

## LA POESIA DI T. S. ELIOT \*

«Noi sappiamo troppo e abbiamo troppo poche convinzioni». Queste parole che Eliot scrisse nel 1928, nel *Dialogue on Dramatic Poetry*<sup>1</sup>, si potrebbero porre come epigrafe a tutta la sua opera poetica fino a *The Waste Land* e a *The Hollow Men*. Americano di nascita, ma di formazione culturale fundamentalmente inglese ed europea, il giovane Eliot mostra una sensibilità e una *forma mentis* caratteristiche di una larga parte della cultura letteraria e filosofica del novecento, di quella che, con un certo gusto drammatico, ma anche, non c'è dubbio, con buone ragioni oggettive, è stata insistentemente definita una cultura di crisi. Le sue prime opere poetiche presentano uno dei quadri più desolati che mai si siano dati della civiltà del nostro tempo, di quell'«immenso panorama di futilità e d'anarchia», per usare parole sue, «che è la storia contemporanea»<sup>2</sup>. Già *The Love Song of J. Alfred Prufrock* — che apre la sua prima raccolta di versi: *Prufrock and Other Observations* (1917) — introduce in un mondo in cui non si trova più nessuno di quei valori e di quelle ragioni spirituali che danno un senso alla vita, un mondo che si può tutto riassumere nei simboli dell'aridità, della desolazione, della morte. Questa poesia è davvero particolarmente significativa e caratteristica del primo Eliot. Prufrock rappresenta l'io disperso in un mondo in cui esistono ancora cose ed eventi, ma oramai svuotati d'ogni significato, in disordine, sconnessi. Richiama due dei temi più insistiti della filosofia dell'esistenza e di buona parte della letteratura contemporanea: l'angoscia e la nausea che accompagnano l'esistere come nudo essere nel mondo, quando l'io, per usare lo schema di Sartre, ha ormai rifiutato

\* Questo breve saggio è il testo di una conferenza tenuta in Roma, al secondo Seminario di studi americani, nell'aprile del 1956.

<sup>1</sup> Cfr. *Selected Essays*, Londra, 1934 (II ediz.), p. 44.

<sup>2</sup> «Ulysses, Order, and Myth», in *The Dial*, nov. 1923, pp. 480-83. Citato in F. O. MATTHESSEN, *The Achievement of T. S. Eliot*, Oxford University Press, 1947 (II ediz.), p. 40.

di restare nel « già fatto » in cui vivono i « *salauds* », ma tuttavia non è ancora riuscito a fondarsi nella sua autenticità.

Ci sarebbero infatti delle buone ragioni per tracciare un parallelo, ad esempio, fra l'Antoine Roquentin de *La Nausée* di Sartre e il Prufrock di T. S. Eliot. Essi appaiono entrambi afferrati da quella nausea che rovescia tutti gli aspetti dell'essere nel caos di un'esistenza assolutamente assurda, senza fondamento e senza significato, dominata da un senso di indicibile desolazione, di sazietà, di stanchezza, di paura. Ma, naturalmente, c'è fra loro anche una differenza importante. Antoine Roquentin vive e soffre ancora seriamente il dramma dell'assenza di significato provocato dalla nausea; Prufrock, invece, è ormai arrivato ad ironizzarlo. Egli è insieme l'attore e lo spettatore del proprio dramma. Non può far nulla senza avere nello stesso tempo un'acuta consapevolezza delle proprie azioni. E questa consapevolezza, attraverso la potenza corrosiva dell'ironia, lo paralizza infine completamente.

Il dramma dell'« anima bella » che, come si esprimeva lo Hegel, non sa sopportare l'« effettualità del reale », si è fatto sempre più acuto a partire dall'età romantica. Prufrock ne rappresenta l'ultima fase, la fase in cui, diventando più consapevole, il dramma arriva ormai a ironizzare se stesso. Nel dramma di un romantico, o, più tardi, di un simbolista (fino a Corbière e Laforgue), c'è ancora, per così dire, un'energia latente, la forza di tentare un'evasione in qualche mito, di ritrovare almeno qualche parziale significato. Persino quando arriviamo ad atteggiamenti di così estrema delusione come quello espresso nel verso famoso di Mallarmé: « *La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres* », resta ancora la possibilità di un riscatto nel sogno di una « *exotique nature* » e nella fede nell'« *adieu suprême des mouchoirs* »<sup>3</sup>. L'io che prende seriamente il proprio dramma ha ancora la vitalità di scavare in esso e di cercare oltre ad esso, di uscirne, di superarlo almeno qualche volta. Questo è più evidente nel caso dei romantici, è meno evidente, ma pure vero, in quello dei simbolisti.

