa viva... »¹¹. In questo rimuginare e soprattutto in questo riascoltarsi e riascoltare la propria lingua, la Stein, sulla scia di molti altri scrittori di lingua inglese e precedendone altri ancora andava scoprendo una realtà strutturale della lingua inglese distinta, quando non addirittura opposta, alla realtà cui l'aveva lentamente assuefatta la consuetudine.

Una realtà, si noti bene, non aformale e gergale, ma dotata di leggi sue proprie, antiche come la lingua stessa anche se

⁹ M. PRAZ, *op. cit.*, pp. 213-232.

¹⁰ G. M. HOPKINS, Preface to *Poems*, *cit.* in G. MELCHIONI, *The Tightrope Walkers*, London, 1957, p. 16.

¹¹ C. PAVESE, *La Letteratura Americana ed altri saggi*, Torino 1951, p. 176.

non mai rese norma espressa e quindi ancora tutte da scavare, da chiarire, da definire. Tanto lontana, del resto, la Stein dall'aformalismo, da intitolare per l'appunto 'Poetry and Grammar' il capitolo finale di un suo libro e da parlare di grammatica in termini addirittura enfaticamente poetici: « When you are at school and learn grammar grammar is very exciting... when I was at school the really completely exciting thing was diagramming sentences and that has been to me ever since the one thing that has been completely exciting and *completely completing*.

I like the feeling the everlasting feeling of sentences as they diagram themselves »¹². Solo che del proprio tipo di grammaticalità aveva dato poco prima una indicazione precisa: « Do you always have the same kind of feeling in relation to the sounds as the words come out of you or do you not. All this has so much to do with grammar and with poetry and with prose »¹³.

« The fact is briefly — scriveva uno dei pionieri dell'analisi del fatto 'orale' in linguistica, Leonard Bloomfield — in human speech different sounds have different meanings. To study this coordination of certain sounds with certain meanings is to study language »¹⁴. Una delle opere della Stein in cui questo lavoro di paradossale ma non meno sofferta elucidazione viene tentato più frontalmente è indubbiamente *Lectures in America*, un volume del 1935 dedicato, assai significativamente:

To Bernard
Who comfortingly and encouragingly was listening
as these were being written.

E' dunque a questo volume che ci riferiremo principalmente nel corso del presente saggio per richiamare l'attenzione su un insieme di intuizioni della Stein accidentali ed inciden-

¹² G. STEIN, *op. cit.*, p. 211.

¹³ *Ibidem*, p. 208.

¹⁴ L. BLOOMFIELD, *Language*, New York 1933, p. 27.

tali solo all'apparenza. Quando, ad esempio, ella scriveva a Fitzgerald: « The next good thing is that you write naturally in sentences and that too is a comfort »¹⁵, il paradosso è solo apparente. La Stein esprimeva in forma concisa e, conveniamone, ambigua, un'affermazione di principio: l'esistenza cioè di un'*unità d'espressione* della lingua inglese, come più tardi taluni linguisti la vorranno definire, non esaurita né espressa nei suoi termini essenziali dalla definizione classica dei libri di grammatica: « si dice frase un gruppo di parole esprimenti un pensiero compiuto », o da un'altra delle duecento analoghe e diverse; un'unità di espressione che lei non intendeva riconoscere come automaticamente ci avviene di fare « giving attention to the marks of end punctuation and to the capital letters, with which in our conventions of writing, we begin sentences »¹⁶.

L'affermazione, d'altronde, apparirà immediatamente meno paradossale e polemica quando si vorrà considerare che perfino i libri scolastici tradizionali ammoniscono lo studente che intenda scrivere una 'frase corretta e completa' in inglese: « The best way to tell whether our sentences are complete or not is to 'feel them out' ...If you have learned to 'feel out' the complete sentence unit, you will not be likely to make errors... The best way to find such errors is to read one's own sentences *aloud* feeling carefully whether the thought is complete or not »¹⁷.

Assurdamente, a questa impressionistica interpretazione della sintassi normativa, fa riscontro, da parte della nostra eccentrica scrittrice un attacco ai valori della punteggiatura tradizionale che di impressionistico non ha che le apparenze esteriori. Tale attacco non ha alcune caratteristiche salienti di certo sperimentalismo novecentesco. Si distacca, per esempio, da quello di un Cummings, di cui il Blackmur ha potuto con

¹⁵ Lett. di G. S. a F. S. FITZGERALD in: *The Crack Up*.

