

RON SILLIMAN

LA FRASE NUOVA

To please a young man there should be sentences. What are sentences. Like what are sentences. In the part of sentences it for him is happily all. They will name sentences for him. Sentences are called sentences.(1)

Gertrude Stein

Il solo ed unico precedente che riesco a trovare per quel che riguarda la frase nuova è *Kora all'inferno* ma anche quello piuttosto forzato.

Avanzerò un'ipotesi e, cioè, che c'è qualche cosa come la frase nuova e che, ad oggi, si presenta più o meno esclusivamente nella prosa della Bay Area. Di conseguenza, questa discussione tende ad affrontare la questione della poesia in prosa. Ho detto che tende perché, al fine di comprendere come mai si capisce così poco delle frasi e delle poesie in prosa, è necessaria una certa quantità di materiale pregresso.

L'ipotesi di una frase nuova suggerisce una comprensione generale della frase in sé, sullo sfondo della quale si possa disegnare un'evoluzione o uno spostamento.

Questo pone un primo problema. Non c'è un consenso adeguato, nel campo della linguistica, della filosofia e della critica letteraria, per quel che riguarda la definizione di frase. Per quanto strano possa sembrare, c'è una ragione per tutto ciò.

Milka Ivić, in *Trends in linguistics*, segnalava che i linguisti, a partire dagli anni '30, avevano proposto e via via usato più di 160 definizioni di "frase".

La parola frase è, di per sé, relativamente recente quanto alle proprie origini, stando all'OED(2), dato che deriva dal francese del XII secolo. Come sostantivo, l'OED ne propone 9 definizioni. Tra le altre:

5) Una porzione *indefinita* di un discorso o di uno scritto.

6) Una serie coerente di parole in un discorso o in uno scritto, formante l'espressione grammaticalmente completa di un singolo pensiero; nell'uso popolare spesso in quanto porzione di una composizione o di una dichiarazione che si estenda *da un punto fermo all'altro*.

Questa definizione è datata 1447.

Contenuta nella sesta definizione c'è la notazione che, grammaticalmente, una frase può essere sia una proposizione che una domanda, un comando o una richiesta, e che contiene soggetto e predicato, benché uno di questi possa essere assente per ellissi; allo stesso modo l'OED riconosce tre classi di frasi: semplici, composte e complesse, e nota che una parola da sola può avere il valore di frase.

Nel numero di *Scientific American* del novembre 1978, Breyne Arlene Moskowitz offre una presentazione sommaria degli sviluppi recenti nella teoria dell'acquisizione del linguaggio nei bambini:

Il primo stadio del linguaggio infantile è quello in cui la lunghezza massima delle frasi è di una parola; è seguito da uno stadio in cui la lunghezza massima è di due parole [...] Nel momento in cui il bambino formula frasi di due parole con una certa regolarità, il suo lessico può includere alcune centinaia di parole [...] un criterio importante è l'informatività, cioè il bambino seleziona una parola riflettendo ciò che è nuovo in una particolare situazione.(3)

Ecco una conversazione abbreviata tra un bambino, allo stadio della parola unica, e un adulto, che indica la funzione frasale delle singole parole:

B: Car. Car.
 A: What?
 B: Go. Go.
 A: What?
 B: Bus. Bus. Bus
 A: Bicycle?
 B. No!(4)

Ma anche prima dello stadio della parola unica, il bambino si mette a giocare con la prosodia balbettante di forme di frasi che sono nettamente più lunghe, fino a che gradualmente non vengono acquisiti i contorni dell'intonazione di un discorso normale. Questo suggerisce che il bambino *sente* le frasi prima ancora che sia in grado di scomporle in unità più piccole – cioè che la frase, in un certo senso, è un'unità primaria del linguaggio.

Vale la pena notare anche l'assenza di uno stadio a tre parole. Dallo stadio a due parole, un infante entra direttamente nel regno delle frasi a lunghezza variabile.

Infine, si dovrebbe notare con attenzione che Moskowitz sta parlando del discorso, non della scrittura, una distinzione che sarà sempre più importante.

Ecco un altro esempio di discorso, una conversazione telefonica:

E: Hello?
 L: Hi Ed.
 E: Hi Lisa.
 L: I'm running around here trying to get my machines done [+] and I'd like to get it all done before I leave, [+] so I won't have to come back. [-] So that might push us up till near two. How is that?
 E: That's fine. My only thing is I have to leave here like around 3:15 or so.
 L: 3:15. [-] Ok. Let me see how I'm doing here, [+] then I'll give you a call right before I'm going to leave.
 E. Ok. [-] Fine.
 L. Okey doke. Bye bye.
 E. Bye.(5)

Ed Friedman ha scritto questa conversazione come se avesse fino a 16 frasi distinte. Ci sono almeno 6 punti, in questa piccola sceneggiatura, che avrebbero potuto essere trascritti diversamente (indicati dai segni + o – inseriti nel testo), ricostruendo così la conversazione come con un minimo di 13 ed un massimo di 19 frasi. Ci sono, in effetti, 64 modi distinti di trascrivere questa conversazione senza alterare radicalmente l'accettabilità di nessuna delle sue frasi.

La qual cosa ci porta alla questione non tanto della frase nel discorso ma, piuttosto, nella linguistica moderna, come disciplina e tradizione, che normalmente si fa iniziare con il *Corso di linguistica generale* di Saussure. In quell'opera, Saussure fa menzione della frase in sole tre occasioni. Tutte e tre hanno luogo nella seconda parte del corso, che si occupa della linguistica sincronica.

Il primo riferimento è nel punto in cui viene trattata la localizzazione di unità di delimitazione pratica del linguaggio. Secondo la citazione, Saussure dice:

Una teoria, condivisa piuttosto ampiamente, individua le frasi come le unità concrete del linguaggio: parliamo essenzialmente per frasi e, in un secondo momento, isoliamo le singole parole. Ma in che misura la frase appartiene alla lingua [*langue*]? Se appartiene al parlato [*parole*], la frase non può passare per unità linguistica. Ma supponiamo pure che questa difficoltà sia risolta. Se ci immaginiamo, nella loro totalità, le frasi che possono essere emesse, la caratteristica che colpisce di più è che in nessuno modo l'una assomiglia all'altra [...] la diversità è dominante, e quando cerchiamo l'anello che fa da ponte alla loro diversità, di nuovo troviamo, senza averla cercata, la parola [...](6)

La distinzione tra lingua e parlato (*langue* e *parole*) è decisiva. Saussure sta analizzando solo uno degli elementi, la *langue*, e ponendo la frase nell'ambito dell'altro, la rimuove dall'area di maggiore interesse per la sua ricerca. Più di ogni altra ragione, c'è questo all'origine del fallimento delle scienze umane moderne nella costruzione di un consenso determinato attorno alla definizione di un termine così decisivo.

Il secondo riferimento di Saussure mette la frase da parte, un volta per tutte, nel regno della *parole*. È nella sezione delle relazioni sintagmatiche, nel capitolo che storicamente divide per la prima volta il paradigma dal sintagma. L'asse sintagmatico è quello della connessione tra le parole, come nella sintassi:

[...] la nozione di sintagma si applica non solo alle parole ma ai gruppi di parole, alle unità complesse di tutte le lunghezze e di tutti i tipi (composte, derivate, locuzione, frasi intere).

Non è sufficiente prendere in considerazione la relazione che lega insieme le diverse parti dei sintagmi, bisogna anche tenere a mente la relazione che collega l'intero con le sue parti.

A questo punto, si deve sollevare un'obiezione. La frase è il tipo ideale di sintagma. Ma appartiene al parlato, non alla lingua.(7)

La frase è stata ricacciata nell'ambito della non-analisi, il regno della *parole*, ma senza una chiara e decisa argomentazione. Queste due citazioni congiurano, senza alcuna prova, per il rigetto della frase come oggetto di analisi critica.

L'unico altro punto in cui Saussure fa almeno riferimento alla frase è nel problema delle frasi da una parola e nella questione se posseggano o meno una dimensione sintagmatica. Il linguaggio usato dimostra qual è il problema a cui dà luogo l'esclusione dalla linguistica di una teoria della frase:

Per certo, il linguaggio ha unità indipendenti che non hanno relazioni sintagmatiche né con le proprie parti né con altre unità. Equivalenti di frasi come *sì, no, grazie*, etc. sono dei buoni esempi. Ma questo fatto eccezionale non compromette il principio generale.(8)

Data questa negazione di importanza all'origine della linguistica moderna, non è sorprendente che la frase non sia né definita né tanto meno indicizzata ne *I fondamenti della teoria del linguaggio*, del 1943(9), di Louis Hjelmslev.

In America, nello stesso periodo, il linguista attivo più influente era Leonard Bloomfield, che, ne *Il linguaggio* (1933(10)), definiva la frase come:

Una forma linguistica indipendente, non inclusa in alcuna altra forma più ampia per virtù di una qualche costruzione grammaticale.

Questa definizione è vuota di ogni criterio interno. La frase è meramente un limite, il punto oltre il quale l'analisi grammaticale non può più estendersi. In un certo senso, questa definizione ritorna alla definizione di frase dell'OED, come ciò che si trova tra due punti fermi, senza riguardo per ciò che potrebbe essere.

Ci si potrebbe aspettare un trattamento più congruo in *Aspects of the theory of syntax* di Chomsky (1965), almeno nella misura in cui si tratta di sintassi e che quella sintagmatica è l'unica area in cui Saussure permette, se non altro, che la frase come questione venga in superficie, e anche perché Chomsky sta lavorando con concetti come accettabilità, frasi devianti e frasi semplici. Tuttavia la questione viene sollevata solo nel capitolo prefatorio delle "metodologie preliminari". "Farò uso del termine 'frase' per riferirmi alle stringhe di elementi formativi piuttosto che alle stringhe di fonemi". Un *elemento formativo* è definito nel primo paragrafo del libro come una "unità minima sintatticamente funzionante". Il problema delle frasi da una parola o di altre frasi brevi è glissato allo stesso modo. Ecco che cosa dice rispetto alle frasi semplici:

Queste sono frasi di tipo particolarmente semplice che implicano un apparato trasformatore minimo nella loro generazione. La nozione di “frase semplice” ha, credo, un importante significato intuitivo ma, poiché le frasi semplici non giocano nessun ruolo distintivo nella generazione o nell’interpretazione delle frasi, qui non dirò niente a riguardo. (11)

Chomsky non ci dà alcuna idea su quale possa essere l’importante significato intuitivo delle frasi semplici.

L’immagine di Milka Ivić delle 160 definizioni di frase nasce dal lavoro di John Ries, che pubblicò per la prima volta *Was Ist Ein Satz?* nel 1894, più di un decennio prima di Saussure, per aggiornarlo poi, a Praga, nel 1931. Nella sua ultima edizione, Ries analizza 140 definizioni, e le ulteriori 20 che Ivić individua erano critiche all’analisi di Ries. Simeon Potter segue questo dibattito in *Modern linguistics*, che ha un intero capitolo dedicato alla struttura della frase.

