

rispondere in termini etici, facendo il punto, passo dietro passo, della propria perdita nella società come un eroe paladino *perdu* nella foresta pericolosa dei poemi cavallereschi, o come Dante «per una selva oscura», alla ricerca del proprio spazio teologico. Gide così chiude, così *exit*: «No, non posso dire che tutto sarà chiuso con la fine di questo quaderno; tutto sarà compiuto. Forse avrò voglia di aggiungere ancora qualcosa. Di aggiungere non so che. Di aggiungere. Forse. All'ultimo istante, di aggiungere ancora qualcosa... Ho sonno, è vero. Ma non ho desiderio di dormire. Mi sembra che potrei essere ancora più stanco. È un'ora, non so quale, della notte o del mattino... Ho ancora qualcosa da dire? Ancora da dire non so che. La mia propria posizione nel cielo, in rapporto al sole, non deve farmi trovare l'aurora meno bella». Ebbene Proust, il personaggio che dice io, il personaggio che si mangia con la memoria il proprio passato, il dormiente risvegliato, si trovava alle prese con un compito infinito: il tempo si trasformava in spazio all'infinito, e le *paperoles*, i cartigli proliferanti sul tronco della *Recherche* come foglie all'infinito sul ramo, le *paperoles* gli dimostravano la necessaria infinità di una scrittura perché non solo il più resta sempre da dire ma anche perché il tempo perduto diventava uno spazio infinito da ricoprire di segni: lo spazio dei segni. Scoprire era ricoprire di segni questo infinito pericoloso ma necessario.

Così introduce Poulet il suo *Espace proustien*: «“Noi giustapponiamo, dice Bergson, i nostri stati di coscienza in modo di percepirli simultaneamente; non più l'uno nell'altro ma l'uno accanto all'altro; insomma, noi proiettiamo il tempo nello spazio”. È la critica più grave che il bergsonismo rivolge all'intelligenza. La quale tenderebbe ad annientare la continuità reale del nostro essere sostituendovi una specie di spazio mentale in cui i momenti si allineerebbero senza compenetrarsi. Donde, per Bergson, la necessità di distruggere questo “spazio”, di ritornare con l'intuizione alla pura durata, al murmure modulato attraverso cui l'esistenza rivela la sua natura inestinguibilmente mutevole allo spirito. È singolare che colui di cui si è voluto fare così spesso un discepolo

di Bergson abbia assunto, probabilmente senza saperlo, una posizione diametralmente opposta. Se il pensiero di Bergson denuncia e respinge la metamorfosi del tempo in spazio, Proust non solo vi si adatta ma vi si insedia, la spinge all'estremo e ne fa infine uno dei principi della propria arte. Ecco quel che vorrebbe mostrare il breve saggio che segue. Alla cattiva giustapposizione, allo spazio intellettuale, condannato da Bergson, s'opponesse una buona giustapposizione, uno spazio estetico, in cui ordinandosi i momenti e i luoghi formano l'opera d'arte, insieme memorabile e ammirabile».

Più sopra ho parlato del sonno ad occhi aperti del surrealismo come di un sonno storicamente vicino alla memoria proustiana; qui però mi occorre subito dire che il murmure modulato bergsoniano, mentre è alle origini del murmure surrealista e bretoniano, è quanto Proust rifiuta quando dalla pura durata passa allo spazio estetico, alla buona giustapposizione. Il surrealismo in definitiva è molto più bergsoniano, e rapsodico, e dunque strutturalmente fragile, della tensostruttura proustiana, costituita di momenti e luoghi giustapposti secondo una catena elementare che vorrei dire molecolare.

