

fine, di fine all'infinito: un infinito allora che finisce in se stesso, in altre parole un infinito che avverte la contraddizione di implicare in se stesso il concetto di mortalità e dunque anche la propria mortalità.

Bataille percorre i passi che segnano l'area di confine tra la vita e la morte come se fosse la continuazione d'una stessa terra spaventata. Non s'accorge di superare i limiti della morte perché non s'è accorto preliminarmente di vivere: perché, meglio, è morto alla propria vita all'infinito, in ogni attimo dell'esistenza. La parola gli ha provocato questo morire alla vita, per cui l'esperienza umana ha per lui coinciso con un vivere per morire, e meglio ancora, un vivere continuamente la propria morte. Ungaretti aveva proclamato che «La morte si sconta vivendo», ma Bataille, accettando da Nietzsche la morte di Dio, non ha più bisogno di scontare la morte con la vita, bensì vive, «sic et simpliciter», la propria morte: in un facsimile agitato, in un perpetuo incubo, della morte di Dio. L'opera di Bataille insomma è una piccola analogia di quella morte divina, ma ha su di sé la luce di una grande assenza. Anzi l'Eros che fa la parte del leone in quest'opera, nell'ateologia di Bataille, è tale appunto perché è l'orgasmo

di un amore che non riesce a prodursi oltre la sua tragica agonia e dunque si riversa nelle proprie forme orgiastiche come una mareggiata che tocca il fondo. Il dio-uomo s'è aperto la porta della morte, percorre nei due sensi il regno dell'assenza: il regno che non ha senso appunto, ed ecco l'andirivieni insensato dell'uomo che non si accorge di morire perché non si accorge di vivere. Unico segno, la gioia davanti alla morte, una gioia di nebulosa, un'esplosiva gioia stellare, la fitta più acuta del dolore: simile in un certo senso, nel senso opposto, alla bestemmia divina sulla Croce: «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?». Perché la gioia davanti alla morte separa ancora una volta la morte dalla vita, ma da una vita morta, e fa sentire dalla radice alla vetta l'urgere d'una vita immortale che si riversa nell'etere nello spasimo supremo della propria nullità mentre più splendente è proprio la morte. Il desiderio di annientamento che in quella gioia esplode è in verità un penetrare nel vuoto lasciato da Dio, nel vuoto di Dio, ed è un riqualificare l'assenza con la presenza ultima e fatale che è l'uomo «coperto di sangue» in cerca di quel Dio da risuscitare nel sepolcro vuoto dell'universo.

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Eliot giovane

Con il suo terzo volume, *Poems*, pubblicato a New York nel 1920, T. S. Eliot stesso stabiliva il canone delle sue poesie antecedenti a *La terra desolata*. Era un canone che escludeva le poesie degli anni universitari (1906-1909), pubblicate appunto sulla rivista della sua università, *The Harvard Advocate*, e che escludeva, naturalmente, anche quelle precedenti. (Eliot pubblicò la sua prima poesia nel febbraio del 1905, sullo *Smith Academy Record*, quando non aveva ancora compiuto i diciassette anni). Più tardi, nel 1948, le poesie di Harvard furono raccolte in un volu-

metto non autorizzato; e proprio per questo nel 1950 uscirono i *Poems Written in Early Youth* che raccoglievano non solo le poesie degli anni di Harvard, ma anche quelle anteriori, dell'adolescenza a Saint Louis, ed una più tarda, *The Death of Saint Narcissus*. Questa volta il volume aveva tutti i crismi: non soltanto l'autorizzazione, ma perfino il testo critico e le note bibliografiche; col risultato paradossale di darci per le poesie rifiutate un testo migliore che per quelle accettate. Ma la raccolta del '50 fu stampata a Stoccolma, e in dodici esemplari soltanto.

L'anno scorso la seconda moglie del poeta, Valerie Eliot, ha fatto ristampare il volumetto

del '50, questa volta da Faber and Faber di Londra ed in edizione illimitata; ne è seguita quasi subito dopo la traduzione italiana: T. S. Eliot, *Poesie giovanili*, un elegantissimo volumetto pubblicato a Milano da Scheiwiller all'Insegna del Pesce d'Oro, con testo a fronte e traduzione di Roberto Sanesi. La traduzione del Sanesi contiene qualche svista, ma in compenso ci offre, sia pur relegato a piè di pagina, un esempio inedito dei versi infantili di T. S. Eliot, una breve nota critica, ed un interessante saggio di bibliografia delle traduzioni italiane da Eliot raccolte in volume.