La frase è l’unità principale del discorso. Potrebbe essere semplicemente definita come una *minima enunciazione completa*. [...] Quando affermiamo che la frase è una minima enunciazione completa, un segmento del flusso di discorso tra una pausa e l’altra, o una struttura ereditata in cui le forme-parole sono sistemate, non stiamo dicendo tutto quello che si potrebbe dire a riguardo. Ciononostante, queste definizioni sono probabilmente più praticabili dello sforzo finale di John Ries: ‘Una frase è una unità di discorso grammaticalmente costruita che esprime il suo contenuto in riferimento alla relazione di quel contenuto con la realtà’. Potremmo, in effetti, avere le stesse difficoltà nel definire una frase che nell’infilzare con il nostro spillo un fonema e, tuttavia, dopo una certa pratica, tutti riconosciamo i fonemi e le frasi quando li vediamo.(12)

In breve, la storia e la struttura della linguistica come professione inibisce, se addirittura non la impedisce completamente, l’elaborazione di una teoria della frase che possa poi essere applicata in letteratura.

Già alla fine degli anni ‘20, il linguista russo Valentin Vološinov propose la seguente critica in *Marxismo e filosofia del linguaggio*:

I principi e i metodi tradizionali della linguistica non forniscono una base solida per un approccio produttivo al problema della sintassi. Questo è particolarmente vero per l’oggettivismo astratto [l’espressione che usa per la scuola saussuriana], in cui i metodi e i principi tradizionali hanno trovato la loro espressione più distinta e coerente. Tutte le categorie fondamentali del moderno pensiero linguistico [...] sono profondamente fonetiche e morfologiche. [...] Di conseguenza, lo studio della sintassi è in un pessimo stato. [...]

Stando ai fatti, tuttavia, di tutte le forme del linguaggio, le forme sintattiche sono quelle più vicine alla forma concreta dell’enunciazione [...] uno studio produttivo delle forme sintattiche è possibile solo sulle basi di una teoria dell’enunciazione pienamente sviluppata. [...]

Il pensiero linguistico ha perso senza speranza ogni senso dell’insieme verbale.(13)

Vološinov scavalca la frase più o meno in blocco, scrivendo che “la categoria di frase è meramente una definizione della frase come elemento-unità *all’interno* dell’enunciazione e in nessun modo come entità completa”.

La funzione della frase come *unità interna a una struttura più ampia*, in effetti, diventerà importante quando ci rivolgeremo al ruolo della frase *nuova*. Ma ciò che è essenziale, qui, è il fallimento, anche all’interno di questa analisi critica, di una possibile teoria della frase.

A questo punto, si possono constatare alcune cose riguardo alla frase e alla linguistica:

1) La frase è un termine derivato dalla scrittura, che in linguistica è spesso messa in secondo piano dallo studio del discorso. Specificatamente, la frase è un’unità della scrittura.

2) Esiste nel discorso una forma aperta, simile ma non identica alla frase nella scrittura. Seguendo Vološinov, mi riferirò ad essa come all’enunciazione.

La differenza essenziale tra l’enunciazione e la frase è che l’enunciazione è indeterminata, una catena che può essere allungata più o meno indefinitamente. Non c’è nessuna frase invece che non sia determinata e, come tale, è fissata dal punto fermo.

3) La focalizzazione della linguistica sullo sviluppo di una descrizione della *langue* piuttosto che della *parole*, il non affrontare la questione della scrittura, ha reso invisibile la questione della frase.

Se la linguistica non riesce a gestire la frase perché non riesce a separare la scrittura dal discorso, la filosofia non ha a che fare con il linguaggio in quanto discorso come neppure in quanto scrittura. Il linguaggio è sia:

1) Il pensiero stesso

a) a volte inteso come vincolato e formale, come nella logica o in un calcolo, per es. l'“austero schema canonico” di Quine con cui, se solo si fosse conosciuto l'insieme completo delle eterne frasi corrette, si sarebbe potuto costruire logicamente la totalità della conoscenza corretta possibile;

b) a volte inteso come non vincolato, come quando il linguaggio viene considerato identico alla somma dei pensieri possibili, una posizione tenuta da Chomsky nei suoi interventi nel dibattito filosofico.

2) Una manifestazione o una trasformazione del pensiero, anche distinguendosi in modelli vincolati o non vincolati, essendo Wittgenstein un esempio di entrambi, per i modelli vincolati all'inizio, nel *Tractatus*, e poi non vincolati nelle *Ricerche filosofiche*, dato che entrambi i testi sostengono che il linguaggio è un travestimento del pensiero.

Il modello di Wittgenstein, sia nei suoi primi scritti che negli ultimi, è strettamente parallelo a quello di Saussure. Lo spostamento radicale tra i due periodi è uno spostamento di oggetto e di scopo – dal dispiegamento di un discorso idealizzato nel *Tractatus* a un'esplorazione dei problemi del significato nell'uso effettivo del linguaggio nelle *Ricerche filosofiche*. L'interruzione arriva negli anni '30 ed è documentata nella *Grammatica filosofica* e nelle sue appendici. Le sezioni delle *Ricerche* qui di seguito mostrano come il suo lavoro più tardo si avvicinasse al tipo di discussione che fa da contesto per la nuova frase:

498. Quando dico che i comandi “Prendi lo zucchero” e “Prendi il latte” hanno senso, ma non la combinazione “Latte lo zucchero”, non significa che la dichiarazione di questa combinazione non abbia alcun effetto. E se l'effetto è che l'altra persona mi guarda con gli occhi sgranati e rimane a bocca aperta, non la considero, sulla base di questo, un comando a guardare ad occhi sgranati e rimanere a bocca aperta, anche se questo fosse precisamente l'effetto che volevo produrre.

499. Dire “Questa combinazione di parole non ha senso” la esclude dalla sfera del linguaggio e quindi mette un limite all'ambito del linguaggio. Ma quando si traccia un confine potrebbe essere per ragioni di diverso tipo. Se si circonda un'area con un recinto o una linea o quel che sia, lo scopo potrebbe essere quello di impedire che qualcuno ci entri o ne esca; ma potrebbe anche fare parte di un gioco e per i giocatori sarebbe previsto, per dire, saltare oltre il confine; o potrebbe mostrare dove la proprietà di un uomo finisce e quella di un altro comincia. Così se disegno una linea di confine non è ancora possibile dire a che cosa serva. (14)

Una delle cose che rende Wittgenstein (e, più recentemente, Derrida) così utile, suggestivo e citabile dai poeti è l'alto tasso di metafore nel suo lavoro. Non tutti i discorsi filosofici sono così – anzi, la più parte ne rifugge.

A. J. Ayer ha scritto in quest'altro stile. In *Linguaggio, verità e logica*, ha cercato di distinguere le frasi dalle proposizioni e dalle affermazioni, un tentativo classico di compartimentazione della connotazione:

In questo senso, propongo che ogni struttura di parole che sia grammaticalmente significativa si debba considerare che costituisca una frase, e che ogni frase indicativa, che sia letteralmente dotata di significato oppure no, dovrà essere ritenuta come esprimente un'affermazione. Inoltre, di ogni due frasi che siano reciprocamente traducibili si dirà che esprimono la stessa affermazione. La parola “proposizione”, d'altra parte, sarà riservata per le frasi che sono letteralmente dotate di significato. (14)

Questa formula per la frase non è definita meglio di tutte quelle offerte dalla linguistica. Non propone nemmeno la possibilità di una distinzione tra frase semplice, frase composta o frammento, poiché non affronta la questione dell'interruzione completa o di un livello massimo di integrazione grammaticale del significato. Traccia, però, una linea netta tra le categorie proposte o, almeno,

cerca di farlo. Tuttavia, anche l'accoglimento di questa formulazione succinta ha trovato delle resistenze:

Ayers dice (a) che il suo uso di "proposizione" designa una classe di frasi che hanno tutte *lo stesso significato* e (b) che "di conseguenza" parla di proposizioni, non di frasi, che sono vere o false. Ma, ovviamente, quello che *significa* una frase *non* ci mette in grado di dire che *essa* è vera o falsa.. [...](16)

I problemi posti dal rendere le frasi sinonimiche, anche solo approssimativamente, alle proposizioni li si può vedere in una forma estrema in *Parola e oggetto* di Willard Van Orman Quine:

Una frase non è un evento di dichiarazione, ma un universale [...] In genere, per specificare una proposizione senza dipendenze dalle circostanze della dichiarazione, noi poniamo [...] una frase *eterna*: una frase il cui valore di verità rimane fissato attraverso il tempo e da parlante a parlante. (17)

La critica letteraria dovrebbe servire come correttivo. Diversamente dalla filosofia, è un discorso con un oggetto materiale chiaramente compreso. Come la filosofia, è una disciplina vecchia di secoli. Per di più, fortunatamente gode di una buona posizione presso le società occidentali dove, nelle scuole, la letteratura viene trattata come un'estensione dell'apprendimento del linguaggio.

Come ci mette in guardia Jonathan Culler in *Structuralist Poetics*, la critica letteraria è però lo studio della lettura, non della scrittura. Se una teoria della frase la dobbiamo trovare nella poetica, non sarà necessariamente di grande utilità per gli scrittori. Comunque, potrebbe funzionare come base sulla quale creare una tale teoria.

Per prima cosa voglio prendere in considerazione i New Critics. In parte, perché sono stati talmente egemoni che, fino a poco tempo fa, tutte le altre tendenze critiche erano definite dai termini secondo cui vi si opponevano. I New Critics erano fortemente influenzati dalla tradizione filosofica inglese, con I. A. Richards, per esempio, che giocava un ruolo importante in entrambe le comunità. Inoltre, René Wellek era un prodotto della scuola linguistica di Praga e, come tale, aveva una completa dimestichezza con il lavoro di Saussure, da una parte, e di Šklovskij, dall'altra, entrambi citati con approvazione nella *Teoria della letteratura* di Wellek, scritta con Austin Warren.

Queste influenze già suggeriscono che la *Teoria della letteratura* non conterrà una teoria coerente della frase. Il modello linguistico saussuriano è implicito nella massima:

Ogni opera d'arte è, prima di tutto, una serie di *suoni* dai quali nasce il significato. (18)

Questo non li conduce, come avrebbe potuto fare, verso un esame della sintassi – lasciando stare le frasi. Ma li mette, in effetti, nella posizione per nulla invidiabile di dover difendere un punto di vista da cui le loro stesse asserzioni avrebbero potuto essere attaccate facilmente.