La follia di Saussure

I migliori, i più fini, «orecchi» di Francia — e parlo, nel caso particolare, di Jean Starobinski, anche se abita a Ginevra dove professa letteratura francese all'Università, e del poeta, e sottilissimo cervello critico, Michel Deguy — si sono bene accorti dell'importanza che hanno nella riflessione attuale intorno alla poesia, alla poesia come linguaggio, le riflessioni rimaste finora inedite di Ferdinand de Saussure nei centoventuno quaderni che il grande linguista ginevrino ha riempito di note, mentre a Ginevra teneva i suoi corsi che sarebbero sfociati nell'edizione postuma della *Linguistica generale* a cura degli allievi Bally e Sechehaye. Tali note, dei primi anni del secolo, parallele al trattato di colui che è stato definito da Aldo Rossi il «Copernico della linguistica contemporanea», hanno però una preoccupazione diversa, e di-

remmo ulteriore, e son rimaste inedite non solo — Saussure era un rapsodo del proprio pensiero —, ma frammentarie altresì e, nel loro sforzo di invenzione progressiva, tutte buttate al limite delle proprie contraddizioni e contro i dubbi della propria scientificità obiettiva. Talché lo stesso Starobinski è costretto a osservare che « la scienza in apparenza più “obiettiva” suppone alle sue radici una domanda o una curiosità nata liberamente nell'osservatore ». E qui Saussure è al limite critico della propria stessa vocazione di linguista: dove essa cozza, ed è gioco-forza, direttamente con le difficoltà che il poeta intrattiene — e non può non intrattenere — con la lingua che diviene poesia per generazione della sua potenzialità fonetico-semantica, nel percorso sotterraneo e tutto interattivo dai significanti ai significati: partendo insomma dai suoi ipogei, dalla parola-tema saussuriana o, come da qualcuno si diceva ai tempi dell'ermetismo, da sotto la pagina.

Secondo Starobinski, « la preoccupazione maggiore riguardava una varietà particolare di anagramma, che Saussure ha chiamato di volta in volta *anafonia*, *ipogramma* o *paragramma* ». Si sa cos'è un *anagramma*, cioè uno scambio di lettere che compongono una parola o una frase, in modo da ottenerne un'altra di significato diverso; l'anagramma è divenuto persino un giuoco di pazienza e d'intuizione, come le parole incrociate e gli indovinelli che le riviste propongono ai propri lettori, tanto l'uomo ama cimentare la propria incerta pazienza di parlante al limite combinatorio del proprio scibile, giocando a fiore dei significati mutevoli, come chi appena riesca a tenersi a galla sulla superficie ondante del mare. Naturalmente, nel caso che ci interessa, a proposito dell'anagramma fonetico studiato dal Saussure come ipotalamo d'ogni sviluppo poetico, la questione è grave e fonda: addirittura drammatica, e coincidente con la mallarméana ossessione del Libro, del libro unico che sta dietro a tutti i libri; in questo caso, di un linguaggio, di un ipolinguaggio, che sta dietro, o sotto, al linguaggio apparente. Senza entrare qui in merito alle distinzioni successive proposte da Saussure partendo dal basilare *anagramma*, « a proposito della poesia omerica o di