Queste *Poesie giovanili* di T. S. Eliot non hanno interesse che di documento, anche se il secondo *Song* non sfugirebbe fra le poesie minori di Christina Rossetti; come tante altre « poesie giovanili » non rivelano che una precoce bravura nello scrivere versi, l'effetto immediato delle fonti letterarie, e (molto alla lontana) la presenza embrionale di temi che saranno più tardi fondamentali.

È noto che Eliot non ha mai nascosto le sue fonti: anzi ha sempre fatto riconoscente omaggio ai suoi maestri, specialmente a Laforgue e a Dante. Però, mentre l'influsso di Dante è facilmente verificabile in tutto il suo sviluppo nelle poesie da *La terra desolata* ai *Quattro quartetti*, l'altro, quello di Laforgue, non lo è altrettanto facilmente, nemmeno nel primo volume, del 1917, *Prufrock and Other Observations*. Non se ne vedono, infatti, né i riferimenti puntuali né il senso.

I riferimenti puntuali ci vengono ora da *Nocturne*, *Humouresque*, e *Spleen*, scritte fra il 1909 e il 1910, le quali son proprio nel tono personale di Laforgue, e non in quello di un generico « simbolismo francese » (con una certa insistenza sull'aspetto che noi diremmo « crepuscolare »), come si può dire di *Prufrock* se noi prescindiamo dall'apporto dell'Eliot stesso. Le poesie precedenti, invece, ci illuminano sul senso dell'influsso laforguiano; e ci spiegano anche l'immutata riconoscenza dell'Eliot. È già qualcosa che il Byron che si sente in *A Fable for Feasters*, non sia il Byron romantico, ma quello burlesco e satirico del *Don Giovanni*: l'Eliot giovane, infatti, non ha dovuto lottare tanto contro un romanticismo giovanile, quanto invece contro

un certo decadentismo, in lui altrettanto giovanile. Keats, Tennyson, Christina Rossetti, Swinburne, e il primo Yeats, sia pure molto semplificati, stanno dietro alle prime poesie di (T. S.) Eliot, rafforzati da quel decadentismo ambientale che poi troveremo rappresentato (ed anche pensosamente ironizzato) nel *Portrait of a Lady* di *Prufrock*.

E quanto sia stata forte l'attrazione del preraffaellismo e del decadentismo sul giovane Eliot è ora ugualmente verificabile osservando lo sviluppo in crescendo dei toni preraffaelliti e decadenti nelle poesie dal 1905 al 1908 (o '9), con l'ovvia eccezione di *Graduation*, poesia d'occasione che non fu nemmeno pubblicata in rivista. È una attrazione che tocca il culmine in *Circe's Palace*; ma già nella seguente, in *On a Portrait*, il decadentismo preraffaellita delle quartine (che dipingono una bellezza evanescente e sensuale) si risolve in ironia nel distico finale: « Il pappagallo sul piolo, spia silenziosa, / La guarda con occhio paziente e curioso ». La soluzione ironica è qui genericamente moderna, ma verranno subito dopo le poesie laforguiane anzidette a indicarcene la provenienza precisa. (A maggior riprova della durezza della battaglia interiore, si osservi che elementi di origine preraffaellita e decadente ritornano nell'Eliot maturo, specialmente quello preraffaellita, ma ormai come elementi stilistici, padroneggiati, sistemati in un linguaggio poetico, senza più necessità di soluzioni ironiche: si pensi, per il decadentismo, alla figura della Signora ne *La terra desolata*; per il preraffaellismo a *La figlia che piange*, alla Ragazza dei giacinti de *La terra desolata*, ed infine allo stesso *Mercoledì delle Ceneri*). Si può quindi specificare ora il debito di riconoscenza di T. S. Eliot verso Laforgue. È stato il poeta francese a indicargli la via d'uscita dal labirinto decadentista, e quindi ad aiutarlo a trovare se stesso.