¹⁶ C. C. FRIES, *The Structure of English*, New York, 1952, p. 9.

¹⁷ F. C. WALCOTT, C. D. THORPE and S. P. SAVAGE, *Growth in Thought and Expression*, Chicago, 1940, pp. 31-37.

molta ragione dire che « Mr. Cummings' experiments in typography merely extend the theory of nation by adding to the number, *not to the kind*, of conventions the reader must bear in mind and are dangerous only because since their uses cannot readily be defined they often obscure rather than clarify the exact meaning »¹⁸, esso non si risolve graficamente, ma anzi alla compiacenza grafica si oppone in nome dell'interna logica strutturale e fonetica del discorso.

Sicché quando comincia con il disfarsi del punto interrogativo con apparente sufficienza («...the first and the most the completely most uninteresting is the question mark») giustificando l'asserzione con: « It is evident that if you ask a question you ask a question but anybody who can read at all knows when such a question is a question as it is written in writing... » o « If you do not know that a question is a question what is the use of its being a question »¹⁹, ella fa riferimento ad una precisa realtà strutturale della lingua inglese, il fatto che l'espressione di domanda, identica a quella di affermazione nello schema d'intonazione (esso è normalmente il 2-4 per rifarsi alla analisi del Pike), si differenzia da questa per la posizione dei suoi vari componenti. Una domanda si distingue quindi da una affermazione per la sua stessa struttura « as it is written in writing », come appunto sostiene la Stein.

Si potrà magari non condividere intieramente l'opinione della Stein (e del resto lei stessa qui ci avverte che si tratta essenzialmente di 'feeling') che « Exclamation marks have the same difficulty and also quotation marks, they are unnecessary, they are ugly, they spoil the line of the writing or the printing... »²⁰ ma come contraddirla (in termini strettamente linguistici) nella sua affermazione finale « ...and anyway what is the use? »

¹⁸ R. P. BLACKMUR, *Notes on ee cummings' language* in M. ZABEL (ed.) *Literary Opinion in America*, New York 1951, p. 299.

¹⁹ G. STEIN, *op. cit.*, p. 215.

²⁰ *ibidem*, p. 215.

E come non rilevare la stretta pertinenza dei rilievi che la Stein fa, sull'uso delle maiuscole e delle minuscole:

...capital letters and small lettera. Anybody can really do as they please about that and in English printing one may say that they always have... In short in prose capital and small letters have really nothing to do with the inner life of sentences and paragraphs. ...actually the tendency is always toward diminishing capitals and quite rightly *because the feeling that goes with them is less and less of a feeling*²¹.

Sono affermazioni, le precedenti, che possono piacere più o meno per la forma banalmente e capricciosamente eccentrica con cui vengono espresse ed anche per l'inutile ambiguità di cui talora si ammantano ma esse non sono mai gratuite. E del resto quando tendono a divenire tali, la Stein ce ne rende sensibilmente avvertiti, mutandone il tono e temperandone alquanto l'assertività (« There are besides dashes and dots, and these might be interesting spaces must be interesting. *They might if one felt that way about them...* for some the possessive case apostrophe has a gentle tender insinuation that makes it very difficult to definitely decide to do without it »)²².

Siamo comunque, ancora ai margini di un serio suggerimento sperimentale. Al cuore di questo esperimento stilistico ci avvicineremo piuttosto quando la Stein affermerà: « When I first began writing, I felt that writing should go on... and if writing should go on what had colons and semicolons to do with it, what had commas to do with it... what had small letters and capitals to do with it »²³.

In una più tarda lettera alla figlia Scottie il Fitzgerald suggerirà: « ... all fine prose is based on the verbs carrying the sentences. *They make the sentence move* »²⁴. Il Fitzgerald non fu certo uno scrittore 'sperimentalista' nel senso tecnico che si vuol dare a questo termine eppure, in conscia od inconscia reminiscenza della Stein, si avvicinerà a formulare al-

²¹ *Ibidem*, p. 222.

²² *Ibidem*, p. 216.

²³ *ibidem*, p. 217.