qualunque altra poesia indo-europea antica », sul tessuto fonetico del linguaggio, così scrive Starobinski, che per primo ha rivelato gli inediti saussuriani depositati nella Biblioteca pubblica e universitaria di Ginevra: « Di grande utilità sarebbe la conoscenza dell'origine dell'anagramma... Ma se avesse origine dal fatto che Saussure ha deciso di leggere la poesia di Virgilio e di Omero da linguista e da studioso di fonetica? Economista, vi avrebbe scoperto sistemi di scambio; psicanalista, un groviglio di simboli dell'inconscio. Non si trova che ciò che si è cercato; e Saussure ha cercato un sistema fonetico sovrapposto alla metrica tradizionale del verso. Resterebbe da verificare se ciò che ha cercato e trovato leggendo gli antichi poeti corrisponde ad una regola da essi coscientemente seguita. Nulla parrebbe allora più necessario che scoprire, presso gli antichi, una testimonianza esplicita che ci venga a confermare l'esistenza di una regola o di una tradizione effettivamente osservate. Ferdinand de Saussure ha cercato tale prova, ma non ha trovato nulla di decisivo. Silenzio imbarazzante, che costringe talvolta a formulare l'ipotesi d'una tradizione “occulta” e di un segreto gelosamente conservato; talvolta ad azzardare che il metodo dovesse sembrare così banale ed assolutamente scontato da non far sentire agli iniziati la necessità di parlarne: di qui l'estrema prudenza di Saussure nei suoi quaderni, quando si tratta di risalire dai “fatti” constatati alla loro spiegazione. Se i fatti gli appaiono evidenti, il loro *perché* resta inaccessibile, come se si trattasse di un fenomeno naturale e non di un disegno umano ». E conclude, sempre Starobinski, il suo assaggio sui testi inediti di Saussure, pubblicato nel numero di febbraio 1964 del « Mercure de France »: « Ferdinand de Saussure interpreta la poesia classica come un'arte combinatoria, le cui strutture, una volta sviluppate, sono tributarie di elementi semplici, di dati elementari che la regola del gioco obbliga tutti insieme a conservare e a trasformare. Si trova soltanto che ogni linguaggio è combinazione, senza che intervenga neppure la volontà esplicita di praticare un'arte combinatoria. I deciffratori, siano essi cabalisti o studiosi di fonetica, hanno libero campo: una lettura simbolica o

numerica, o sistematicamente attenta ad un aspetto parziale, può sempre portare in luce un fondo latente, un segreto dissimulato, un linguaggio sotto al linguaggio. E se non ci fosse nessuna cifra? Resterebbe questa attrazione senza fine del segreto, questa aspettativa della scoperta, questi passi smarriti nel labirinto dell'esegesi ».

La follia di Saussure — tale è il titolo del saggio che ora ci interessa di Michel Deguy, apparso nel numero di gennaio 1969 di « Critique » — è da accostare alla mallarméana follia di Elbenhon in *Igitur*: il personaggio mallarméano si corica nella tomba come la ricerca linguistica di Saussure discende negli strati originari — nella culla-tomba — del linguaggio: là dove esso non può rinunciare a dirsi linguaggio, ma dove s'incontra con lo spettro pericoloso — pericoloso per la « materialità » del fatto linguistico — che il Saussure stesso chiama « intenzione poetica », quasi un Anchise parlante nell'Ade ad Enea. Là dove i poeti sanno che esiste necessariamente, con un salto categoriale, il prelinguistico. Il prelinguaggio fa parte del fondamentale mutismo dell'uomo, e si ripete, come nel respiro le due fasi di ispirazione ed espirazione, ogni volta che la poesia parla, cioè ogni volta che essa crea e distrugge entro di sé, con la sua sola presenza, i propri istituti. E se è vero che l'uomo s'intende con l'uomo al di là della sua stessa incomprendimento, mai al di qua. Allora anche il calcolo combinatorio, e questo abisso fonetico, non può che mirare all'incalcolabile perché appunto si basa sull'incalcolabile, su una parola prima, sul saussuriano « nome sacro » posto a caposaldo dell'« analisi fonica delle parole », a capostipite di « questa scienza della forma vocale delle parole » che ha costituito, « fin dai più antichi tempi indo-europei, la superiorità, la qualità peculiare del *Kavis* indiano o del *Vates* latino ». La parola del poeta è tale, è una parola sempre prima, anche dove egli tenda, come in questo pieno Novecento, a dissacrare la poesia, o a prolungarne in modo parodico la funzione originaria, la prima pronuncia: che è pur sempre condizione dialettica implicita al sistema. Quello che Saussure chiama *mot-thème* è proprio di ogni parola poetica anche se poggia sulla sabbia mobile della sua