Wellek e Warren sono ben consci di questa riduzione, e si difendono con un piccolo gioco di prestigio, sostenendo che:

Un [...] assunto comune, che il suono dovrebbe essere analizzato in completa separazione dal significato, è anch'esso falso. (19)

La *Teoria della letteratura* non è una teoria della scrittura. In parte, questo è dovuto alla corretta percezione che non tutta la letteratura è scritta. Ciononostante, Wellek e Warren non riescono ad affrontare i cambiamenti specifici che occorrono una volta che la letteratura viene sottoposta al processo della scrittura. Giustificano questo aspetto sostenendo che il testo scritto non è mai l'opera "reale". Questo dà loro modo, inoltre, di mettere da parte ogni considerazione circa l'impatto della stampa sulla letteratura, al di là del riconoscimento piuttosto spiccio della sua esistenza. Viktor Šklovskij nota l'importanza di questa esclusione in un'intervista nel numero dell'inverno 1978-1979 di *The Soviet Review*:

Un tempo solo la poesia aveva un suo riconoscimento e la prosa era considerata come qualcosa di seconda classe, perché sembrava una specie di contraffazione; per molto tempo non venne accettata nell'arte vera e propria. Fu lasciata entrare solo quando si iniziarono a stampare i libri. (20)

Se si sostiene – e io lo sto sostenendo – che la frase, in quanto distinta dall'enunciazione all'interno del discorso, è un'unità di prosa e se la prosa come letteratura e la nascita della stampa sono inestricabilmente interconnesse, allora si deve affrontare l'impatto della stampa sulla letteratura, non solo sulla presentazione della letteratura ma su come la scrittura stessa viene scritta. Questa sarebbe la componente storica di qualunque teoria della frase.

Wellek e Warren evitano qualunque discussione di questo tipo. Al contrario, dividono la letteratura in uno schema binario, un lato dedicato alla costruzione della trama e dei personaggi, l'altro dedicato al gioco di parola. Parlando in termini generali, questi diventano gli assi della narrativa e della poesia. Questo schema è parallelo alla divisione saussuriana del linguaggio negli assi paradigmatico e sintagmatico. Ed è parallelo anche alle strategie dello strutturalismo.

Il gioco di parole, l'asse paradigmatico della poesia, potrebbe condurre a sua volta verso un'indagine sulla frase, ma non lo fa. Gli ambiti verso cui Wellek e Warren lo conducono sono l'immagine, la metafora, il simbolo e il mito: gruppi di referenzialità via via più ampi.

Come il New Criticism, lo strutturalismo – e qui intendo la poetica strutturalista – è fondato sul modello di linguistica costruito all'inizio da Saussure e poi codificato da Louis Hjelmslev e da Roman Jakobson. Tuttavia, ha parecchi vantaggi pratici rispetto al New Criticism: non è pesantemente influenzato dalla scuola filosofica inglese; non si è identificato con un movimento conservatore in letteratura ed è almeno conscio della critica posta da Derrida alla linguistica saussuriana.

Lo strutturalismo è arrivato più vicino di ogni tendenza fin qui esaminata al riconoscimento del bisogno di una teoria della frase. Ma questo non vuol dire che ne sia stata poi sviluppata una. Seguendo una divisione del discorso, fatta da Wellek e Warren, in tre ampie categorie – quotidiano, scientifico e letterario – Pierre Macherey, in *Per una teoria della produzione letteraria*, propone che il discorso quotidiano sia ideologico, che il discorso scientifico empirico e che il discorso letterario si sposti avanti e indietro tra questi due poli. Questo modello riecheggia quello fatto da Louis Zukofsky per la sua opera, che ha come limite inferiore il discorso e come limite superiore la musica. La revisione di Macherey crea una vera distinzione e la muove abbastanza bene verso qualcosa che potrebbe essere messo in una teoria contestualizzata dell'enunciazione, come quella proposta da Vološinov. Ma le divisioni di Macherey non sono accurate.

Il discorso quotidiano è puramente ideologico ma allo stesso modo lo sono tutti i discorsi specializzati. Le restrizioni poste su tutte i modi del gergo professionale e del linguaggio tecnico, sia scientifico che legale, medico o quant'altro, comunicano la classe *in aggiunta ad* ogni altro oggetto del loro discorso. Non esiste qualcosa come un discorso non ideologico o senza un valore aggiunto.

La *Poetica della prosa* di Tzvetan Todorov, in effetti, affronta la funzione della frase per circa due paragrafi. Todorov definisce il significato secondo la formula di Émile Benveniste: “È la capacità di un'unità linguistica di integrare un'unità di livello più alto”. In una lezione del 1966 alla John Hopkins, Todorov dimostra la sua comprensione dell'importanza della questione dell'integrazione:

Mentre nel discorso l'integrazione delle unità non va al di là della frase, in letteratura le frasi sono integrate di nuovo come parte di articolazioni più ampie e queste ultime, a loro volta, in unità di dimensioni maggiori, e così via finché non si ottiene l'opera intera [...] Dall'altra parte, le interpretazioni di ogni unità sono innumerevoli, perché la loro comprensione dipende dal sistema in cui sarà inclusa. (21)

Consideriamo, per esempio, come il significato viene alterato quando le stesse parole sono integrate in stringhe via via più lunghe:

Someone called Douglas.
 Someone called Douglas over.
 He was killed by someone called Douglas over in Oakland. (22)

Dei critici strutturalisti, l'ultimo Roland Barthes fu il più esplicito nel chiedere una teoria della frase. Nello stesso simposio con Todorov, arrivò al punto di dire:

La struttura della frase, l'oggetto della linguistica, viene ritrovata, per omologia, nella struttura delle opere. Il discorso non è semplicemente aggiungere frasi le une alle altre; è di per sé un'unica grande frase. (23)

Questa affermazione ha l'evidente difetto che la frase non è stata affatto l'oggetto della linguistica e Barthes era deliberatamente sfacciato nella sua affermazione. Ma c'è un'intuizione importante, ovvero che le modalità di integrazione che riportano le parole alle locuzioni e le locuzioni alle frasi non sono fondamentalmente diverse da quelle con cui una frasi individuale integra se stessa in un'opera più ampia. Questo non solo ci dà una buona ragione per esigere una teoria delle frasi ma suggerisce, inoltre, che una tale teoria ci porterebbe verso una nuova modalità di analisi dei prodotti letterari stessi.

In *S/Z*, Barthes dimostra come dovrebbe procedere un'interpretazione strutturalista di una storia specifica. Prende "Sarrasine" di Balzac e lo analizza rispetto a diversi codici. In un certo senso, fa passare il testo parola per parola ma *non* spezza la sua analisi in frasi. Al contrario, usa quelle che chiama *lessie*, lunghe indifferentemente da una singola parola a parecchie frasi. Lo stesso Barthes descrive la selezione come "arbitraria all'estremo", nonostante le tratti come "unità di lettura".

Il suo primo lavoro, *Il grado zero della scrittura*, in effetti affronta la questione della frase ma in uno stile fortemente metaforico e con una certa approssimazione, davvero solo un riflesso delle altre opere fatte in quest'area negli ultimi 25 anni. Si faccia il paragone con la teoria dell'integrazione di Benveniste:

L'economia del linguaggio classico [...] è relazionale, il che significa che in esso le parole sono il più astratte possibile nell'interesse delle relazioni. In esso, nessuna parola ha densità di per sé, è difficilmente il segno di una cosa, ma piuttosto lo strumento per portare a una connessione. Anziché sprofondare in una realtà interna consustanziale alla sua configurazione esterna, si estende, appena viene enunciata, verso le altre parole. [...]

La poesia moderna, poiché la si deve distinguere dalla poesia classica e da ogni tipo di prosa, distrugge la natura spontaneamente funzionale del linguaggio e lascia in piedi solo le sue basi lessicali. Trattiene solo la forma esteriore delle relazioni, la loro musica, ma non la loro realtà. La Parola risplende lungo una linea di relazioni svuotate del loro contenuto, la grammatica è privata del suo scopo, diventa prosodia e non è più nient'altro che una inflessione che dura solo per rendere presente la Parola. (24)

Qui Barthes sta riportando al piano temporale della storia una proposizione originalmente formulata da Roman Jakobson per tutta la poesia, che "la funzione poetica proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione all'asse della combinazione". La massima di Jakobson suggerisce che la supremazia del *paradigmatico* si estende al punto da imporsi sulle combinazioni, che si suppongono neutre, del *sintagmatico*.

Barthes suggerisce che la proiezione del paradigma di Jakobson non sia una costante ma che la storia abbia visto uno spostamento dal focus sintagmatico a quello paradigmatico e che ci sia stata una frattura, ad un certo punto, quando qualche massa critica – non identificata specificatamente da Barthes – ha reso impossibile alle unità di continuare ad integrarsi oltre i livelli grammaticali, per esempio la frase. È proprio questa breccia – il momento in cui il significante, liberato di colpo dalla servitù ad una gerarchia integrante di relazioni sintattiche, si ritrova svuotato di ogni significato – che Frederic Jameson identifica come tratto caratterizzante del postmoderno:

La crisi nella storicità ora costringe ad un ritorno [...] alla questione dell'organizzazione temporale in genere nel campo di forze del postmoderno e, in effetti, al problema della forma che il tempo, la temporalità e il

sintagmatico saranno in grado di prendere in una cultura sempre più dominata dallo spazio e dalla logica spaziale. Se, in effetti, il soggetto ha perso le sue capacità di estendere attivamente le proprie pro-tensioni e re-tensioni attraverso la molteplicità temporale, e di organizzare il proprio passato ed il proprio futuro in un'esperienza coerente, diventa abbastanza difficile vedere come le produzioni culturali di un tale soggetto possano risultare in cose che non siano solo 'mucchi di frammenti' o una pratica del casualmente eterogeneo e frammentario e dell'aleatorietà. In ogni caso, sono stati precisamente questi alcuni dei termini privilegiati secondo cui la produzione culturale postmoderna è stata analizzata (e anche difesa, dai suoi apologisti). (25)

Come fanno le frasi ad integrarsi in unità di significato più alte? L'ovvio primo passo è verso il paragrafo:

[...] da un punto di vista decisivo, i paragrafi sono analoghi agli scambi nei dialoghi. Il paragrafo è una specie di dialogo indebolito, inserito nel corpo di un'enunciazione monologica. Al di là del dispositivo della ripartizione del discorso in unità, ovvero i paragrafi conclusi nella loro forma scritta, si trova l'atteggiamento verso gli ascoltatori o i lettori ed il calcolo sulle possibili reazioni di questi ultimi. (26)

La definizione di Vološinov non è diversa in modo radicale dalle strategie di ripartizione di alcune opere contemporanee, come le poesie-saggi di David Bromige. David Antin, nella sua conferenza all'80 Langton Street, descriveva il proprio lavoro proprio nei termini di Vološinov, come un dialogo indebolito.