Nel dramma vissuto e sofferto c'è ancora un elemento di salute

<sup>3</sup> Cfr. *Brise Marine*.

e una possibilità di salvezza. Ma quando il dramma stesso finisce di contare, arrivando a ironizzare se stesso, non resta più che il vuoto interiore, il completo ristagnamento e l'assoluta sterilità spirituale. Questa è la situazione di Prufrock, il quale ci dà insieme il dramma del dissidio fra l'io e il reale, e la consapevolezza ironica dell'inutilità di tale dramma.

Perciò non possiamo aspettarci che la sua angoscia e la sua nausea lo portino, per continuare a riferirci alla filosofia dell'esistenza, né a fare il «salto» nella trascendenza, ad aprirsi alla trascendenza (Jaspers), né all'esperienza fondamentale del nulla che rivela il significato ultimo dell'esistere (Heidegger), né alla comprensione, o, meglio, «fondazione» dell'essere attraverso l'*engagement* (Sartre, Abbagnano). Prufrock, potremmo dire con le parole di Kierkegaard, è arrivato alla completa paralisi spirituale nell'«assoluta negatività dell'ironia».

Egli sa tutto e ha già scontato tutto in anticipo:

For I have known them all already, known them all —  
I have known the evenings, mornings, afternoons,  
I have measured out my life with coffee spoons...

Esaurite così, nella realtà o anche solo nell'astrazione della mente, le possibilità dell'esperienza, a Prufrock non resta più che il senso del suo vuoto interiore, della sua miseria fisica e di una prematura vecchiaia:

They will say: 'How his hair is growing thin!'  
They will say: 'But how his arms and legs are thin!'  
I grow old... I grow old...  
I shall wear the bottoms of my trousers rolled...

Ma mentre sa tutto e ha a volte un senso quasi disperato della propria aridità spirituale, Prufrock è così privo di convinzioni che davvero non sembra convinto nemmeno del proprio dramma, e non può viverlo seriamente. L'ironia affiora da tutte le parti, e anche già nel titolo, di questa poesia. Prufrock non sa prendere nessuna decisione, tuttavia non è un Amleto (*No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be ...*), non c'è in lui un conflitto di forti

passioni, nulla di nobile e grande. Egli non è una figura tragica nel vecchio senso, è anzi

Deferential, glad to be of use,  
 Politic, cautious, and meticulous;  
 Full of high sentence, but a bit obtuse;  
 At times, indeed, almost ridiculous —  
 Almost, at times, the Fool..

La sua mente fluttua fra il reale e il fantasticato, senza riuscire ad afferrare nulla, a far presa su nulla. È il dramma dell'uomo perpetuamente davanti allo specchio, in cui ogni impulso, o, meglio, ogni velleità d'azione, resta subito soffocata da una coscienza paralizzante. In *Animula*, una delle migliori fra le sue poesie brevi, l'Eliot ha scritto:

Issues from the hand of time the simple soul  
 Irresolute and selfish, misshapen, lame,  
 Unable to fare forward or retreat,  
 Fearing the warm reality, the offered good,  
 Denying the importunity of the blood,  
 Shadow of its own shadow, spectre in its own gloom...

Questi versi fissano come meglio non si potrebbe l'immagine di Prufrock. Egli è appunto indeciso ed egoista, spiritualmente mutilo e deforme, incapace di avanzare o di ritirarsi, atterrito dalla calda realtà delle cose.

Lo stesso dramma della sterilità spirituale e della mancanza di significato è illustrato in *Portrait of a Lady*, che è, assieme a Prufrock, una delle due poesie più importanti nella raccolta del 1917. La scena è costituita da un salotto in penombra — illuminato solo da quattro candele, in un'atmosfera un pò romantica e un pò lugubre (*An atmosphere of Juliet's tomb*) — di una signora dell'alta classe borghese, o forse dell'aristocrazia. Ci sono soltanto due personaggi: questa signora stessa — che possiamo immaginare ormai matura, forse già in declino — e un suo giovane amico, un altro Prufrock sofisticato e ironico. Essi appaiono entrambi afferrati da una sorta di *impuissance de vivre*. Ma mentre lui ha la coscienza