couche anagrammatica, perché al fondo di ogni rumore, e dunque di ogni murmure fonetico, di ogni variante litanica, di ogni melopea, la parola del poeta postula appunto il silenzio: il grande, sorpreso, perplesso silenzio del primo giorno dell'uomo, e che l'uomo porta seco in ogni giorno. Qui termina anche il « rumore senza fondo » della lingua, di cui parla Deguy, come il rumore del mare nell'idea del mare. Chi sia vicino al rumore del mare, di un mare agitato o addirittura tempestoso, percepisce affidato agli ipogei dell'udito, dove il senso acustico si confonde con la memoria stessa dei suoni, il ricordo primordiale del silenzio. In tal modo, un tale rivierasco, ricostituisce l'integralità del mare, lo vede calmo, lo sente silenzioso nell'istante stesso che ne ode il rombo minaccioso: restituendo al mare percepito l'idea stessa del mare. Perché noi crediamo che anche le idee abbiano un corpo: siano l'antimateria di quella materia che si agita davanti ai nostri organi percettivi, ma che non appena si idealizza, cade in stato di antimateria. Di là si può operare sulla materia, per una sorta di forza antitetica, che però non è immateriale.

La combinazione dei suoni nel linguaggio ipogrammatico, cioè inteso nel suo valore di variante combinatoria, non è in questo senso mera musica, ma diviene già, appena si dà come tale, un significato: un significato che, come tale, postula l'improbabilità della propria origine attraverso tutto il significabile quale appunto è il linguaggio prima di essere messo in atto. Parlare è esaurire tutto il caso proposto dal mallarméano « colpo di dadi », anche se è subito dopo riproporre il caso in tutta la sua integrità, e dunque instaurare ancora una volta nella sua integralità il calcolo combinatorio che la saussuriana « materialità » fattuale del linguaggio ipogrammatico implica. Non per nulla sembra concludere Saussure stesso, mentre riconosce che « non è mai esistito altro modo di scrivere versi latini, che parafrasando ogni nome proprio nelle forme codificate dell'ipogramma »: « La materialità del fatto può forse essere dovuta al caso? Le leggi dell'« ipogramma » non sarebbero dunque così ampie da potervi ritrovare immancabilmente, proprio per questo, ogni nome proprio

senza doversene stupire? Questo è il problema diretto che noi accettiamo e il soggetto stesso del libro, perché questa discussione sulle probabilità diviene la base ineluttabile di ogni cosa, per chiunque abbia preliminarmente dedicato in qualsiasi misura la sua attenzione a questo fenomeno ».

Saussure prolunga la sua ricerca scientifica al limite dell'esistenza stessa del linguaggio poetico inteso nelle sue facoltà combinatorie fino a un nome iniziale. « Il "discorso" poetico non sarà dunque che il secondo *modo d'essere* di un nome: lo sviluppo di una variazione che lascerebbe scorgere, al lettore perspicace, la presenza evidente (ma dispersa) dei fonemi conduttori. — L'ipogramma insinua un nome semplice nella complessa struttura delle sillabe di un verso; si tratterà di individuare e raggruppare le sillabe direttrici, come Iside riuniva il corpo smembrato di Osiride. — Ciò significa che il poeta, strutturando il verso sugli elementi sonori di un nome, s'imponeva una regola supplementare, in aggiunta a quella del ritmo » (STAROBINSKI). In verità, la poesia è sempre davanti al corpo, sempre riunito e sempre disiecto, di Osiride; pur non negandosi che sia suo compito anche quello mnemonico e traslativo di riunirne le membra, ogni membro è per la poesia il corpo intero, ogni parola è soggetta a un'anamnesi integrale, a una fulminea percezione di integralità primaria. Quello della poesia è un compito simbolico: di simbolo univoco in entrata, *a parte subiecti*, e polivalente in uscita, *a parte obiecti*, con l'avvertenza che il poeta è il primo ma non il più autorizzato lettore di se stesso, una volta richiusosi su di sé quel determinato valore simbolico: che è valore totalmente verticale e totalmente antilinguistico, inteso il linguaggio come mezzo di comunicazione e non come finalità assoluta della *res* comunicata. Dunque il simbolo attiva sì il linguaggio di cui consta, ma senza sollecitarne più oltre alcuna ambiguità né alcuna progressione combinatoria. Il simbolo essendo al limite, essendo il limite, del linguaggio stesso, attiva *à rebours* il linguaggio di cui è costituito, dall'oggetto che è divenuto fino al soggetto da cui è partito. Insomma mentre il simbolo ha una dinamica in senso verticale, il linguaggio come mezzo di comunicazione