Ferruccio Rossi-Landi, il semiologo italiano, si focalizza su questo problema più da vicino, quando propone che il *sillogismo* sia il paradigma classico dell'integrazione sovrafrasale. Per esempio, le frasi "Tutte le donne una volta erano ragazze" e "Alcune donne sono avvocati" porta logicamente alla terza frase o conclusione, ad un più alto livello di significato, "Alcuni avvocati una volta erano ragazze". La letteratura, la maggior parte delle volte, procede per soppressione di questo terzo termine, formando invece catene dell'ordine delle prime due. Ecco un paragrafo di Barrett Watten:

He thought they were a family unit. There were seven men and four women, and thirteen children in the house.
Which voice was he going to record? (27)

La prima frase fornisce un soggetto, "He", più un oggetto complesso, "they", che potrebbe o non potrebbe essere "a family unit". La seconda rappresenta una pluralità ("they"), che potrebbe o non potrebbe essere "a family unit". La terza di nuovo presenta un soggetto identificato come "he" nel contesto di una domanda ("Which voice") che implica una pluralità. E, tuttavia, ogni integrazione di queste frasi in una piccola e ordinata narrazione è, in effetti, una presunzione da parte del lettore. Né l'una né l'altra delle ultime due frasi ha un termine chiaramente anaforico che punti indietro, in modo inequivocabile, verso la frase precedente. Nel paragrafo successivo, Watten esplora il riconoscimento da parte del lettore di questa presunzione, di questa volontà di "completare il sillogismo":

That's why we talk language. Back in Sofala I'm writing this down wallowing in a soft leather armchair. A dead dog lies in the gutter, his feet in the air. (28)

Qui la prima frase si propone, in virtù della propria grammatica, come una conclusione, benché non sia per nulla evidente di per sé perché sia "why we talk language". La seconda inizia con una locuzione, "Back in Sofala", che indica uno spostamento da parte del soggetto sia nel tempo che nello spazio. Ma ora il soggetto è "I". La terza frase, che condivide con le due precedenti solo l'uso del tempo presente, è una specie di elzeviro umoristico sul processo stesso: la referenzialità non è semplicemente morta ma fa la figura di un cadavere attonito. Eppure, appena due paragrafi sopra, la distanza logica tra le frasi era così grande da spegnere qualunque pretesa, se non la più ambiziosa, di integrazione lettoriale:

The burden of classes is the twentieth-century career. He can be incredibly cruel. Events are advancing at a terrifying rate. (29)

Rossi-Landi ci offre un altro approccio alla frase. *Linguistics and Economics* sostiene che l'uso del linguaggio nasce dal bisogno di suddividere il lavoro nella comunità e che l'elaborazione di sistemi linguistici e quella di una produzione lavorativa, fino ad includere ogni produzione sociale, seguono dei percorsi paralleli. Da questo punto di vista, l'attrezzo completato è una frase.

Un martello, per esempio, consiste di una bocca, di un manico e di una penna. Senza la presenza di tutti e tre, il martello non funzionerebbe. La frasi sono in relazione con le loro sotto-unità in questo stesso modo. Solo chi produce i martelli avrebbe una qualche utilità dai manici smontati; in questo senso, senza l'intero non ci può essere valore di scambio. Allo stesso modo, è a livello della frase che il valore d'uso ed il valore di scambio di ogni affermazione si mostrano alla vista. La frase da una parola del bambino è comunicativa precisamente perché (e nel grado in cui) rappresenta una totalità. Qualunque suddivisione ulteriore ci lascerebbe con un frammento inutilizzabile e incomprensibile.

Tuttavia, le stesse frasi più lunghe sono a loro volta composte da parole, molte delle quali, se non tutte, *in altri contesti* potrebbero formare delle frasi da una parola adeguate. In questo senso, è la frase l'unità cardine di ogni prodotto letterario.

Le produzioni più ampie, come le poesie, sono come delle macchine complete. Ogni frase individuale potrebbe essere un pistone. Di per sé non ti mette in strada ma senza non si potrebbe far muovere la macchina.

La frase è un'unità di scrittura. Tuttavia, l'enunciazione esiste come unità di discorso precedentemente all'acquisizione della scrittura, sia per gli individui che per le società. Le enunciazioni del Gilgamesh o delle epiche omeriche sembrerebbero essere state tradotte nella forma di frasi scritte, senza grandi difficoltà, molto prima dell'avvento della prosa creativa o estetica. Ciononostante, è la logica ipotattica della frase di prosa, del paragrafo di prosa e del saggio espositivo a costituire, nel modo più completo, il modello secondo cui la frase viene comunicata, nelle società occidentali, per mezzo del processo organizzato di educazione. La "buona grammatica", che non è mai esistita nella vita quotidiana parlata, se non come modello generale, allo stesso modo è diffusa sul modello di un discorso "alto". (Come notava Šklovskij, la prosa entra nell'arena letteraria con l'ascesa della stampa solo poco più di 500 anni fa; il suo ruolo culturale è diventato progressivamente più importante con la diffusione dell'alfabetizzazione nelle classi più basse). Il linguaggio "educato" imita la scrittura: più l'individuo è "raffinato", più si può supporre che le sue enunciazioni avranno le caratteristiche di una prosa espositiva. La frase, ipotattica e completa, è stata ed è ancora un indice di classe nella società. Di conseguenza, la funzione di questa unità all'interno della prosa creativa si dimostra essenziale per la nostra comprensione di come una frase possa diventare "nuova".

La prosa della narrativa deriva in misura notevole dalla poesia epica narrativa ma si sposta verso un senso molto differente della forma e dell'organizzazione. I dispositivi formali esteriori, quali la rima o la spezzatura del verso, si riducono e le unità strutturali diventano la frase e il paragrafo. Al posto dei dispositivi esterni, che entrano in funzione per mantenere l'esperienza del lettore o dell'ascoltatore almeno parzialmente nel tempo presente, mentre fruiscono il testo, la narrativa per lo più mette in primo piano il salto stillogistico, o l'integrazione al di sopra del livello della frase, per creare un racconto pienamente referenziale.

Questo non significa che il paragrafo di narrativa sia privo di una forma significativa, anche nelle narrazioni più avvincenti. Prendiamo in considerazione questo paragrafo da *L'agente segreto* di Conrad:

In front of the great doorway a dismal row of newspaper sellers standing clear of the pavement dealt out their wares from the gutter. It was a raw, gloomy day of the early spring; and the grimy sky, the mud of the streets, the

rags of the dirty men harmonized excellently with the eruption of the damp, rubbishy sheets of paper soiled with printer's ink. The posters, maculated with filth, garnished like tapestry the sweep of the curbstone. The trade in afternoon papers was brisk, yet, in comparison with the swift, constant march of foot traffic, the effect was of indifference, of disregarded distribution. Ossipon looked hurriedly both ways before stepping out into the cross-currents, but the Professor was already out of sight. (30)

Solo l'ultima, di queste cinque frasi, porta effettivamente avanti la narrazione. Il resto serve per collocare la scena, ma per farlo nella maniera più formale che si possa immaginare. Ogni frase è costruita attorno a qualche tipo di opposizione. La prima ci porta dal "great doorway" ad una "dismal row" nel "gutter". La seconda fa contrastare la "spring" con "raw and gloomy" per avere poi il "grimy sky", "the mud", "the rags of the dirty men" che "harmonize excellently" con i "damp rubbishy sheets soiled with ink". E così via, addirittura fino alla presenza di Ossipon e l'assenza del Professor.

In una poesia, questo tipo di struttura potrebbe essere messa in primo piano efficacemente, sistemando dei termini chiave in posizione critica lungo il verso, collocando certe opposizioni in rima quasi identica e magari scrivendo tutto al tempo presente. La narrativa, in genere, ha una tendenza molto più forte verso il tempo passato. Ma la cosa ancora più importante è che la mancanza di questi dispositivi di messa in primo piano permette alla capacità sillogistica del linguaggio di diventare dominante.

È questa condizione della prosa che troviamo anche nell'opera di Russell Edson, il più noto scrittore di poesia in prosa in lingua inglese. Questo è da "The sardine can dormitory":

A man opens a sardine can and finds a row of tiny cots full of tiny dead people; it is a dormitory flooded with oil. He lifts out the tiny bodies with a fork and lays them on a slice of bread; puts a leaf of lettuce over them, and closes the sandwich with another slice of bread.
He wonders what he should do with the tiny cots; wondering if they are not eatable, too?
He looks into the can and sees a tiny cat floating in the oil. The bottom of the can, under the oil, is full of little shoes and stockings. (31)

Oltre alla tipologia allucinata della storia, derivata dal surrealismo e dai racconti brevi di Kafka, qui non c'è niente di molto diverso dalle condizioni della prosa per come la si può trovare in narrativa. Se non altro, usa meno dispositivi formali del passaggio di Conrad qui sopra.

In buona parte, ciò che rende Edson un autore di poesia in prosa è dove pubblica. Le poesie in *Edson's mentality* furono pubblicate per la prima volta in *Poetry Now*, *Oink!* e *The Iowa Review*. Pubblicando insieme ai poeti, Edson ha assunto il ruolo pubblico di poeta, ma un poeta la cui opera partecipa interamente delle tattiche e delle unità della narrativa.

Edson è un buon esempio del perché si è arrivati a pensare alla poesia in prosa – anche il nome è goffo – come ad una forma impura.

Ancora oggi, in America, la poesia in prosa non ha quasi nessuna legittimità. Non c'è alcuna poesia in prosa nell'antologia di Hayden Carruth, *The voice that is great within us*.

Neppure in *The new American poetry* di Donald Allen.

Neppure nell'antologia di Robert Kelly e Paris Leary, *A controversy of poets*.

La poesia in prosa viene alla luce in Francia. Dal 1699, le regole di versificazione stabilite dall'Accademia francese si dimostrarono così rigide che alcuni scrittori decisero semplicemente di scansarle componendo, piuttosto, in uno stile di prosa "poetico", scrivendo nel XVIII secolo epiche e pastorali secondo quella maniera. Allo stesso tempo, si andava traducendo, in prosa francese, poesia di altri paesi. Fu Aloysius Bertrand che, nel 1827, iniziò per primo a comporre poesie in prosa. Pubblicò quei lavori in un libro intitolato *Gaspard de la Nuit*. Alla fine del XIX secolo, il genere era stato incorporato a pieno titolo nella letteratura francese, da Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud.