ironica, lucida, quasi spietata della propria impotenza, lei sogna e cerca ancora stancamente un pò di romanzo, un momento d'abbandono e di evasione. È languida, disillusa, sospira stancamente, ha una estrema compassione per se stessa, è chiaramente incapace di forti passioni, tuttavia può ancora autoingannarsi e cercare qualcosa che le scuota i sensi, che le dia almeno un barlume di vita, un brivido a fior di pelle. Le sue parole sono tuttè uno stanco, cauto invito. Ma l'amico non può lasciarsi andare nemmeno per un momento. Siede senza dir nulla, inerte e ironico, sorseggiando il suo tè. Ha un perfetto controllo su se stesso, e se per un momento lo perde è solo per provare un leggero senso di imbarazzo. Che ammende può fare se non sa rispondere all'invito dell'amica? Cosa « dovrebbe » sentire? Cosa « dovrebbe » dire? Non gli vengono in mente che immagini della futilità quotidiana o delle tragedie senza senso della vita:

You will see me any morning in the park  
 Reading the comics and the sporting page.  
 Particularly I remark  
 An English countess goes upon the stage.  
 A Greek was murdered at a Polish dance,  
 Another bank defaulter has confessed...

La sua mente oscilla fra immagini e pensieri senza significato, o con appena un significato ironico, nell'«immenso panorama di futilità e d'anarchia che è la storia contemporanea». Persino la vista dei sensi è spenta. La paralisi è completa. Non restano più che la sterilità, l'aridità, il buio senza fine di una totale impotenza.

Un'altra poesia particolarmente caratteristica del mondo del primo Eliot è *Gerontion*, che apre la sua seconda raccolta di versi: i *Poems* del 1920. *Gerontion* è forse anzi la più importante fra le poesie anteriori a *The Waste Land*. Riprende il tema di *Prufrock* e di *Portrait of a Lady*, il tema della sterilità spirituale, ma con un tono molto diverso ed uno svolgimento più complesso. *Gerontion* non ironizza il proprio dramma, anzi lo descrive con un'eloquenza a tratti appassionata. Inoltre, a differenza di *Prufrock*, egli presenta il suo dentro il più grande dramma del mondo moderno,

dominato dalla volgarità e dal materialismo, e dall'unica vera potenza del denaro. La differenza che c'è fra questo mondo e Gerontion è la stessa che c'è fra la donna di *Portrait of a Lady* e il suo amico: la differenza cioè fra la sterilità che cerca di dimenticarsi e di mascherarsi in un gioco infinito di distrazioni, e la sterilità che prende invece un'ironica o drammatica coscienza di se stessa. Così Gerontion non si presenta semplicemente come un qualsiasi uomo in crisi, ma come la coscienza della crisi di tutto il mondo moderno. Egli ha rifiutato le evasioni e le distrazioni per scavare dentro a se stesso, e diventare consapevole di un dramma che si estende ben al di là del suo proprio io.

*Prufrock*, *Portrait of a Lady* e *Gerontion* danno un quadro completo della desolata visione del mondo del primo Eliot. Le altre poesie minori delle sue due prime raccolte, per quanto tutt'altro che trascurabili, non fanno che riconfermarlo su un piano artisticamente e psicologicamente più limitato. I Quattro *Preludes*, la *Rhapsody on a Windy Night* e *Morning at the Window* evocano, per usare parole dello stesso Eliot, «le mille sordide immagini del mondo contemporaneo»; *The Boston Evening Transcript*, *Aunt Helen* e *Cousin Nancy* descrivono un piccolo mondo, provinciale e candido, che va scomparendo silenziosamente con i suoi pappagalli e i suoi cani; *Mr. Apollinax* è il ritratto di un estroverso — esattamente l'opposto di Prufrock e Gerontion — rumoroso e grossolano, che batte la terra con «unghie di centauro» e ride come «un irresponsabile feto»; *Conversation Galante* ironizza il romanticismo convenzionale fatto di musica e chiaro di luna; *Burbank with a Baedeker*; *Bleistein with a Cigar* satireggia una società internazionale equivoca e grossolana sotto le sue pretese di raffinatezza; *Sweeney Erect* descrive una scena isterica e volgare in un altro ambiente equivoco; *A Cooking Egg* pone a contrasto un mondo di fantastici sogni a occhi aperti con le miserie della realtà quotidiana; *The Hippopotamus* paragona ironicamente il materialismo dell'uomo moderno, simboleggiato nell'ippopotamo, con quello della «vera chiesa»; *Mr. Eliot's Sunday Morning Service* è una satira, piuttosto complessa e oscura, della religiosità svuotata d'ogni vita

spirituale e ridotta al formalismo tutto esteriore del culto; *Sweeney Among the Nightingales* dell'amore commercializzato, pieno di stanchezza, d'indifferenza, di volgarità, di noia.