in atto ha una dinamica totalmente orizzontale. Sollecitare pertanto la storicità, o la primordialità, del linguaggio, è sollecitarne *ipso facto* il carattere simbolico, il valore multiplo; ma è anche porre *ipso facto* l'orizzonte dei parlanti in fase di ascolto, in fase ricettiva. Perché se il linguaggio è divenuto poesia, è altresì non più oltre combinabile, voglio dire utensile, come linguaggio dell'uso, sottraendosi dunque alla sua mera orizzontalità linguistica.

La poesia sa che il suo compito nasce dove terminano proprio tali facoltà combinatorie, dove la probabilità si rivela non più oltre protraibile. La probabilità simbolica, che è tale solo nella sua illazione storica (l'ambiguità del simbolo è nella sua stessa vitalità storica, nel suo persistere storico, è il permanere di una funzione in condizioni diverse di funzionamento: un simbolo che vivesse nell'assoluto non sarebbe ambiguo, in quanto non funzionerebbe più proprio rispetto a quell'assoluto), una tale probabilità si sviluppa in termini inversamente proporzionali alla probabilità linguistica: dove termina la probabilità nella parola raggiunta da tutte le sue combinazioni, si apre una probabilità produttiva di significati che non è più linguistica, ma simbolica. Ma, ripetiamo, per il poeta l'opera si compie al limite della sua improbabilità: cioè dove il linguaggio ha raggiunto un solo significato, l'unico che il poeta non sapeva. Lo scatto simbolico della parola è alla fine di ogni combinazione e la frase poetica è al limite del silenzio: è appunto linguaggio come momento finale, decisivo dell'attualizzazione dell'essere. Adamo non ha parlato prima della propria compiutezza; anzi la parola è il segno di quella compiutezza raggiunta. È la fine di qualcosa: per questo inizia qualcosa. Il linguaggio non tanto è essere quanto, appunto, un inoltro nell'essere: e insomma, e insieme, l'ultimo atto del non essere che non è, e il primo atto dell'essere che è; ma l'atto è unico e drammaticamente contraddittorio nella sua stessa essenza, negativa e positiva. I poeti lo sanno, che si portano dietro la contraddizione nell'essere agonico stesso della parola. Il poeta agisce come il linguista, voglio dire nella stessa linea direzionale, ma in senso contrario: mentre il linguista cerca gli istituti, il poeta è tale in quanto — ecco

la platonica pericolosità della poesia in quell'«uomo in grande» che è lo Stato — distrugge, *et pour cause*, ogni istituto. La poesia è l'esempio stesso dell'improbabilità che nasce dall'esperienza di tutto il probabile. Già il «colpo di dadi» è stato gettato e ha echeggiato con sinistra drammaticità alla fine del secolo scorso. Ormai sappiamo che la probabilità linguistica termina nell'improbabilità poetica. La poesia che chiude ogni probabilità endolinguistica, dentro la lingua, dentro un sistema statuito, apre la probabilità stessa del linguaggio nella sua integralità, fuori del sistema stabilito, anche quando il poeta sta al giuoco e finge o crede di accettarne le regole. Linguaggio dunque come atto integrale dell'uomo prima che l'uomo accetti di dividersi nella parzialità delle sue attività operative. È questa la «attualità» che il linguaggio «improbabile» premette a ogni momento della prassi. Diciamo insomma che l'uomo può parlare in quanto i poeti parlano al limite del possibile stesso del linguaggio, e ogni volta lo portano più in là, ogni volta con la difficoltà in cui mettono l'istituto linguistico aprono all'infinito per l'uomo la possibilità d'intendersi anche sul piano più comune e utilitario. Diciamo di più: se non esistessero i poeti, arriverebbe il momento in cui gli uomini, per usura, non riuscirebbero più a intendersi fra loro. Il poeta è felice perché ha la morte nel cuore; vuol dire che la tiene a bada, ma anche, intanto, che l'ha sottratta fin dove arriva il suo sguardo.