I francesi trovarono che la poesia in prosa fosse un dispositivo ideale per la dematerializzazione della scrittura. Erano spariti, una volta per tutte, i dispositivi di forma esterni che tenevano in modo

assillante il lettore nel presente, conscio della presenza fisica del testo in quanto tale. Le frasi potevano essere allungate, stiracchiate anche oltre la già estesa elocuzione che caratterizzava il verso di Mallarmé, senza mettere il lettore in confusione o distaccarlo dalla poesia. E frasi più lunghe, inoltre, sospendevano per periodi di tempo più ampi la spinta a concludere, che entra nella prosa come marchio del ritmo. Tutto ciò era perfetto per contenuti allucinati, fantastici, onirici, per pezzi con molteplici collocazioni spaziali e temporali costrette in poche parole. Ecco una poesia di sei frasi di Mallarmé, tradotta da Keith Bosley con il titolo “The pipe”:

Yesterday I found my pipe as I was dreaming about a long evening's work, fine winter work. Throwing away cigarettes with all the childish joys of summer into the past lit by sun-blue leaves, the muslin dresses and taking up again my earnest pipe as a serious man who wants a long undisturbed smoke, in order to work better: but I was not expecting the surprise this abandoned creature was preparing, hardly had I taken the first puff when I forgot my great book to be done, amazed, affected, I breathed last winter coming back. I had not touched the faithful friend since my return to France, and all London, London as I lived the whole of it by myself, a year ago appeared; first the dear fogs which snugly wrap our brains and have there, a smell of their own, when they get in under casement. My tobacco smelt of a dark room with leather furniture season by coal dust on which the lean black cat luxuriated; the big fires! and the maid with red arms tipping out the coals, and the noise of these coals falling from the steel scuttle into the iron grate in the morning – the time of the postman's solemn double knock, which brought me to life! I saw again through the windows those sick trees in the deserted square – I saw the open sea, so often crossed that winter, shivering on the bridge of the streamer wet with drizzle and blackened by smoke – with my poor wandering loved one, in travelling clothes with a long dull dress the color of road dust, a cloak sticking damp to her cold shoulders, one of those straw hats without a feather and almost without ribbons, which rich ladies throw away on arrival, so tattered are they by the sea air and which poor loved ones restrim for a few good season more. Round her neck was wound the terrible handkerchief we wave when we say goodbye forever. (32)

Qui abbiamo quasi una prefigurazione della frase nuova: l'assenza di dispositivi poetici esterni ma non la loro interiorizzazione nella frase, come in Conrad. Mallarmé ha esteso la loro assenza riducendo il testo al numero minimo di frasi. L'assenza di enfasi sulla materialità del testo, in questa maniera, è un esempio di prosa che informa la struttura poetica ed inizia ad alterare la struttura della frase. Ma si noti che qui non c'è alcun tentativo di impedire l'integrazione delle unità linguistiche a livelli superiori. Queste frasi non ci conducono verso il riconoscimento del linguaggio, ma lontano da esso.

In Inghilterra e in America, la poesia in prosa non ha messo radici alla svelta. Ciononostante, Oscar Wilde e Amy Lowell fecero dei tentativi in quella direzione e la presenza di poesie in altre lingue tradotte in *prosa* inglese, come la riscrittura dei canti indiani di Tagore, *Gitanjali*, ebbe una grande visibilità.

L'antologia di Alfred Kreymsbourg del 1930, *Lyric America*, ha quattro poesie in prosa. Una è una cosa lunga e tediosa di Arturo Giovanni, intitolata “The walker”. Le altre tre sono del poeta nero Fenton Johnson. Johnson usa un dispositivo che punta nella direzione della nuova frase. Ogni frase è un paragrafo completo; le frasi che si susseguono sono trattate ognuna come un paragrafo; due paragrafi però iniziano con delle congiunzioni. Strutturata in questo modo, quella di Johnson è la prima poesia in prosa americana con una chiara, anche se semplice, relazione frase-paragrafo.

THE MINISTER

I mastered pastoral theology, the Greek of the Apostles, and all the difficult subjects in a minister's curriculum.
I was learned as any in this country when the Bishop ordained me.
And i went to preside over Mount Moriah, largest flock in the Conference.
I preached the Word as I felt, I visited the sick and dying and comforted the afflicted in spirit.
I loved my work because I loved God.
But lost my charge to Sam Jenkins, who has not been too school four years in his life.
I lost my charge because I could not make my congregation shout.
And my dollar money was small, very small.
Sam Jenkins can tear a Bible to tatters and his congregation destroys the pwes with their shouting and stamping.

Sam Jenkins leads in the gift of raising dollar money.
Such is religion. (33)

Johnson è chiaramente influenzato da Edgar Lee Masters ma il suo dispositivo frase-paragrafo, in questa poesia, riporta di continuo l'attenzione del lettore alla voce del narratore. In inglese, è la prima istanza di una poesia in prosa che richiama l'attenzione su un effetto discorsivo o poetico. Anche se il contenuto referenziale è sempre evidente, l'uso del paragrafo qui limita l'abilità del lettore di distaccarsi dal linguaggio in quanto tale.

E, tuttavia, Fenton Johnson potrebbe anche non essere il primo poeta in prosa americano di una certa importanza. Ecco, da *Kora all'inferno*, il terzo elemento del ventesimo raggruppamento, accompagnato dal suo commento:

One need not to be hopelessly cast down because he cannot cut onyx into a ring to fit a lady's finger. You hang your head. There is neither onyx nor porphyry on these roads – only brown dirt. For all that, one may see his face in a flower along it – even in this light. Eyes only and for a flash only. Oh, keep the neck bent, plod with the back to the split dark! Walk in the curled mudcrusts to one side, hand hanging. Ah well... Thoughts are trees! Ha, ha, ha! Leaves load the branches and upon them white night sits kicking her heels against the shore.

A poem can be made of anything. This is a portrait of a disreputable farm hand made out of the stuff of his environment(34)

Qui, senza dubbio, abbiamo delle strategie che riecheggiano la poesia in prosa francese, come per esempio lo spostamento continuo del punto di vista. Ma ancora più importante: le frasi permettono solo un minimo spostamento sillogistico verso il livello della referenza ed alcune, come la risata, non permettono spostamenti di nessun tipo.

Si noti, però, la parola "portrait" nel commento di Williams. Il suo modello qui non è tanto la poesia in prosa francese quanto la cosiddetta prosa cubista di Gertrude Stein, che già nel 1911 scriveva *Teneri bottoni*:

CUSTARD

Custard is this. It has aches, aches when. Not to be. Not to be narrowly. This makes a whole little hill. It is better than a little thing that has mellow real mellow. It is better than lakes whole lakes, it is better than seeding.

ROAST POTATOES

Roast potatoes for. (35)

In "Poetry and grammar", Stein dice che non voleva fare poesia con *Teneri bottoni* ma le è soltanto capitato. È sufficientemente diverso da ciò che, più tardi, lei chiamerà poesia per suggerirci che è qualcos'altro. I ritratti *sono* ritratti. Il movimento sillogistico al di sopra del livello della frase, verso un riferimento esterno, è possibile ma il carattere del libro inverte la direzione di questo moto. Piuttosto che produrre lo spostamento in modalità automatica, e secondo una specie di gestalt, il lettore è costretto a dedurlo dalle viste parziali e dalle associazioni postulate in ogni frase. Il ritratto della crema pasticcera è meravigliosamente accurato.

Le frasi meritano qualche analisi in più. Sono frammentarie in un modo che non ha precedenti in inglese. Chi, se non Stein, nel 1911 avrebbe scritto una frase che finisce nel bel mezzo di una locuzione preposizionale? Il suo uso delle frasi ellittiche – "Not to be. Not to be narrowly." – lascia deliberatamente il soggetto fuori portata. La crema pasticcera non vuol proprio essere un fatto di sostanza. Ed il pronome anaforico di "this makes a whole little hill" non si riferisce alla crema

pasticcera ma alle locuzioni verbali negative delle due frasi precedenti. Similmente, in “Roast potatoes”, Stein usa la preposizione “for” per convertire “roast” da aggettivo a verbo.

Stein ha scritto in abbondanza sulle frasi e i paragrafi. I suoi saggi a riguardo sono essi stessi delle opere vere e proprie e, al loro interno, lei ci mostra come abbia pensato molto più seriamente di qualunque altro poeta in lingua inglese circa le differenze ivi affrontate.

Dato il metodo deliberatamente non-espositivo delle sue argomentazioni, mi limiterò qui a citare in ordine alcuni passaggi che fanno luce sulla questione, nei termini secondo cui l’abbiamo affrontata finora. Da “Sentences and Paragraph”, una sezione di *How to Write* (1931):

- 1) Within itself. A part of a sentence may be sentence without their meaning.
- 2) Every sentence has a beginning. Will he begin.
Every sentence which has a beginning makes it be left more to them.
- 3) A sentence should be arbitrary it should not please be better.
- 4) The difference between a short story and a paragraph. There is none.
- 5) There are three kind of sentences are there. Do sentences follow the three. There are three kinds of sentences. Are there three kinds of sentences that follow the three. (36)

Questa ovviamente si riferisce alla divisione della grammatica tradizionale in frasi semplici, composte e complesse.

Dal saggio “Sentences” nello stesso libro:

- 6) A sentence is an interval in which there is finally forward and back. A sentence is an interval during which if there is a difficulty they will do away with it. A sentence is a part of the way when they wish to be secure. A sentence is their politeness in asking for a cessation. And when it happens they look up.
- 7) There are two kinds of sentences. When they go. They are given to me. There are these two kinds of sentences. Whenever they go they are given to me. There are there these two kinds of sentences there. One kind is when they like and the other kind is as often as they please. The two kinds of sentences relate when they manage to be for less with once whenever they are retaken. Two kinds of sentences make it do neither of them dividing in a noun. (37)

Qui Stein sta equiparando le proposizioni, che divide come indicato in subordinate e principali, con le frasi. Qualunque cosa, alla stesso livello di una proposizione nella catena del linguaggio, è già parzialmente una specie di frase. Di per sé, si può spostare sillogisticamente come una frase verso un ordine di significato più alto. Questa è un’intuizione importante e originale.

- 8) Remember a sentence should not have a name. A name is familiar. A sentence should not be familiar. All names are familiar there for there should not be a name in a sentence. If there is a name in a sentence a name which is familiar makes a data and therefor there is no equilibrium. (38)

Questo spiega, in modo del tutto adeguato, il fastidio di Stein per i nomi. La preoccupazione per l’equilibrio è un esempio della grammatica come metro, che ci mette chiaramente in direzione della frase nuova.

Nella sua conferenza americana del 1934, “Poetry and Grammar”, Stein fa alcuni commenti aggiuntivi che fanno luce sulla relazione delle frasi con la prosa e, quindi, con le poesia in prosa. Il primo è, credo, la miglior singola affermazione sul problema, almeno per come si presenta ad uno scrittore:

- 9) What had periods to do with it. Inevitably no matter how completely I had to have writing go on, physically one had to again and again stop sometime and if one had to again and again stop sometime then periods had to exist. Besides I had always liked the look of periods and I like what they did. Stopping sometime did not really keep one from going on, it was nothing that interfered, it was only something that happened, and as it happened as a perfectly natural happening, I did believe in periods and I used them. I never really stopped using them.
- 10) Sentences and paragraphs. Sentences are not emotional but paragraphs are. I can say that as often as I like and it always remains as it is, something that is.

I said I found this out in listening to Basket my dog drinking. And anybody listening to any dog's drinking will see what I mean.(39)

Più avanti Stein fa qualche esempio di frasi che lei ha scritto, anche da *How To Write*, che sussistono in quanto paragrafi da una frase e raggiungono il bilanciamento tra la frase non emotiva ed il paragrafo emotivo. La mia favorita è: “A dog which you have never had before sighed”.(40)

11) We do know a little now what prose is. Prose is the balance the emotional balance that makes the reality of paragraphs and the unemotional balance that makes the reality of sentences and having realized completely realized that sentences are not emotional while paragraphs are, prose can be the essential balance that is made inside something that combines the sentence and the paragraph [...](41)

Ciò che Stein intende, circa il fatto che i paragrafi sono emotivi ma non così le frasi, è precisamente il punto che sottolinea Émile Benveniste: le unità linguistiche si integrano solo verso il livello della frase ma ordini più alti di significato – come l'emozione – si integrano a livelli più alti della frase e si danno in presenza o di molte frasi o, almeno l'esempio di Stein lo suggerisce, a fronte di certe frasi complesse in cui le proposizioni dipendenti si integrano con quelle indipendenti. La frase è l'orizzonte, il confine tra questi due tipi fondamentalmente distinti di integrazione.