I temi più significativi delle due raccolte di versi che abbiamo considerato sono ripresi e sviluppati, in una sintesi assai complessa, nella poesia che si può considerare il coronamento dell'opera poetica del primo Eliot: *The Waste Land*. Questo titolo, *La terra desolata*, è stato spesso interpretato come se esso simboleggiasse il mondo contemporaneo, e l'intera poesia come un'espressione della « crisi di una generazione », di tutta la società attuale. Anzi a taluni, come per esempio Cecil Day Lewis, essa sembra importante soprattutto come « documento sociale », cioè in quanto dà « un quadro autentico della mentalità della gente istruita nel collasso che si verificò subito dopo la guerra »<sup>4</sup>.

L'Eliot però, in un suo saggio: *Thoughts after Lambeth* (1931), ha reagito in modo tagliente contro questa interpretazione di *The Waste Land*. « La parola 'generazione', ha scritto, che è stata come un talismano durante questi ultimi dieci anni, non mi piace; quando composi una poesia intitolata *The Waste Land*, alcuni dei critici più favorevoli dissero che avevo espresso la 'disillusione di una generazione', il che è una sciocchezza. Può darsi che abbia espresso per loro la loro illusione di essere disillusi ma ciò non faceva parte delle mie intenzioni »<sup>5</sup>. Critici più recenti — come F. O. Matthiessen, Helen Gardner ed Elizabeth Drew — hanno dato ragione all'Eliot. *The Waste Land*, scrive la Drew, è « una visione non condizionata da limiti di tempo »<sup>6</sup>. E la Gardner: « Il suo vero argomento è eterno; essa scopre un difetto radicale nella vita umana e fa chiara l'insufficienza dei piaceri umani »<sup>7</sup>. E il Matthiessen: « la poesia ... comprende simultaneamente parecchi e diversi piani di esperienza, perché suggerisce l'idea della somiglian-

<sup>4</sup> C. DAY LEWIS, *A Hope for Poetry*, Oxford, Basil Blackwell, 1954 (I ediz. 1934), p. 23.

<sup>5</sup> *Selected Essays*, cit., p. 358.

<sup>6</sup> ELIZABETH DREW, *T. S. Eliot, The Design of His Poetry*, Londra, 1950, p. 82.

<sup>7</sup> HELEN GARDNER, *The Art of T. S. Eliot*, New York, 1950, p. 88.

za fra varie terre desolate»<sup>8</sup>. *The Waste Land* è così sollevata da espressione di un particolare momento di crisi della contemporanea coscienza europea ad espressione di un dramma cosmico, di una crisi eterna insita nella stessa condizione umana.

L'irritazione dell'Eliot e queste affermazioni del Matthiessen, della Gardner e della Drew, sembrano tuttavia solo in parte giustificate. Perché se è vero, da un lato, che *The Waste Land* suggerisce a tratti «l'idea della somiglianza fra varie terre desolate», è pure vero, dall'altro, che spesso stabilisce invece un contrasto fra un passato che ha conosciuto vertici di grandiosità e di vita, e un presente dominato dall'aridità e dalla morte. Che questo facesse o meno parte delle intenzioni dell'Eliot, a noi non interessa discutere. Resta il fatto che, come in molte delle composizioni della sua seconda raccolta di versi, in varie parti di *The Waste Land* egli non scopre nessun «difetto radicale nella vita umana», ma dà espressione alla crisi del mondo moderno proiettandola, per ironico contrasto, sullo sfondo di un passato in cui la vita possedeva ancora un saldo e alto ordine di valori.