Nel nostro secolo la follia combinatoria di Saussure ha trovato un inconscio adepto in Joyce, pur tenendo conto che in questo caso l'ipogramma mirava, attraverso le permutazioni e gli incastri verbali, a una sorta di enorme superlingua intesa come il destino finale del parlare umano. Una tale superlingua arena l'opera in una specie di madreporica proliferazione di espressività in cui l'azione si fa compresenza totale di ogni suo momento e di ogni scarto. Al passato mentalmente archetipico, almeno nelle intenzioni, fino al *mot-thème*, di Saussure, e fino al Libro di Mallarmé, si oppone una sorta di enorme, eterno presente sussultante nella sua autonoma superstoria che non ammette né passato né futuro. Il Libro in tal caso è proiettato tutto

in se stesso: il futuro dell'*Work in progress* è quello simbolico del Pellicano che si nutre di se stesso. Il futuro è esaurito così come il passato: tutto è occupato, senza possibilità di contraddizione, da quest'Opera la cui attualità sta tutta nel suo perpetuo e illimitato attuarsi per linee che dire interne è tautologico sol perché l'esterno, il non presente, è stato abolito. L'Opera, questo moderno *horror vacui*, è non altro che il limite della propria illimitatezza che si è stanziata in luogo dell'infinito perduto. Il *progress* in questo senso, per definizione, non può aver fine e l'opera totale è destinata a rimanere incompiuta proprio perché possa seguire a compiersi secondo il termine strutturale del proprio statuto di opera aperta verso la propria continua clausura: non aperta all'infinito, ma aperta in se stessa, verso un centro sempre più macroscopico perché coincidente con la mancanza di ogni limite, con l'integralità stessa dell'illimitato, il quale per analogia non può darsi che come incompiuto.

Ci sia permessa una breve parentesi, ma a precisare un punto che ci pare storicamente sostanziale, per definire questa crisi del *gramma* nel primo decennio del secolo, e subito dopo, anche per quanto ha attinenza con la poesia novecentesca. La parola sillabata — e per esempio il sillabato ungarettiano — nasce fondamentalmente dalla parola frammentata in suono, dalla «parola in libertà», con l'onomatopea futurista, e insieme dal calligramma in cui la parola si sillaba o addirittura si fonematizza entro un'immagine tipografica che imita un'immagine naturale. Il calligramma apollinariano insomma è bidimensionale, la sillaba o il fonema perde la profondità, il suo valore ipogrammatico, per riversarlo tutto in superficie, parallelamente a quanto avveniva nel campo delle immagini artistiche col cubismo, in cui la forma bidimensionale, tutta stesa in superficie, moltiplica i punti di vista mentali proprio verso lo spettatore, che non è più un punto di fuga fuori del quadro, ma un punto sintetico di dubbio visuale sulla «certezza» analitica della materia offerta allo sguardo. Questa è la gran forza immaginativa del «vedere» novecentesco. Si sfa in superficie, per forza fenomenologica, lo spazio prospettico