E dunque che cos'è la frase *nuova*? Ha a che fare con la poesia in prosa ma non necessariamente con le poesie in prosa, almeno non nel senso ristretto e circoscritto della categoria. Non ha a che fare con le poesie in prosa dei surrealisti, che manipolano il significato solo ai livelli “superiori” o “esterni”, molto al di là dell'orizzonte della frase. Neppure con le poesie in prosa non-surrealiste della varietà americana media, come i monologhi drammatici di James Wright o David Ignatow, che fanno la stessa cosa.

Sentences di Bob Grenier anticipa direttamente la frase nuova. Con la rimozione del contesto, Grenier impedisce quasi tutti i salti oltre il livello dell'integrazione grammaticale. È un caso estremo di frase nuova. Tuttavia, la maggior parte delle “frasi” di Grenier sono più propriamente delle enunciazioni e, in questo senso, seguono Olson, Pound e una parte significativa del lavoro di Creeley. Di tanto in tanto, qualche frase o paragrafo di *A Day Book* e *Presences* di Creeley porta i segni della qualità compressa della frase nuova, nel fatto che le circonvoluzioni della sintassi spesso suggeriscono la presenza, al loro interno, di forme poetiche un tempo esteriorizzate, benché lì siano identificate con i tratti del discorso per lo più.

Un altro autore i cui lavori anticipano questa maniera è Hannah Weiner, particolarmente nei suoi pezzi di prosa diaristica in cui il flusso delle frasi (il loro compimento sintattico, per non parlare dell'integrazione in unità più ampie) è radicalmente sconvolto da discorsi “alieni” che l'autrice ascrive alla “chiaroveggenza”. Sebbene, in generale, la frase nuova non sia stata così visibile nella East Coast come all'ovest, qualcosa di molto simile o che vi si avvicina può essere trovato nella scrittura di parecchi poeti, inclusi Peter Seaton, Bruce Andrews, Diane Ward, Bernadette Mayer (specialmente nei suoi primi libri), James Sherry, Lynne Dreyer, Alan Davies, Charles Bernstein e Clark Coolidge.

Un paragrafo dalla sezione XVIII di “Weathers” di Coolidge:

At most a book the porch. Flames that are at all rails of snow. Flower down winter to vanish. Mite hand stroking flint to a card. Names that it blue. Wheel locked to pyramid through stocking the metal realms. Hit leaves. Participle.(42)

In altri contesti, ognuna di queste frasi potrebbe diventare una frase nuova, almeno nel senso in cui potrebbe esserlo ogni frase propriamente disposta e collocata. Ognuna di esse focalizza l'attenzione al livello del linguaggio che il lettore ha di fronte. Ma raramente a livello della frase. Per lo più a livello della locuzione o della proposizione. “Flower down winter to vanish” può essere una frase grammaticale nel senso tradizionale, se *flower* è inteso come verbo e la frase come un comando. Ma “Names that it blue” resiste anche ad un tale sforzo di integrazione. Coolidge rifiuta di ricavare

degli ambiti connotativi dalle parole. Esse sono ancora, in ampio grado, dei readymade decontestualizzati – salvo che per gli elementi fisico-acustici.

Questo non è un esempio di frase nuova perché opera principalmente al di sotto del livello della frase. Tuttavia, c'è un altro elemento importante qui, come risultato: la lunghezza delle frasi e l'uso del punto fermo adesso sono del tutto ritmici. La grammatica è diventata, per riprendere le parole di Barthes, prosodia. Come vedremo, questo è un elemento caratteristico ogni qual volta la frase nuova è presente.

Ecco, da *a.k.a* di Bob Perelman, due paragrafi di frasi nuove:

An inspected geography leans in with the landscape's repetitions. He lived here, under the assumptions. The hill suddenly vanished, proving him right. I was left holding the bag. I peered into it.

The ground was approaching fast. It was a side of himself he rarely showed. The car's tracks disappeared in the middle of the road. The dialog with objects is becoming more strained. Both sides gather their forces. Clouds enlarge. The wind picks up. He held onto the side of the barn by his fingertips.(43)

Qui si notano queste qualità: (1) Il paragrafo organizza le frasi fundamentalmente nello stesso modo in cui una stanza fa con le righe dei versi. C'è più o meno lo stesso numero di frasi in ogni paragrafo ed il numero è abbastanza basso da poter stabilire una chiara proporzione paragrafo-frase. Perché non si tratta semplicemente del modo in cui, normalmente, le frasi sono organizzate in paragrafi? Perché non c'è uno specifico focus referenziale. Il paragrafo qui è un'unità di misura – come era anche in “Weathers”. (2) Le frasi sono tutte delle frasi: la sintassi di ognuna si risolve *sul* livello della frase. Non che queste frasi “facciano senso” nel modo ordinario. Per esempio, “He lived here, under the assumptions”, che avrebbe potuto essere riscritta, o essere derivata, da una frase come “He lived here, under the elm trees” o “He lived here, under the assumptions *that* etc.”. (3) Questa continua torsione delle frasi è una qualità tradizionale della poesia ma in poesia è ottenuta, la maggior parte delle volte, con l'interruzione della riga o da dispositivi come la rima. Qui la forma poetica si è mossa negli spazi interni della prosa.

Si prenda in considerazione, come esempio opposto, la prima stanza di “Carapace” di Alan Bernheimer:

The face of a stranger
is a privilege to see
each breath a signature
and the same sunset fifty years later
though familiarity is an education(44)

Ci sono anche qui spostamenti e torsioni ma, in questo caso, si presentano articolati secondo la forma poetica *esterna*: l'interruzione di riga. In “Carapace”, la riga singola è fatta di linguaggio cosiddetto comune e non ha una torsione o una compressione della sintassi. La torsione, la proiezione del principio di equivalenza dall'asse della selezione a quello della combinazione, produce, in questa istanza, delle incommensurabilità sapienti e levigate con cura e, in “Carapace”, si presenta attraverso l'*aggiunta* delle righe, una all'altra.

a.k.a., in ogni caso, ha ricollocato l'interruzione di riga su due livelli. Come si è notato, la lunghezza della frase ora è questione di quantità, di misura. Ma la torsione, che normalmente è innescata dalle interruzioni di riga, la cui funzione è quella di potenziare l'ambiguità e la polisemia, si è spostata direttamente dentro la grammatica della frase. Ad un livello solo, la frase completata (sarebbe a dire: non il pensiero completato ma il livello massimo di integrazione linguistico-grammaticale) è diventata l'equivalente della riga, una condizione che prima alle frasi non era imposta.

Si immagini come potrebbero apparire le poesie più importanti della storia della letteratura, se ogni frase coincidesse con una riga.

Ecco perché una frase normale, come “I peered into it”, può diventare una frase nuova, cioè una frase con una struttura poetica interna, in aggiunta alla normale struttura grammaticale interna. Ecco anche perché, e come, le righe citate dal quotidiano di Sonoma in “One Sping” di David Bromige possono diventare delle frasi nuove.

In effetti, un’aumentata sensibilità verso il movimento sillogistico fornisce alle opere della frase nuova una capacità molto maggiore di incorporare normali frasi del mondo concreto, dato che qui la forma scende dall’intero verso il basso e la separatezza di una frase citata da un quotidiano ne pone il contenuto referenziale (a) in gioco con la propria formulazione, come nella frase “Danny always loved Ireland”(45), (b) in gioco con le frasi precedenti e successive, secondo quantità, sintassi e misura, e (c) in gioco con il paragrafo come un tutto, inteso ora non come unità logica o di argomentazione, ma come quantità, come una stanza.

Vediamo il gioco di questo movimento sillogistico:

I was left holding the bag. I peered into it.
The ground was approaching fast. It was a side of himself he rarely showed.(46)

Questa non è la distorsione sistematica del livello massimo o più alto di significato, come nel surrealismo. Piuttosto, ogni frase gioca con la frase precedente e quella seguente. La prima suona come figurativa, a causa dell’uso deliberato del cliché. La seconda, usando sia una ripetizione della parola “I” che dell’anafora “it”, la distorce, facendola suonare (a) come letterale e (b) come narrativa, grazie al fatto che le due frasi si riferiscono in apparenza ad un contenuto identico. Ma la terza frase, che inizia con il paragrafo successivo, lavora invece a partire dalla direzione che si potrebbe prendere nel guardare dentro a una borsa, richiamando da lì, per associazione, il senso di gravità che si avverte guardando in giù, come se si stesse cadendo. La quarta frase sposta all’esterno la voce narrante “I” e presenta la sequenza delle frasi precedenti come se conducesse a questa conclusione umoristica. Questa relazione doppia del movimento sillogistico, che nonostante tutto non si realizza fino a distogliere il lettore dal livello del linguaggio in quanto tale, è tipica in massimo grado nella frase nuova.

Inoltre, la struttura interna delle frasi rappresenta, qui, anche il modo in cui problemi come quello del bilanciamento, normalmente problemi dell’organizzazione del verso, si proiettano all’interno delle frasi. Una frase come “Clouds enlarge” non è meno interessata dal bilanciamento in questione di quelle di *Sentences* di Grenier: la parola “enlarge” è una parola normale *dilatata*(47).

Elenchiamo le caratteristiche della frase nuova e, quindi, leggiamo una poesia controllando la loro presenza.

- 1) Il paragrafo organizza le frasi;
- 2) Il paragrafo è un’unità di quantità, non logica o di argomentazione;
- 3) La lunghezza della frase è un’unità di misura;
- 4) La struttura della frase è alterata per torsione o per accresciuta polisemia/ambiguità;
- 5) Il movimento sillogistico è: (a) limitato; (b) controllato;
- 6) Il movimento sillogistico principale è tra le frasi precedenti e seguenti;
- 7) Il movimento sillogistico secondario è verso il paragrafo come totalità o verso l’opera intera;
- 8) La limitazione del movimento sillogistico mantiene l’attenzione del lettore a livello del linguaggio o molto vicino cioè, il più delle volte, a livello della frase se non più basso.