Più complesso, e diverso, è il caso dell'ultima poesia di questa raccolta, *The Death of Saint Narcissus*, composta con ogni probabilità fra il 1910 e il 1915, quindi quasi certamente dopo *The Love Song of J. Alfred Prufrock* che è del 1911. T. S. Eliot stava per pubblicarla in *Poetry* di Chicago, ma la ritirò quando era già composta;

e noi l'abbiamo soltanto perché la bozza soppressa è stata conservata. I versi iniziali (« Venite all'ombra di questa roccia grigia », ecc.) sono stati inseriti quasi letteralmente ne *La terra desolata*; ma per il nostro discorso ora son più interessanti le strofe che seguono, le quali dimostrano anche troppo chiaramente un influsso momentaneo di Ezra Pound sul giovane Eliot. Si confrontino, infatti, le metamorfosi del *San Narciso* con quella di *A Girl* inclusa nelle *Risposte* di Pound (1912), poesia che Eliot citò « per intero e senza commento », quindi a massimo elogio, nel suo saggio su Pound del 1917. Anche per l'influsso di Pound

su Eliot si era finora parlato di un influsso di poetica su poetica, non di poesia su poesia. (Pound stesso rifiutava generosamente quest'ultima ipotesi).

Documento, quindi, queste *Poesie giovanili*, ma documento notevole per farci intendere il lavoro di autodomínio che l'Eliot giovane ha dovuto fare su di sé prima di giungere a trovarsi. E poiché trovando se stesso, T. S. Eliot ha trovato uno dei maggiori poeti del Novecento, non documento soltanto da specialisti ma per tutti i lettori di poesia.

SERGIO BALDI

LETTERATURA TEDESCA

Testimonianze sulla lingua

Nella nostra epoca le dispute di carattere linguistico, dalle ricerche dialettali allo strutturalismo, hanno acquistato un rilievo che non avevano prima. Forse questo interesse sempre vivo ha spinto uno studioso tedesco, Karlheinz Daniels, a compilare una specie di antologia di quel che hanno pensato e pensano della lingua poeti e scrittori tedeschi del nostro secolo. Perché se è vero che una lingua nazionale è composta da molti frammenti, fusi a un certo punto in una unità ormai inscindibile, è pure indiscutibile che la vita di tutti i giorni contribuisce continuamente a rinnovarla, e quelli che maggiormente sentono questo processo di vivificazione sono proprio gli scrittori.

La lingua tedesca, per la sua complessa struttura, per le innumerevoli possibilità di giustaposizioni di elementi diversi, pare fatta apposta per offrire a uno scrittore, le dichiarazioni più diverse. Se si tiene conto che dall'inizio del '900 sino a oggi quasi nessuno manca all'appello (ad eccezione di qualche espressionista come Heym e Trakl, e, tra i moderni, di Günter Grass) si avrà subito un'idea della ricchezza di prospettiva che questo volume ci offre (*Ueber di Sprache* cioè *Sulla lingua* col sottotitolo *Erfahrungen und Erkenntnisse deutscher*

Dichter des 20. Jahrhunderts cioè *Esperienze e scoperte di scrittori tedeschi del secolo 20°*, Collezione Dieterich, Carl Schönmann editore, Brema 1966). Naturalmente l'infaticabile compilatore dell'antologia di grande valore per l'Estetica e la Linguistica, come per la Letteratura è andato a spulciare volumi e volumi per fissare ora una affermazione, ora un vero e proprio discorso, che non sempre è conosciuto dai lettori anche più fedeli e attenti di un autore. Ed egli ha dovuto porre anche un certo ordine in tutta questa serie, così diversa, di affermazioni. Le ha divise in 14 capitoli e per ogni capitolo ha scritto una specie di introduzione, dopo aver fissato in una lunga Prefazione e conclusioni a cui egli è giunto nel suo lavoro e a cui vorrebbe quindi condurre o almeno spingere coloro che leggeranno con pazienza e attenzione quel che egli ha raccolto. La sua Prefazione termina colla citazione integrale della *Nona Elegia Duinese* di Rainer Maria Rilke, quella, per intenderci, ove alla parola vien dato un valore magico, ove il nome di una cosa diventa la cosa stessa, e noi uomini siamo chiamati a questa misteriosa operazione. Il primo capitolo s'intitola *Sprachanbeginn* (Inizio della lingua), e qui è interessante osservare come non solo a proposito dell'origine del linguaggio, ma in generale in tutto il corso