perché si manifesti un nuovo spazio come funzione del segno. È intanto ben significativo che l'operazione poetica del calligramma, con la profondità che è in esso rallentata in operazione mentale, o sincronia, di superficie, avvenisse poco dopo che a Ginevra il Saussure si era andato costituendo la sua teoria dell'anagramma; pur sempre tenendo presente che il verso tipograficamente libero del *Coup de dés* mallarméano è il capostipite diretto di una tale operazione indirizzata verso quell'Arte unica che è lo scopo segreto della grande aspirazione romantica; ma in verità anche nel campo sensibilissimo della linguistica si era messo in crisi il valore immobile del segno espressivo, mentre la relatività einsteiniana poneva su nuove basi il valore interattivo dello spazio-tempo. Né si dimentichi che nel '14 i calligrammi erano ancora, per confessione dello stesso Apollinaire, degli *idéogrammes lyriques colorés*. La pronuncia, sostituita o aiutata dalla visualità dell'immagine calligrammatica, tende a portare in superficie, a far emergere in un corpo sonoro-visuale, proprio tutto quel calcolo combinatorio che l'anagramma saussuriano vede scalato nella diacronia, con quel tanto di magico che in essa è più o meno consciamente implicato, della *couche* fonetica. Pertanto la sillabazione nasce dal rallentamento della pronuncia per una sorta di inveramento vocale del testo che acquista corpo, cioè si inoltra nel suo valore simbolico, mentre si oggettiva come corpo segnico, si dà ai significati mentre e nello stesso istante in cui si costituisce come significante. È un vero tentativo di captare in una sincronia fono-visuale tutta l'anteriorità magica dell'opera poetica, che porterà alla rivoluzione fenomenologica della poesia novecentesca, dal sillabato ungarettiano alle immagini fenomeniche dell'ermetismo, e insomma alla nuova concezione del simbolo novecentesco: linguaggio che parla emettendo significati-significanti, al livello, che è lo stesso livello, dell'inventore e del consumatore dell'opera; che è opera dunque, più che di contraddizione, di condizione e opera condizionata perché condizionante, cioè creatrice della sua stessa polarità, che è polarità stellare: dal centro al cerchio. Il raggio dà, per così dire, l'area di espansione simbolica, l'area

di irradiazione del simbolo. Questa collaborazione è data appunto dal valore endogeno del segno linguistico, che riesce a mediare i due momenti, stante la convergenza, che è convergenza di interessi, dei singoli momenti verso quell'unico centro produttore o, quanto meno, provocatore. Il venire in superficie della scarica simbolica che il linguaggio chiude in sé, questo appunto significa: è una scarica mediativa; e la mediazione è data dall'immediato riaprirsi dei significanti, dal loro « parlare », nello stesso istante in cui un significato scocca come tale. Si può ben dire che la « simultaneità » futurista ha giocato per qualche cosa nella costituzione di questo valore « centrale » dell'atto poetico inteso nella sua peculiarità di atto linguistico: e come tale, centrale nella sua continua contingenza, ma estremistico nel suo valore continuamente fenomenologico, nella sua apparizione come *parole* che mette in crisi ogni volta il sistema della *langue*.

La parola primaria e induttrice del poema, che Saussure sostituisce al soggetto creatore, affidandogli piuttosto un compito combinatorio *dentro* un linguaggio protetto dal suo stesso confine verbale, la parola che in verità rivela per ogni testo necessario un pre-testo, cioè insomma quella legalità linguistica, per adoperare le parole di Starobinski, che la poesia istituisce se essa non è « ciò che si realizza *nelle* parole, ma *a partire* dalle parole », dovrebbe sottrarre l'atto poetico alla arbitrarietà della coscienza, mentre arbitrario rimane il segno linguistico. È la follia di Saussure questa parola abissale, ma a sua volta la follia poetica del linguista. Questa parola-tema posta nell'abisso del pre-testo, che altro è se non lo stato primario della stessa coscienza soggettiva, il punto in cui il significante, nella sua prima pronuncia, non si è ancora separato nel significato? Una lingua canta se stessa solo quando fa tutt'uno col suo stesso corpo prelinguistico: che non è altra cosa da essa, ma la sua stessa possibilità di costituirsi a sistema; cioè quando implica questo suo stato di mera probabilità, e lo sperimenta. Al teorico della linearità del significante potremmo sempre opporre le sue stesse considerazioni sulla arbitrarietà del segno, perché il « rumore senza