In una delle note aggiunte a *The Waste Land*, l'Eliot, com'è noto, ha dichiarato che «non solo il titolo, ma il piano e una buona parte dell'occasionale simbolismo della poesia furono suggeriti dal libro di Miss Jessie L. Weston sulla leggenda del Graal: *From Ritual to Romance*». Questo libro è un tentativo di riacciare la leggenda della ricerca del sacro Graal al simbolismo di culti misteriosofici, particolarmente di riti agresti, che risalgono alla più remota antichità<sup>9</sup>. La leggenda ha varie versioni nella letteratura medievale, ma in sostanza tratta sempre di una terra che è divenuta arida o desolata in conseguenza dell'infermità che ha colpito il suo re, detto comunemente il re pescatore, infermità dovuta a ferite o a malattie o a vecchiaia. L'infermità del re si estende alla terra, portando ad una sospensione di tutti i processi naturali. La ricerca dell'eroe nella leggenda del Graal ha quindi il fine di ridonare salute e vigore al re infermo, per promuovere così la rina-

<sup>8</sup> F. O. MATTHEIEN, *op. cit.*, p. 37.

<sup>9</sup> JESSIE L. WESTON, *From Ritual to Romance*, Cambridge, 1920, pp. 3-5.



scita della terra, il cui destino è legato appunto alle vicende della sua vita.

Questo mito di una terra desolata in cui il perpetuo ciclo della natura è rimasto spezzato costituisce il centro attorno al quale è organizzata la poesia dell'Eliot. *The Waste Land* non ha propriamente uno sviluppo narrativo. Essa è costituita di una sequenza di scene che non si succedono in un ordine di passaggi logici, ma che si legano insieme solo in quanto riprendono tutte lo stesso tema e gravitano verso lo stesso centro. Un motivo fondamentale, il motivo dell'aridità esteso dal regno della natura a quello dello spirito, cresce nella mente del poeta non nella forma di una narrazione bensì attraverso una libera associazione o sovrapposizione di episodi e di immagini<sup>10</sup>.

Questo motivo fondamentale, che pervade tutta la poesia, si può vedere brevemente riassunto in alcuni versi della sua prima sezione:

Unreal city,  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.  
Flowed up the hill and down King William Street,  
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours  
With a dead sound on the final stroke of nine.

La vita priva di fede e di significato è simile alla morte, è morte nella vita. Gli uomini della Terra Desolata si muovono quindi in un mondo irreali, che non si contrappone come un regno della vita al regno della morte, perché in verità solo quest'ultimo è reale e l'altro non è che sogno e apparenza. Esso è appena il « *Death's dream Kingdom* » in contrapposizione al « *Death's other Kingdom* » (Cfr. *The Hollow Men*).

A questo punto, alcune osservazioni che l'Eliot stesso ha fatto

<sup>10</sup> Si veda a questo proposito l'ottima noterella di I. A. RICHARDS su « The Poetry of T. S. Eliot », pubblicata in appendice ai suoi *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1949 (1 ediz. 1924), pp. 289-95.

in un suo saggio del 1930, a proposito dell'affermazione di Baudelaire che « *la volupté unique et suprême de l'amour git dans la certitude de faire le mal* », possono essere più illuminanti di ogni commento. « Io penso, scriveva, che questo significhi che Baudelaire ha capito che ciò che distingue i rapporti dell'uomo e della donna dalla copula degli animali, è la conoscenza del Bene e del Male... Pur avendo una imperfetta, vaga, romantica concezione del Bene, egli è stato almeno capace di comprendere che l'atto sessuale come Male è più dignitoso e meno noioso del naturale, vivificante, allegro automatismo del mondo moderno... In quanto siamo uomini, ciò che facciamo dev'essere bene o male; in quanto facciamo il bene o il male, siamo uomini; ed è meglio, in un senso paradossale, fare il male che non far nulla: così almeno esistiamo »<sup>11</sup>. Tali affermazioni spiegano chiaramente per quale associazione di idee l'Eliot abbia introdotto parole di Dante nel quarto dei versi qui sopra citati. Queste parole:

'sì lunga tratta  
di gente, ch'io non avrei mai creduto  
che morte tanta n'avesse disfatta',

prese dal Canto III dell'Inferno, sono chiaramente lì a richiamarci la turba degli sciagurati « che mai non fur vivi ». Gli uomini della Terra Desolata, come gli abitanti del Limbo dantesco, ci appaiono

not as lost  
Violent souls, but only  
As the hollow men  
The stuffed men.