²⁴ F. S. FITZGERALD, *The Crack Up*, p. 303.

meno uno dei problemi formali centrali alla narrativa di lingua inglese degli ultimi decenni: la necessità di esprimersi in prosa fluida, mobile, dinamica nella sua stessa precisione di espressione. Un problema che si riallaccia ad un altro, ad esso parallelo e ancor più di esso elusivo di definizione soddisfacente, il problema della spazialità del tempo, ovvero della temporalità dello spazio da risolversi in qualche modo fisicamente sulla pagina scritta e nei limiti di essa facendo ricorso ad ogni più sottile e torturata indagine linguistica e sub-linguistica.

Più avanti nel suo saggio la Stein più e più volte vorrà chiamare questo problema espressivo tipicamente americano e dirà che è proprio il suo essere tipicamente 'americano' che ne ha fatto il tema-chiave di *The Making of Americans* («...a new balance that had to do with a sense of movement included in a given space which as I have already said is a definitely American thing») ²⁵. Altri, penso più rettamente, hanno detto di esso che fu il 'next to impossible task' autoimpostosi da larga parte della letteratura moderna di lingua inglese ²⁶. E' comunque alla ricerca di questa *inner balance* del discorso che la Stein 'ascolta e riascolta' il suo inglese e quello degli altri, orale e scritto fino a formulare delle definizioni, parziali o totali che non solo coincidono con tutta una tradizione letteraria, ma, spesso, addirittura precedono quelle della linguistica descrittiva.

Quando, infatti, l'uso del punto viene giustificato perchè «Inevitably no matter how completely I had to have writing go on, physically one had to again and again stop sometime then periods had really to exist ...Stopping sometime did not really keep one from going on» ²⁷, la Stein si iscrive direttamente in quella tradizione, soprattutto poetica, inglese che produrrà, pur partendo da presupposti teorici e poetici ben diversi, un identico risultato formale, il verso, (o il semi-verso, come nel caso della Dickinson) non più condizionato

²⁵ G. STEIN, *op. cit.*, p. 224.

²⁶ N. FRIEDMAN, *e e cummings - the art of his poetry*, Baltimore, 1960, p. 26.

²⁷ G. STEIN, *op. cit.*, p. 217.

nelle sue pause dalla metrica o dalla progressione logica del proprio contenuto, ma da quello che è stato chiamato « the poet's breathing-speaking-thinking cycle »²⁸. Una misura, in sostanza, fonetico-fisiologica anziché strutturale-contenutistica. E quando dall'oscura affermazione: « Sentences are not emotional but paragraphs are »²⁹ si passerà al resoconto diretto di un coraggioso esperimento formale: « In a book called *How to Write* I worked a lot at this thing trying to find out just exactly what the balance the unemotional balance of a sentence is and what the emotional balance of a paragraph is *and if it were possible to make even in a short sentence the two things come to be one* »³⁰ si avrà la giustificazione remota e formale del dialogato di Hemingway, di quelle che la Stein chiama le « natural sentences » di un Fitzgerald ed anche forse una chiave a comprendere perchè l'analisi descrittiva della sintassi della lingua inglese abbia dovuto isolare la propria « single minimum free utterance »³¹ nell'ambito del dialogo e non nel discorso continuato. Al momento in cui la lingua inglese si è auto-ascoltata, scientificamente o poeticamente, ed ha respinto gli schemi psicologici oltre che formali di una « spaziatura » linguistica che non veniva più udita, è al discorso diretto che essa ha dovuto attingere per rifarsi ad alcune basilari realtà e da esse giungere a quella dilatazione sintattica che la tematica e la problematica degli ultimi decenni sembravano così polemicamente richiedere.

Ma, si noti bene, al momento stesso in cui questo cosciente processo formale si attuava nei singoli autori e, in ispecie, nei singoli prosatori, la nuova misura captata ed espressa non era più solo riducibile a superficiale, anche se sottile, notazione documentaristica, ma diveniva lucida ed astratta unità linguistica e grammaticale, vera ed applicabile in assoluto e quindi

²⁸ N. FRIEDMAN, *op. cit.*, p. 98: (vedi anche a questo proposito le mie osservazioni in « Il regionalismo di Robert Frost », in *Studi Americani*, IV, p. 317).

