

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

capolavoro di Eliot poeta e di Praz traduttore. A questo si aggiunga che intanto Eugenio Montale aveva tradotto il *Canto di Simeone* e che tradurrà poi anche *La figlia che piange*: già nel 1933 c'era abbastanza in italiano (e in ottimo italiano) anche per un lettore di poesia che non conoscesse l'inglese. Nessun'altra traduzione italiana sarà poi all'altezza di quelle.

Interviene ora il gruppo fiorentino delle Giubbe Rosse: Montale, naturalmente, presiede, ma l'eliotiano più attivo è Luigi Bertì: le sue *Poesie* pubblicate da Guanda nel '41, e ampliate nel '55, rimangono per venti anni, in un certo senso, il « testo » corrente di Eliot in Italia; ed è opera di Bertì anche la traduzione del saggio su Dante pubblicato ancora da Guanda nel '42. (Forse occorrerà ricordare che fra il '30 e il '40, anni di censura e di autarchia, Ugo Guanda di Parma fu l'editore più coraggioso nel darci poeti stranieri). Il saggio su Dante, per la sua direzione non crociana, e per il suo proporre Dante come « presenza attiva » nella poesia attuale, ricorda la Caretti, ebbe rilievo anche nella critica dantesca in Italia; tuttavia la vera presentazione dell'Eliot critico avvenne più tardi, e non fu letteralmente fiorentina: si deve infatti a Luciano Anceschi, allora milanese, la traduzione de *Il bosco sacro* pubblicato nel '46 con un ampio saggio introduttivo, ancora oggi fra i maggiori contributi italiani. (Ma alle Giubbe Rosse, quando veniva a Firenze, si trovava anche Anceschi).

Alla fine della guerra, quindi, l'Eliot essenziale è già noto in Italia più d'ogni altro poeta moderno di lingua inglese. Laura Caretti ha narrato fin qui più che bene, e con partecipazione, la storia della fortuna e del peso di Eliot in quegli « anni difficili », difficili anche per la cultura italiana. Io stesso, che quegli anni ho vissuti, non potrei aggiungere che qualche ricordo personale.

E fra questi il più importante mi sembra la testimonianza che in quegli « anni difficili » Firenze godeva di una sua intellettuale « libertà vigilata »: vigilata, sì, ma finché solo intellettuale, ancora libertà. Gruppi come quello delle Giubbe Rosse o del « Frontespizio » non sarebbero stati possibili a Roma (troppo vicini al governo) né a Milano

o a Torino (troppo vicini agli operai). A Eugenio Montale fu permesso per qualche tempo di dirigere il Gabinetto Vieusseux pur senza essere iscritto al partito; e al Vieusseux si trovavano, in lingua straniera, libri irreperibili altrove, che allora nessuno avrebbe potuto tradurre. C'era *Im Western nicht Neues* di Remarque in tedesco e in francese, c'era *It Can't Happen Here* di Sinclair Lewis, feroce satira del fascismo; e c'era anche chi li leggeva. A Firenze, dunque, il fascismo lasciò almeno sopravvivere un certo cosmopolitismo intellettuale.

In questo clima la poesia straniera veniva quasi contrabbandata: non si chiedeva il consenso all'autore, e la traduzione trovava ospitalità prima nelle riviste sospette e appena tollerate, poi presso case editrici economicamente minori. Veniva accentuato così, almeno nella nostra letteratura, il suo carattere di « avanguardia ». Nessuno pensò ad un'« involuzione del poeta », come fu scritto più tardi, quando apparvero nel '37 ben due traduzioni di *Mercoledì delle Ceneri* (entrambe a Firenze: sul « Frontespizio » e su « Letteratura »).

Ma dopo la guerra la posizione di Eliot è radicalmente mutata. Eliot è ormai un classico della letteratura moderna; e di lui si sono impadronite le grandi case editrici. La Caretti lamenta che né Emilio Cecchi, né Margherita Guidacci, né Leone Traverso ed altri abbiano completato la loro traduzione dei *Quattro Quartetti*; aggiungiamo che se anche l'avessero fatto non avrebbero potuto pubblicarla in volume. Abbiamo oggi un Eliot ufficialmente tradotto e dai traduttori diligentemente e con molta erudizione annotato (le *Poesie* da Roberto Sanesi, i *Quattro Quartetti* da Filippo Donini, il *Teatro* da Alberto Castelli e Salvatore Rosati) che appartiene a Bompiani e Garzanti. Non questo per dire che quelle traduzioni demeritino; solo per spiegare la mancanza di competizione e la perdita delle traduzioni di Montale e di Praz.