Il mio esempio è la poesia “For She”, di Carla Harryman. È un unico paragrafo:

The back of the hand resting on the pillow was so wasted. We couldn’t hear each other speak. The puddle in the bathroom, the sassy one. There were many years between us. I stared the stranger into facing up to Maxine, who had come out of the forest wet from bad nights. I came from an odd bed, a vermilion riot attracted to loud dogs. Nonetheless I could pay my rent and provide for him. On this occasion she apologized. An arrangement that did not provoke inspection. Outside on the stagnant water was a motto. He was more than I perhaps though younger. I sweat at amphibians, managed to get home. The sunlight from the window played up his golden curls and a fist

screwed over one eye. Right to left and left to right until the sides of her body were circuits. While dazed and hidden in the room, he sang to himself, severe songs, from a history he knew nothing of. Or should I say malicious? Some rustic gravure, sappy but delicate at pause. I wavered, held her up. I tremble, jack him up. Matted wallowings, I couldn't organize the memory. Where does he find his friends? Maxine said to me "but it was just you again". In spite of the cars and the smoke and the many languages, the radio and the appliances, the flat broad buzz of the tracks, the anxiety with which the eyes move to meet the phone and all the arbitrary colors. I am just the same. Unplug the glass, face the docks. I might have been in a more simple schoolyard.(48)

Si paragoni questo con la seguente descrizione del testo culturale postmoderno di Frederic Jameson:

Il Significante isolato non è più uno stato enigmatico del mondo né un incomprensibile, per quanto ipnotico, frammento del linguaggio ma, piuttosto, qualcosa di simile ad una frase in completo e autonomo isolamento.(49)

E, tuttavia, ciò che fornisce al pezzo di Harryman precisamente l'intensità e la potenza che lo rende degno della nostra attenzione sono i tanti modi in cui le frasi individuali *non* sono "in completo ed autonomo isolamento". L'uso sovraccarico dei pronomi, la ricorrenza del nome Maxine, l'utilizzo delle strutture parallele ("I wavered, held her up. I tremble, jack him up") o di termini che si estendono dallo stesso deposito di immagini, in particolar modo dall'acqua, sono tutti metodi per favorire un movimento sillogistico *secondario* al fine di creare o convogliare un'impressione generale di unità, senza la quale il blocco sistematico dell'integrazione delle frasi l'una con l'altra, attraverso il movimento sillogistico *primario* (si noti come le frasi parallele operino su tempi diversi, o come la seconda si accenda sul verbo "jack", notevolmente ambiguo e potenzialmente sessuale), sarebbe banale, senza tensione, un "cumulo di frammenti". Ciononostante, ogni tentativo di spiegare questa opera come una totalità riconducibile ad un "più alto ordine" di significato, come la narrazione o il personaggio, è destinato al sofisma, se non all'esplicita incoerenza. La frase nuova è un oggetto decisamente contestuale. I suoi effetti occorrono tanto tra le frasi che al loro interno. In questo modo rivela come lo spazio, tra le parole o le frasi, è molto più della ventisettesima lettera dell'alfabeto. Sta iniziando ad esplorare ed articolare proprio ciò che potrebbero essere quelle facoltà nascoste.

La frase nuova si è resa visibile per la prima volta, almeno ai miei occhi, nella poesia "Chamber Music" in *Decay* di Barrett Watten. Ci sono, ovviamente, come ho sottolineato, numerose anticipazioni di questo dispositivo, come l'uso del verso nella sua prima poesia, "Factors Influencing the Weather", o negli ultimi libri dell'ultimo Jack Spicer. Ma dice molto di più, forse anche come test della sua reputazione in quanto dispositivo, il suo sviluppo in poco meno di un decennio attraverso un'intera comunità poetica. Diversamente dai brevi versi spezzati di Robert Creeley, per esempio, che furono così ampiamente imitati alla fine degli anni '60, la frase nuova ha resistito con successo ad ogni appropriazione di brevetto. In questo senso, è qualcosa di diverso da uno stile, e di più grande. La frase nuova è la prima tecnica di prosa ad identificare il significante (anche quello dello spazio vuoto) come luogo specifico del significato letterario. Come tale, inverte le dinamiche che così a lungo sono state associate alla tirannia del significato ed è il primo metodo in grado di incorporare tutti i livelli del linguaggio, al di sotto dell'orizzonte della frase e al di sopra:

Everywhere there are spontaneous literary discussions. Something structurally new is always being referred to. These topics may be my very own dreams, which everyone takes a friendly interest in. The library extends for miles, under the ground.(50)

Ron Silliman

[Da: Ron Silliman, *The New Sentence*, Roof, New York, 1987; traduzione italiana di Gherardo Bortolotti.]

Note.

- (1) [NdT: Per piacere a un giovanotto dovrebbero esserci delle frasi. Ciò che sono le frasi. Come ciò che sono le frasi. Nella parte delle frasi ciò per lui è felicemente tutto. Per lui daranno un nome alle frasi. Le frasi sono chiamate frasi].
- (2) [NdT: Oxford English Dictionary].
- (3) P. 90.
- (4) [NdT: B: Macchina. Macchina. / A: Cosa? / B: Va. Va. / A. Cosa? / B: Bus. Bus. Bus. / A: Bicicletta? / B. No!]. Adattato da p. 91.
- (5) [NdT: E: Pronto? / L: Ciao Ed. / E: Ciao Lisa. / L: Sto correndo di qua e di là per farmi preparare le macchine [+] e vorrei che fosse tutto fatto prima di partire, [+] così non devo più tornare. [-] E così la cosa ci potrebbe portare fino a verso le due. Che ne pensi? / E: Va bene. L'unica cosa è che devo partire da qui diciamo alle 3:15 più o meno. / L: 3:15. [-] Ok. Fammi vedere come va qui, [+] poi ti faccio una chiamata appena prima di partire. / E: Ok. [-] Bene. / L: Okappa. Ciao ciao. / E: Ciao.]. Ed Friedman, *The telephone book* (Power Mad Press, Telephone Books, 1979), p. 145.
- (6) Ferdinand de Saussure, *Course in general linguistics*, curato da Charles Bally e Albert Sechehaye in collaborazione con Albert Riedlinger, tradotto da Wade Baskin (McGraw-Hill, 1966), p. 106. I termini tra parentesi quadre sono miei. [NdT: per l'edizione italiana si veda Laterza, 1983].
- (7) *Ibid.*, p. 124.
- (8) *Ibid.*, p. 128.
- (9) [NdT: per l'edizione italiana si veda Einaudi, 1987].
- (10) [NdT: per l'edizione italiana si veda Il saggiatore, 1996].
- (11) Noam Chomsky, *Aspects of the theory of syntax* (MIT Press, 1965), pp. 109-110.
- (12) Simeon Potter, *Modern linguistics* (Norton, 1964), pp. 104-105.
- (13) Tradotto da Ladislav Matejka e I. R. Titunik (Seminar Press, 1973), pp. 109-110. [NdT: per l'edizione italiana si veda Dedalo, 1976].
- (14) Tradotto da G. E. M. Anscombe (McMillan Co., 1953), pp. 138e-139e. [NdT: per l'edizione italiana si veda Einaudi, 2009].
- (15) (Dover, 1952), p. 8. [NdT: per l'edizione italiana si veda Feltrinelli, 1987].
- (16) J. L. Austin, *Sense and sensibilia*, ricostruito dalle note manoscritte da G. J. Warnock (Oxford University Press, 1964), p. 110n. [NdT: per l'edizione italiana si veda *Senso e sensibilia*. Marietti, 2001].
- (17) (MIT Press, 1960), pp. 191-193. [NdT: per l'edizione italiana si veda Il saggiatore, 2008].
- (18) (Peregrine Books, 1963), p. 153, corsivo mio. [NdT: per l'edizione italiana si veda Il mulino, 1999].
- (19) *Ibid.*
- (20) Vol. XIX, N. 4, p. 99.
- (21) "Language and literature" in *The structuralist controversy*, a cura di Richard Maksey e Eugenio Donata (John Hopkins University Press, 1972), p. 130.
- (22) [NdT: Qualcuno chiamato Douglas. / Qualcuno ha chiamato Douglas. / Fu ucciso da qualcuno chiamato Douglas lì a Oakland.]
- (23) "To write: intransitive verb?" *ibid.*, p. 136.
- (24) Tradotto da Annette Leavers e Colin Smith (Hill & Wang, 1968), p. 44-47. [NdT: per l'edizione italiana si veda Einaudi, 2003].
- (25) "Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism", in *New Left Review*, N. 146, luglio/agosto, 1984, p. 171.
- (26) Vološinov, *op. cit.*, p. 111.
- (27) [NdT: Pensò che fossero un'unità familiare. C'erano sette uomini e quattro donne, e tredici bambini in casa. Quale voce avrebbe registrato?]. "Plasma", in *Plasma/Paralleles/"X"* (Tuumba, 1979), senza paginazione.
- (28) [NdT: Ecco perché parliamo una lingua. Di nuovo a Sofala, sto scrivendo questa cosa spaparanzato in una morbida poltrona di pelle. Un cane morto è steso nel canale di scolo, con i piedi per aria]. *Ibid.*
- (29) [NdT: Il fardello delle classi è la carriera del ventesimo secolo. Lui può essere incredibilmente crudele. Gli eventi stanno avanzando ad un ritmo terrificante]. *Ibid.*
- (30) [NdT: Di fronte al grande vano del portone, una fila malinconica di venditori di giornali, che distribuivano la loro mercanzia dal canale di scolo, tenendosi lontani dal marciapiede. Era un cupo e gelido giorno di inizio primavera ed il cielo sudicio, il fango per le strade, gli stracci di quegli uomini sporchi erano in perfetta armonia con l'eruzione di fogli di carta umidi, inutili, lordati dall'inchiostro dello stampatore. I

poster, maculati dalla sporcizia, guarnivano come un addobbo la spianata del selciato. La vendita dei giornali della sera, tuttavia, era veloce, in rapporto alla marcia costante e spedita del traffico dei pedoni; l'effetto era di indifferenza, di distribuzione trascurata. Ossipon guardò alla svelta in entrambe le direzioni, prima di uscire nelle correnti che si incrociavano, ma il Professore era già sparito]. (Doubleday Anchor, 1953), pp. 75-76. [Per l'edizione italiana si veda Giunti, 2004].

(31) [NdT: Un uomo apre una scatola di sardine e trova una fila di minuscole cuccette piene di minuscole persone morte; è un dormitorio annegato nell'olio. / Tira fuori i minuscoli corpi con una forchetta e li stende su una fetta di pane; sopra di loro mette una foglia di lattuga e chiude il sandwich con un'altra fetta di pane. / Si domanda cosa dovrebbe farsene delle minuscole cuccette, chiedendosi se magari le può mangiare oppure no. / Guarda nella lattina e vede un gatto minuscolo che galleggia nell'olio. Il fondo della lattina, sotto l'olio, è pieno di piccole scarpe e di calze]. *Edson's mentality* (Oink! Press, 1977), p. 21.