²⁹ G. STEIN, *op. cit.*, p. 223.

³⁰ *ibidem*, pp. 225-6.

³¹ C. C. FRIEDS, *op. cit.*, p. 37.

fondamentalmente « semplice ». Questo sperimentalismo linguistico-letterario non ha dunque inventato niente, non ha tentato per esempio col Cummings di « ...write English as if it were an inflected language, as if his words had case endings as if the grammatical function of words in our language did not depend upon their position... »³², obbligando se stesso ed il lettore ad acrobazie interpretative puramente fine a se stesse, né si è limitato a soddisfare un proprio gusto meramente impressionistico (« one can invent imitating movements and emotions in sounds... *but this has really nothing to do with language* »³³), ma ha semplicemente tentato, in modi diversi di « ridefinire » la lingua inglese in base alla sua realtà « orale ». Per tornare, insomma, al nostro punto di partenza, la « natura non più descritta ma ascoltata »³⁴ che il simbolismo lascia in eredità comune, non suggerisce, di norma, in America pura musicalità (« So then as I said at the end of all this I had come to know I had a melody and to be certain of my melody that melody carried me to be sure always by looking and listening and talking but melody did carry me and so as always I had once more to begin again and I began again. *Melody should always be a by-product it should never be an end to itself* »³⁵) ma si ancora ad una struttura linguistica addirittura ferrea, verificabile e verificata in sede scientifica, più viva della struttura grammaticale convenzionale solo perchè più aderente alla realtà attuale della lingua ma di essa non meno formale³⁶. Nel

³² N. FRIEDMAN, *op. cit.*, p. 37.

³³ G. STEIN, *op. cit.*, p. 238.

³⁴ G. A. PERITORE, « Per una lettera nuova della poesia del Pascoli », in *Omaggio a G. P.*, *op. cit.*, p. 235.

³⁵ G. STEIN, *op. cit.*, p. 230.

³⁶ Nel corso di questo saggio mi sono volutamente mantenuta nell'ambito dei suggerimenti o intuizioni d'ordine sintattico e, in particolare, ho ritenuto di riportare tutte le indicazioni stilistiche che sembravano presupporre l'interpretazione sintattica della più recente analisi descrittiva: « A final Intonation Contour is a suprasegmental morpheme consisting of a series of pitches and a terminal juncture, used to signal the division of an utterance into its largest constituents or sentences ». Non si può tuttavia tacere come, anche nel campo della morfologia, il metodo della Stein la porti assai vicino ai risultati poi raggiunti dagli analisti descrittivi. Così quando la Stein afferma: « Pronouns are not as hard as nouns because in the first place practically they cannot have adjectives to go with them », (*op. cit.*,

linguaggio che deriva da questo sforzo la prima, significativa conquista è l'aver superato la « parola » come unica realtà linguistica ed artistica a se stante, ponendo al suo posto il « gruppo di parole o locuzioni » che sono in realtà significative delle lingue indo-europee³⁷, elaborandole fino a giungere ad estrarre la frase colta a un tempo nel suo aspetto « rigido e assoluto » di realtà isolata, e dinamico e relativo nell'ambito del periodo o del discorso.

Gli americani, o almeno molti degli americani cui pensiamo quando parliamo di « nuovo linguaggio in prosa » hanno dunque raggiunto quella « penetrazione della loro vera natura » e quel « linguaggio ricco di tutto il sangue della provincia »³⁸ cui il Pavese allude senza necessariamente passare attraverso avventure gergali e vernacolari.

Forse è questa l'esperienza cui Montale allude dicendo: « Ci sono parole, modi, cadenze recenti che non si potranno più usare per molto tempo; e un nuovo linguaggio, nei giovanissimi, non è sorto ancora. Se non sorgerà vorrà dire che l'Italia ha bisogno di molti anni di prosa e possibilmente di vera prosa, non di prosa poetica »³⁹ e forse è peraltro questo, o almeno in teoria il tentativo, cui il Pasolini ed i suoi tendono per superare certo sperimentalismo e neo-sperimentalismo nostrano in cui « l'elusività, tipica via di resistenza passiva alle