Questa idea della morte nella vita è il *Leitmotiv* che pervade l'intera poesia. Esso è presentato attraverso un contrasto, carico di amara ironia, fra un mondo la cui vita è scandita dal ritmo eterno delle stagioni che si avvicendano, e che perpetuamente si rinnova al ritorno della primavera, e il mondo moderno che ha paura di rinascere, di ridestarsi dalla sua morte. Perciò l'aprile che riporta il turbamento della vita appare come « il mese più crudele »

<sup>11</sup> Saggio su « Baudelaire », in *Selected Essays*, cit., pp. 390-91.

Gli abitanti della moderna Terra Desolata preferiscono la sicurezza e la quiete della morte, l'inverno che copre il mondo con la sua «neve obliosa».

In altri tempi, quando gli uomini vivevano vicino alla natura e identificavano la propria con la vita della natura, anticipavano il ritorno della primavera con divinazioni e sortilegi propiziatori. Miss Weston, in *From Ritual to Romance*, racconta come anticamente i tarocchi servissero a predire quello che, per delle comunità rurali, costituiva l'evento più importante dell'anno: il ritorno delle acque. Ma nella moderna Terra Desolata essi non sono più che il mezzo con cui volgari indovini, come Madame Sosostriis, sfruttano volgari superstizioni. E l'acqua, il simbolo della fecondità e della vita, appare solo come apportatrice di distruzione e di morte (*fear death by water*).

Con *The Waste Land* e le due raccolte di versi che abbiamo considerato, Eliot ha portato a piena maturazione quella rivoluzione del gusto e della sensibilità che caratterizza la poesia anglosassone del '900. Se si tralascino le influenze più lontane (Hopkins, Browning, ecc.), la vera storia di questa rivoluzione comincia con T. E. Hulme e il gruppo degli imagisti, di cui fecero parte, in vari tempi, anche F. S. Flint, H. D., J. G. Fletcher, Richard Aldington, Ezra Pound e lo stesso Eliot. Hulme non fu certo un grande poeta e i suoi *Complete Poetical Works* consistono in non più di cinque poesie. Il fatto potrebbe prestarsi a qualche commento ironico, ma non si deve dimenticare che Hulme, se diede un contributo esiguo come poeta, fu tuttavia, assieme a Pound, il più autorevole teorico del gruppo. Il manifesto che gli imagisti pubblicarono nel 1913, il quale costituisce in un certo senso l'atto di nascita della poesia contemporanea di lingua inglese, deve molto a quei suoi saggi che Herbert Read ha più tardi raccolto in volume sotto il titolo di *Speculations* (1924). I punti fondamentali del manifesto erano i seguenti:

1) Usare la lingua della parlata comune ed impiegare sempre la parola esatta, non quella puramente decorativa;

- 2) Affermare un'assoluta libertà nella scelta dei temi;
- 3) Presentare sempre delle immagini e rendere le cose con esattezza e non con vaghe generalità;
- 4) Scrivere poesie precise e chiare, mai confuse o indefinite;
- 5) Mirare alla concentrazione come alla vera essenza della poesia.

T. F. Hulme non si occupò molto del primo di questi punti, ma quanto a chiarezza e precisione di immagini, resa esatta dei particolari e concentrazione, si può dire che la sua poesia costituisca quasi un'applicazione esemplare della poetica dell'imagismo. Ecco due esempi:

*Autumn*

A touch of cold in the Autumn night —  
 I walked abroad,  
 And saw the ruddy moon lean over a hedge  
 Like a red-faced farmer.  
 I did not stop to speak, but nodded,  
 And round about were the wistful stars  
 With white faces like town children.

*Above the Dock*

Above the quiet dock in midnight,  
 Tangled in the tall mast's corded height,  
 Hangs the moon. What seemed so far away  
 Is but a child's balloon, forgotten after play.

Nelle enunciazioni del manifesto imagista si trovano anticipate anche le posizioni critiche del primo Eliot, uno dei più convinti ammiratori di Hulme. Fu Eliot che raccolse l'eredità dell'imagismo e l'arricchì di tutto il complesso gioco di influenze che contribuì alla maturazione della sua poesia: il tardo dramma elisabettiano, Donne e i metafisici, il postsimbolismo francese di Laforgue e Corbière, Baudelaire e Dante. Noi non abbiamo il tempo, ora, di considerare un quadro così vasto, ma per ciò che riguarda l'ideale poetico di Eliot, su un punto almeno converrà fermarsi, riallacciando così il discorso al primo degli enunciati contenuti nel manifesto imagista.