Per di più l'esperienza eliotiana, non come poesia raggiunta in assoluto ma come ricerca tecnica, è oggi un fatto acquisito e scontato. Come nota giustamente la Caretti, la « neo-avanguardia » post-bellica ha seguito altri modelli (forse Auden, certamente Brecht); e semmai intorno a Eliot si è

affermato un interesse accademico. (E qui occorre dire che questo punto poteva essere approfondito: i molti nomi citati alle pagine 101-103 potevano essere sistemati e vagliati meglio, senza che il lettore debba sempre, per questo, ricorrere alla bibliografia). Semmai, nota ancora la Caretti, l'interesse dei più giovani sembra volgersi alla prosa dell'Eliot: da parte dei cattolici agli scritti di religione, da parte della neo-avanguardia agli scritti teorici del primo Eliot, qui poco distinto da Pound.

Rimane ancora aperto un grosso problema: fino a che punto la poesia di Eliot (originale o tradotta) e la sua poetica hanno influito sulla poesia italiana? Lo spoglio non è stato ancora fatto, ma già la Caretti dedica un capitolo alle relazioni fra Eliot e Montale, e un breve cenno a quelle fra Eliot e Luzi. Il breve cenno è ancora sommario, ma il capitolo su Eliot e Montale è veramente notevole e chiarificatore. Sono minimi gli echi diretti, da poesia a poesia; semmai si potrebbe osservare un certo influsso di poetica, o meglio di tecnica, per il quale la pratica di Montale sarebbe stata

« incoraggiata » da quella di Eliot. Ma il momento tecnicamente eliotiano di Montale, secondo la Caretti, « rivela la diversità sostanziale, più che la somiglianza fra i due "apparati" », ed infatti Eliot opera su « uno spesso sostrato culturale », Montale invece su « un sensibile sostrato autobiografico e sentimentale ». L'equivoco è nato, dimostra la Caretti, dalla forzatura del parallelo istituito quasi didatticamente in principio da Mario Praz, e poi da lui accentuato, forse involontariamente, con la sua traduzione in inglese di *Arsenio*, che è traduzione alla Eliot. Infatti la derivazione è più sostenuta nei paesi di lingua inglese che non in Italia (ma noi conosciamo Eliot meglio di quanto loro non conoscano Montale).

In conclusione un'ottima « opera prima », se non per risolvere almeno per affrontare il problema della sprovincializzazione delle lettere italiane, che avvenne proprio in tempi di proclamata « autarchia », in quegli anni infelici, e felici, fra le due guerre.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

L'edizione storico-critica delle opere di Jeremias Gotthelf

Circa trent'anni or sono in una mattinata di primavera, mentre i pavoni ornati come un principe orientale, colle loro piume variopinte, si muovevano ancora indisturbati e liberi nei vialetti poco frequentati di Villa Sciarra, lanciando i loro striduli gridi, mi venne fatto di parlare con Giuseppe Gabetti di un grande scrittore tedesco (meglio: svizzero) che era, si può dire, completamente sconosciuto da noi e a cui volevo dedicare un mio studio. Giuseppe Gabetti, un uomo di cultura smisurata, che è scomparso purtroppo senza lasciar compiuto il suo lavoro più importante, sugli umanisti tedeschi, ed era allora il direttore dell'Istituto di Studi Germanici, che

aveva sede appunto a Villa Sciarra, tentava, con me, di trovare una definizione precisa di questo eccezionale artista, e gli venne sulle labbra una espressione, che ancora mi ricordo e mi ha dato spesso da pensare: « Un masso erratico nel gran flusso della letteratura tedesca dell'Ottocento ». Così appare infatti a chi lo consideri, per così dire un po' dal di fuori, particolarmente sul metro crociano. Intanto, si chiamava Albert Bitzius, e pare che il cognome sia derivato dalle ultime sillabe rimaste dal nome latino Sulpicius. Era figlio di un pastore e pastore fu egli stesso, senza tentennamenti di nessun genere. Come possono saltar fuori dei capolavori da un uomo dalla esistenza così comune, si domandano molti? E Gabetti rispondeva a me, come nella voce della Enciclopedia Italiana: « È un fenomeno inspiegabile, una specie di roccia di tempi remoti, per-