(32) [NdT: Ieri ho trovato la mia pipa e stavo sognando una lunga serata di lavoro, un bel lavoro invernale. Buttare via le sigarette con tutti i fanciulleschi giochi dell'estate, nel passato acceso dalle foglie blu-sole, i vestiti da musulmano e riprendere in mano la mia pipa onesta come un uomo serio che vuole una lunga fumata senza essere disturbato, per lavorare meglio: ma non mi aspettavo la sorpresa che questa creatura abbandonata mi stava preparando, a malapena avevo fatto il primo tiro quando mi sono dimenticato il grande libro da fare, affascinato, commosso, respiravo l'inverno passato che ritornava. Non avevo toccato la mia fedele amica dal mio ritorno in Francia, e tutta Londra, Londra nella sua intrezza per come me la sono vissuta, un anno fa, apparve; prima le care nebbie che ci avvolgono strettamente il cervello e hanno lì un odore tutto loro, quando entrano da sotto il telaio delle finestre. Il mio tabacco sapeva di una stanza buia con mobili in pelle stagionati dalla polvere di carbone su cui se la godeva il gatto nero e snello; i grandi caminetti! e la cameriera con le braccia rosse che rovesciava il carbone, e il rumore dello stesso carbone che cadeva dal secchio d'acciaio attraverso la grata di ferro al mattino – il momento del solenne doppio colpo del postino, che mi riportava alla vita! Vedevo di nuovo attraverso le finestre quegli alberi malati nella piazzetta deserta – vedevo il mare aperto, attraversato così spesso quell'inverno, rabbrivendo sul ponte del vapore umido per la pioggerella e annerito da fumo – con la mia piccola amata vagabonda, in abiti da viaggio con un lungo vestito anonimo colore della polvere di strada, un mantello fradicio che le si attacca alle fredde spalle, uno di quei cappelli di paglia senza piuma e quasi senza nemmeno un fiocco, che le signore ricche buttano al loro arrivo, tanto sono stracciati dall'aria di mare e che le povere amate rimettono in sesto per qualche bella stagione ancora. Attorno al suo collo era avvolto il fazzoletto terribile che agitavamo quando ci dicemmo addio per sempre]. *The poems* (Penguin Books, 1977), p. 217. [Per l'edizione italiana si veda Mondadori, 2003].

(33) [NdT: IL MINISTRO // Ho imparato perfettamente la teologia pastorale, il greco degli Apostoli e tutti quei argomenti difficili negli studi di un ministro. / Mi è stato insegnato come ad ogni altro in questo paese quando il Vescovo mi ha ordinato. / E andai come parroco a Mount Moriah, la parrocchia più grande nella Conferenza. / Predicai la parola così come la sentivo, visitai l'ammalato ed il moribondo e confortai chi era afflitto nello spirito. / Amavo il mio lavoro perché amavo Dio. / Ma persi la mia carica in favore di Sam Jenkins, che non è stato a scuola quattro anni in tutta la sua vita. / Persi la mia carica perché non riuscivo a fare gridare la mia congregazione. / E la mia moneta era scarsa, molto scarsa. / Sam Jenkins può fare a pezzi una Bibbia e la sua congregazione distrugge i banchi a forza di gridare e battere i piedi. / Sam Jenkins è avanti nel dono di raccogliere moneta. / Questa è la religione].

(34) [NdT: Non c'è bisogno di essere abbattuti se non sai intagliare l'onice in un anello che stia al dito di una signora. Butti via la testa. Non c'è né onice né porfido su queste strade – solo terra marrone. Con tutto ciò, dovresti vedere la tua faccia in un fiore insieme – anche con questa luce. Solo occhi e solo per un lampo. Oh, piega il collo, arranca con la schiena verso il buio spaccato! Cammina tra le croste di fango arricciate da una parte, con la mano che pende. Ah, ecco... I pensieri sono alberi! Ah, ah, ah, ah! Le foglie pesano sui rami e sopra la notte bianca sta seduta scalciano con i tacchi contro la riva. // *Una poesia può essere fatta con qualunque cosa. Questo è il ritratto di un bracciante equivoco fatto con le cose del suo ambiente*]. Incluso in *Imaginations*, a cura di Webster Schott (New Directions, 1970), p. 70. [Per l'edizione italiana si veda Guanda, 1971].

(35) [NdT: CREMA PASTICCERA / La crema pasticcera è questo. Ha dei dolori, duole quando. Non essere. Non essere strettamente. Questo fa tutta una collinetta. / È meglio di una cosina che ha del denso reale denso. È meglio dei laghi interi laghi, è meglio che seminare. // PATATE ARROSTO / Arrosto patate per]. *Writings and lectures: 1909-1945*, a cura di Patricia Meyerowitz (Penguin Books, 1971), p. 189. [Per l'edizione italiana si veda Liberilibri, 2006].

(36) [NdT: 1) Al proprio interno. Una porzione di frase può essere frase senza il loro significato. / 2) Ogni

frase ha un inizio. Se lui inizierà. / Ogni frase che ha un inizio fa che sia lasciato di più a loro. / 3) Una frase dovrebbe essere arbitraria non dovrebbe piacere essere meglio. / 4) La differenza tra una storia breve ed un paragrafo. Non ce n'è. / 5) Ci sono tre tipi di frasi ci sono. Se seguono le frasi le tre. Ci sono tre tipi di frasi. Ci sono tre tipi di frasi che seguono le tre]. (Something Else Press, 1973), pp. 26-32.

(37) [NdT: 6) Una frase è un intervallo in cui c'è finalmente avanti e indietro. Una frase è un intervallo durante il quale se c'è una difficoltà se ne sbarazzano. Una frase è una parte del modo quando vorrebbero essere al sicuro. Una frase è la loro educazione nel chiedere una pausa. E quando capita vanno a vedere. / 7) Ci sono due tipi di frasi. Quando vanno. Mi vengono dati. Ci sono questi due tipi di frasi. Ogni volta che vanno mi vengono dati. Ci sono qui questi due tipi di frasi qui. Un tipo è quando a loro piace e l'altro tipo è tanto spesso quanto a loro fa piacere. I due tipi di frasi sono in relazione quando riescono ad essere per meno con una volta quando sia che sono ripresi. Due tipi di frasi fanno sì che nessuno dei due si divida in un nome]. *Ibid.*, p. 132 e 149.

(38) [NdT: 8) Ricorda che una frase non dovrebbe avere un nome. Un nome è familiare. Una frase non dovrebbe essere familiare. Tutti i nomi sono familiari qui dipoiché qui non ci dovrebbe essere un nome in una frase. Se c'è un nome in una frase un nome che è familiare vale come dato e quindi qui non c'è equilibrio]. *Ibid.*, pp. 166-167.

(39) [NdT: 9) Che cosa avevano a che fare con ciò i punti. Inevitabilmente non importa quanto compiutamente dovessi tirare avanti la scrittura, fisicamente ci si doveva fermare ancora ed ancora a volte e se ci si doveva fermare ancora ed ancora a volte allora i punti dovevano esistere. D'altra parte mi era sempre piaciuto l'aspetto dei punti e mi piaceva quello che facevano. Fermarsi ogni tanto non impediva affatto di procedere, non era niente che interferisse, era solo qualcosa che avveniva, e come se avvenisse come qualche avvenimento del tutto naturale, credevo nei punti e li usavo. Non ho mai smesso veramente di usarli. / 10) Frasi e paragrafi. Le frasi non sono emotive ma i paragrafi lo sono. Posso dirlo tanto spesso quanto mi piace e rimane sempre così com'è, qualcosa che è. / Dissi che lo avevo trovato ascoltando Basket il mio cane che beveva. E chiunque ascoltasse un qualunque cane che beve capirà quello che intendo]. *Writings and lectures, op. cit.*, pp. 130 e 133-134.

(40) [NdT: "Un cane che non hai mai avuto prima ha sospirato"].

(41) [NdT: 11) Adesso un po' sappiamo che cosa sia la prosa. La prosa è il bilanciamento il bilanciamento emotivo che dà realtà ai paragrafi e il bilanciamento non emotivo che dà realtà alle frasi e avendo realizzato completamente realizzato che le frasi non sono emotive mentre i paragrafi lo sono, la prosa può essere il bilanciamento essenziale che viene fatto dentro a qualcosa che combina la frase con il paragrafo]. *Ibid.*, p. 137.

(42) [NdT: Al massimo un libro la veranda. Fiamme che sono sbarre di neve affatto. Fiore giù l'inverno per svanire. Un po' mano che accarezza selce a una carta. Nomi che blu. Ruota bloccata a una piramide attraverso calza i regni del metallo. Colpite le foglie. Partecipio]. In *United Artists Five*, dicembre, 1978, senza paginazione.

(43) [NdT: Una geografia controllata pende in avanti con la ripetizione dei paesaggi. Viveva qui, dai presupposti. La collina scomparve all'improvviso, dimostrandogli che aveva ragione. Mi lasciarono con la borsa in mano. Ci guardai dentro. / Il suolo si avvicinava rapidamente. Era un lato di sé che mostrava di rado. Le tracce dell'auto sparivano nel mezzo della strada. Il dialogo con gli oggetti diventa sempre più slogato. Entrambe le fazioni raccolgono le loro forze. Le nuvole si dilatano. Il vento ti solleva. Si teneva al lato del granaio con i polpastrelli]. (The Figures, 1984), p. 1.

(44) [NdT: La faccia di uno straniero / è un privilegio a vedersi / ogni respiro una firma / e lo stesso tramonto cinquant'anni dopo / anche se la familiarità è un'educazione]. Dalla serie "Celestial mechanics" in *Cafe isotope* (The Figures, 1980), p. 1.

(45) [NdT: Danny amò sempre l'Irlanda].

(46) [NdT: v. nota 43].

(47) [NdT: nel testo originale: *enlarged*].

(48) [NdT: Il dorso della mano che riposava sul cuscino era così sprecato. Non riuscivamo a sentirci parlare. La pozzanghera in bagno, quella sfacciata. C'erano molti anni tra noi. Guardai in faccia lo straniero nell'affrontare Maxine, che era uscita dalla foresta umida di brutte notti. Venivo da uno strano letto, una rivolta di vermiglio attratta da cani a gran voce. Ciononostante potevo pagarmi l'affitto e provvedere a lui. In questa occasione si scusò. Un accordo che non desse luogo all'ispezione. All'esterno sull'acqua stagnante c'era un motto. Lui era più di me forse benché giovane. Sudai agli anfibi, riuscii a rincasare. La luce del sole dalla finestra metteva in evidenza i suoi riccioli dorati ed un pugno si inchiodava in un solo occhio. Da destra a sinistra da sinistra a destra fino a che i lati del suo corpo divennero dei circuiti. Stordito e nascosto nella

stanza, cantava da solo, canzoni severe, da una storia di cui non sapeva niente. O dovrei dire malizioso? Qualche incisione rustica, svenevole ma delicata in pausa. Esitai, la presi. Tremo, lo tiro su. Intricati compiacimenti, non riuscivo a organizzarne il ricordo. Dove trova gli amici? Maxine mi disse “ma eri solo tu di nuovo”. Malgrado le macchine e il fumo e le tante lingue, la radio e gli elettrodomestici, il ronzio piatto, esteso dei binari, l’ansia con cui gli occhi si spostano per finire sul telefono e tutti i colori arbitrari. Sono proprio la stessa. Stacca il vetro, fronteggia il porto. Avrei potuto essere in un cortile scolastico più semplice]. *Under the bridge* (This Press, 1980), pp. 57-58.

(49) “Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism”, *op. cit.*, p. 73.

(50) [NdT: Ovunque ci sono delle discussioni letterarie spontanee. Viene sempre riportato qualcosa di strutturalmente nuovo. Questi argomenti potrebbero essere i miei propri sogni, verso cui tutti mostrano un interesse amichevole. La biblioteca si estende per miglia, nel sottosuolo]. “Plasma”, *op. cit.*