p. 214) ella non fa che ribadire la sua insofferenza ad un'analisi contenutistica del linguaggio sostituendovi un'analisi strutturale e di posizione, proprio come i linguisti descrittivi; e, sulla stessa linea, dicendo degli articoli: « They are interesting because they do what a noun might do if a noun was not so unfortunately so completely unfortunately the name of something » (*op. cit.*, p. 212) ci ricorda che nella grammatica descrittiva gli articoli vengono appunto indicati come *noun-determiners*. Inoltre la definizione normativa del verbo in questo tipo di grammatica: « a lexical word which has the four inflections (-s), (-ed), (-ed) and (-ing) and which combines with auxiliaries and verb-phrases », sembra quasi anticipata dall'affermazione in apparenza solo curiosa della Stein: « ... Verbs ... are more interesting ... they have one very nice quality and that is they can be so mistaken » (*op. cit.* p. 212).

Le definizioni di grammatica descrittiva sono tratte da W. NELSON FRANCIS, *The Structure of American English*, New York, 1958, pp. 589-597.

³⁷ R. HALL, JR., « Scopi e Metodi della Linguistica », in *Archivio Glottologico Ital.*, XLI, I, p. 66.

³⁸ C. PAVESE, *op. cit.*, p. 34.

³⁹ Cit. in A. ROMANÒ, *art. cit.*, p. 437.

coazioni della realtà, assumeva le forme dell'assolutezza stilistica, classicheggiante per ipotassi, per grammaticalità, ordinante dall'alto fin nelle più esteriori e ormai convenzionali dilatazioni semantiche... »⁴⁰ e risolvere in qualche modo il linguaggio « iper-espressivo » ed il disfacimento sintattico e strutturale della prosa poetica degli ermetici.

Forse, in questa comunità di problemi espressivi che la letteratura francese ha lasciato in retaggio a tutta la cultura contemporanea occidentale, questo è il suggerimento che la narrativa americana può dare a quella italiana.

Ma nei suoi stessi termini esso si presenta come intraducibile in senso diretto dall'una all'altra realtà, a meno di non correre pericoli di una grottesca ed assurda mascherata verbale.

Non sappiamo che tipo di realtà sintattica o forse grammaticale emergerà dalla nostra lingua riascoltata con orecchio vergine da e attraverso i nostri scrittori. Non si sa se avremo presto gli strumenti scientifico-filologici ed estetici per valutare ed organizzare il nostro « materiale fonico e le sue combinazioni significative »⁴¹, né si sa se la dilatazione cui la narrativa italiana tende possa effettivamente anch'essa, sulle orme del Verga, trarre alimento e sostegno da un abbattimento delle barriere formali che hanno tradizionalmente separato il discorso diretto da quello indiretto, come è stato recentemente accennato dal Devoto in una conversazione radiofonica; quel che è certo è che questo cammino è ancora tutto o quasi tutto da fare e potrà avere sviluppi imprevisi e imprevedibili, ma necessari. L'antitesi tra lingua orale e lingua scritta, lingua « ascoltata » e lingua « letta » sembrerebbe effettivamente presentarsi in termini assai meno crudamente opposti in italiano, ma forse questa conclusione è semplicemente l'estremo rifugio di una tradizionale e radicata riluttanza a riesaminare *sistematicamente* la quotidiana realtà del nostro mezzo espressivo ed essa potrà venire sconvolta dalla constatazione di una diversa verità scoperta e non inventata dai nostri scrittori.

⁴⁰ P. P. PASOLINI, « La libertà stilistica », in *Officina* nn. 9-10, p. 343.

⁴¹ R. HALL JR., *op. cit.*, p. 68.

La verità della lingua, fine cui tutte le descrizioni linguistiche tendono e che diviene sofferta enunciazione estetica nella pensosa chiusa del saggio della Stein in cui si assommano, e distendono, anche stilisticamente, i problemi così angosciantemente scavati in precedenza: « So every one must stay with the language their language that has come to be spoken and written and which has in it *all the history of its intellectual recreation* »⁴². Forse, e crediamolo col Melchiori, in questa scoperta gli scrittori contemporanei chiuderanno avanti lettera un lungo periodo di funambolismo psicologico e formale anticipandosi e anticipandoci oscuramente « an age of certainty to come »⁴³.

BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI

⁴² G. STEIN, *op. cit.*, p. 238.

⁴³ G. MELCHIORI, *op. cit.*, p. 12.