In *The Music of Poetry*, Eliot stesso ha cercato di riassumere brevemente il significato della nuova rivoluzione poetica: «Ogni rivoluzione nella poesia, ha scritto, tende ad essere, e talvolta a preannunciarsi come un ritorno al linguaggio comune. Questa è la rivoluzione che Wordsworth annunciò nelle sue Prefazioni, ed egli aveva ragione; ma la stessa rivoluzione era stata compiuta, un secolo prima, da Oldham, Waller, Denham e Dryden; e la stessa rivoluzione doveva aver luogo ancora poco più di un secolo dopo»<sup>12</sup>. Un ritorno al linguaggio comune sembrerà uno strano programma di poetica a chi si sia formato nel clima della poesia italiana contemporanea, di una poesia cioè che ha cercato di tenersi il più possibile lontano dalla prosa, mirando essenzialmente ai valori del «canto», della parola come musica. E infatti si potrebbe dire che, per molti aspetti, una larghissima parte della poesia anglosassone del '900 si sia sviluppata in una direzione quasi opposta a quella della nostra poesia. Eliot non è mai stato insensibile ai valori musicali della parola, ed è sua l'affermazione, fatta a proposito della *Divina Commedia*, che «la poesia può comunicare anche prima di essere compresa», cioè solo per il suo movimento, per il suo ritmo<sup>13</sup>. Alcune delle sue stesse poesie, com'egli ebbe a confidare al Matthiessen, presero l'avvio da certi motivi musicali che aveva in mente<sup>14</sup>. Ma se non è mai stato insensibile ai valori musicali della parola, Eliot non ha però neanche mai perso di vista la verità fondamentale, enunciata alla fine del suo saggio su Donne, che uno stile, un ritmo, per essere significativo, deve essere l'espressione di una mente significativa, deve cioè nascere dalla necessità di una nuova forma per un nuovo contenuto. Per Eliot il linguaggio, nel suo «*healthy state*», è sempre legato alla presentazione di un oggetto, e così strettamente da finire per identificarsi con l'oggetto stesso. Quando ciò non avviene, significa che esso è in un «*morbid state*», che si è plasmato una vita indipendente, fittizia<sup>15</sup>. Quindi la poesia deve sempre mirare alla presentazione

<sup>12</sup> *The Music of Poetry*, Glasgow, 1942, p. 16.

<sup>13</sup> Dante, in *Selected Essays*, cit., p. 238.

<sup>14</sup> P. O. MATTHESEN, *op. cit.*, p. 82.

<sup>15</sup> *Swinburne as Poet*, in *Selected Essays*, cit., p. 327.

di un oggetto, di un contenuto particolare. Ed è il « cattivo poeta » quello che « vive parte in un mondo di oggetti e parte in un mondo di parole, senza mai riuscire a combinarli insieme »<sup>16</sup>. La elaborazione musicale comincia, secondo Eliot, lì dove finisce la lotta del poeta per trovare un linguaggio che gli permetta di esprimere quelle nuove forme di esperienza e di sensibilità che egli vuole esprimere. Ogni età nella vita della poesia si crea quel linguaggio che le è necessario per dar forma al mondo particolare della sua esperienza. Quando questo mondo è mutato, quel linguaggio non basta più, deve anch'esso mutare, trasformarsi, rinnovarsi. Ricomincia la lotta del poeta per crearsi i mezzi espressivi che gli sono necessari, il linguaggio, come dice Eliot, capace di « digerire ed esprimere nuovi oggetti, nuovi gruppi di oggetti, nuovi sentimenti, nuovi aspetti della realtà »<sup>17</sup>. Ed è in questo sforzo di abbracciare nuovi aspetti della realtà, prima esclusi dalla poesia, che il poeta ritorna al linguaggio comune e si fa attento ai suoi mutamenti, che sono il risultato di mutamenti fondamentali nel pensiero e nella sensibilità di un'epoca.