fondo della lingua», secondo le parole di Deguy, non può non poggiare, dico io, su un fondo senza rumore, quello del prelinguistico: su un grande mutismo iniziale, ma su un mutismo compresso da cui esplode la saussuriana «preoccupazione fonica». Lo scarto è arbitrario. Ecco perché i poeti vanno, appena un attimo, più in là dei linguisti: entrano ed escono dalla lingua; vengono dal grande silenzio. Alla parola-tema, sì una parola iniziale, oppongono un inizio fatico che non è ancora parola. La cosa è toccata all'inizio della parola, con un atto che nella sua inizialità segnica è totalmente arbitrario. In verità, mentre noi diciamo che tocchiamo col linguaggio le cose, rendiamo le cose alle loro funzioni: il punto di contatto è insomma una funzione, possiede la dinamica sostanziale di un atto sia pur rallentato fino alla sua lineatura formale. La forma di una parola è il compiersi, nella sua integralità, di quest'atto primario: infine un traslato che nella sua perpetua attualità simbolica annulla la distanza tra i poli. Allora, forse meglio, la parola, più che un traslato, può essere definita un segno trasferente.

Dice infine Deguy: «Non avrebbe senso parlare di uno "scacco" di Saussure. Tuttavia la nota di amarezza che passa nel suo sforzo (anch'esso in definitiva interrotto perché in preda a una specie

di "cattivo infinito") ricadrebbe, per rimetterla in causa, sulla direzione d'una ricerca teorica volta a stabilire la legge delle leggi come un artista che cercasse il *punto di fuga* stesso nel paesaggio. — Forse Saussure s'è esaurito nel sondare la strana "materialità" della poesia, la sua "musicalità", quella prossimità essenzialmente distante della lingua, che non è musica, e della musica, che non parla».

Per pagare infine tutto il debito d'informazione verso i nostri lettori, ci corre l'obbligo di precisare che in Italia chi si è occupato con acume e a tempo della questione è Aldo Rossi, in un saggio uscito sul numero di aprile 1968 di «Paragone»; e la «Palatina» di Parma, che nel numero di aprile-giugno 1965 tradusse, a cura di Patrizio Bocconi, lo studio di Starobinski e i testi saussuriani annessi (e brani di quella traduzione abbiamo qui ripetuto); non senza avvisare da ultimo che lo stesso Starobinski, nel terzo volume dei saggi usciti presso Mouton in occasione dei settant'anni di Jakobson, *To Honor Roman Jakobson*, è ritornato, con lo studio *Les mots sous les mots*, ancora sull'argomento con nuove riflessioni e nuovi inediti.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

T. S. Eliot e l'Italia

Chiunque voglia scrivere la storia delle lettere italiane del nostro secolo dovrà tener conto di molte presenze straniere, molto più varie e molto più forti che non negli anni precedenti. Fra le maggiori quella di T.S. Eliot, e di questa fa ora una prima storia Laura Caretti col suo *T. S. Eliot in Italia* pubblicato a Bari dall'Adriatica Editrice nella «Biblioteca di Studi Inglesi» diretta da Agostino Lombardo. Centodieci pagine di introduzione e centoventi di bibliografia ragionata, in copertina dal 1923 al 1965, ma in realtà dal 1921

perché, come si legge nel primo capitolo, è in quell'anno che il nome di Eliot appare per la prima volta in Italia (su «Il Convegno», in una rassegna inviata da Londra). Il primo articolo italiano su Eliot fu scritto da Carlo Linati per il «Corriere della Sera» nel gennaio del '26: una presentazione che riecheggiava anche nel titolo (*Poeta oscuro, critico perfetto*) l'opinione allora corrente in Inghilterra; ma alla fine di quello stesso mese, su «La Fiera letteraria», Mario Praz cominciava quella sua opera di «acclimatazione» dell'Eliot nella cultura italiana che doveva portarlo, nel '32, alla traduzione de *La terra desolata*, il