I conflitti contenuti in *The Waste Land* alla fine restano senza risposta. Eliot cioè non offre alcuna soluzione a quel problema della rigenerazione che egli indica come il problema fondamentale del mondo moderno. Ma la chiusa di questa poesia può essere significativa per intendere i successivi sviluppi del poeta. In essa è ripresa e ripetuta tre volte la parola di un sacro testo indiano: *Shantish*, la quale significa: « La pace che passa ogni intelletto ». Si può forse sentire in questa triplice invocazione tutta l'ansia della « coscienza inquieta » (Hegel) che anela a Dio, alla pace della fede e della religione, la pace appunto che è al di là della comprensione dell'intelletto. E la stessa ansia, lo stesso tendere verso la fede come l'unica risposta a tutti i contrasti insoluti del mondo, si può sentire anche meglio in un'altra poesia: *The Hollow Men*, che è del 1925. Questa, forse meglio di ogni altra, è la poesia che

<sup>16</sup> *ib.*

<sup>17</sup> *ib.*

esprime il dramma della « coscienza inquieta » che troverà infine la pacificazione nel ritorno a Dio:

Between the idea  
And the reality  
Between the motion  
And the act  
Falls the shadow

*For Thine is the Kingdom*

Between the conception  
And the creation  
Between the emotion  
And the response  
Falls the Shadow

*Life is very long*

Between the desire  
And the spasm  
Between the potency  
And the existence  
Between the essence  
And the descent  
Falls the Shadow

*For Thine is the Kingdom*

. . . . .  
This is the way the world ends  
This is the way the world ends  
This is the way the world ends  
Not with a bang but a whimper.

Questi versi quasi liturgici della conclusione di *The Hollow Men* ci introducono assai bene all'ultima fase dello sviluppo spirituale e poetico dell'Eliot, che trova nel ritorno alla fede e ai valori della religione tradizionale la risposta alla propria disperazione e alla disperazione del mondo moderno. Nel 1927, com'è noto, l'Eliot si dichiarava anglo-cattolico in religione, monarchico in politica e classicista in letteratura. Abbiamo l'apertura finale alla trascendenza, alla fede, a Dio. La prima espressione poetica della fede è rap-

presentata da una composizione che s'intitola *Ash Wednesday* (1929). Ma l'espressione più completa, e anche più interessante dal punto di vista artistico, è da vedersi nei *Four Quartets* (1939-44). I *Four Quartets* sono costituiti di una serie di meditazioni sul tema fondamentale del tempo e dell'eternità, ed è stato detto con ragione che essi si potrebbero paragonare agli esercizi spirituali dei grandi mistici. Il poeta cerca il punto d'incontro fra il tempo e l'eterno, il momento che è nel tempo ma in cui l'eterno si svela nell'atto immediato dell'intuizione:

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless  
 Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,  
 But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,  
 Where past and future are gathered. Neither movement from nor  
 towards,  
 Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,  
 There would be no dance, and there is only the dance...

Ma com'è possibile questo incontro fra il tempo e l'eterno, questa rivelazione dell'eterno nel tempo? Secondo Eliot è possibile attraverso quella che i teologi chiamano la « via negativa », cioè attraverso l'ignoranza, il non sapere, la sofferenza, la rinuncia, la solitudine, l'ascesi o contemplazione mistica. Cioè, infine, attraverso il distacco dal mondo e il raccoglimento, la concentrazione nel proprio essere interiore. Forse un passo di S. Giovanni della Croce, un passo che vedremo come sia stato ripreso dall'Eliot, può chiarire questo meglio di ogni commento: « Per arrivare a godere di tutto, desiderate di non godere di nulla. Per arrivare a possedere tutto, desiderate di non possedere nulla. Per arrivare a conoscere tutto, desiderate di non conoscere nulla ».

I versi finali della terza sezione del secondo dei *Quartetti* di Eliot costituiscono appena una variazione su questo tema di S. Giovanni della Croce:

You say I am repeating  
 Something I have said before. I shall say it again.  
 Shall I say it again? In order to arrive there,  
 To arrive where you are, to get from where you are not,  
 You must go by a way wherein there is no ecstasy.



In order to arrive at what you do not know  
 You must go by a way which is the way of ignorance.  
 In order to possess what you do not possess  
 You must go by the way of dispossession.  
 In order to arrive at what you are not  
 You must go through the way in which you are not.  
 And what you do not know is the only thing you know  
 And what you own is what you do not own  
 And where you are is where you are not.

Qui abbiamo, apparentemente, una serie di paradossi. Ma tutto si fa chiaro se si tenga presente che il poeta considera nello stesso tempo dei valori completamente diversi: cioè il temporale e l'eterno, il mondano e lo spirituale. Ciò che possedete, egli dice per esempio, è ciò che non possedete. Il che significa, evidentemente, che ciò che si possiede, in quanto è qualcosa di materiale, di mondano, e in quanto noi lo amiamo, è qualcosa che ci tiene lontani da ciò che più importa possedere: la vita dello spirito, la vita eterna, la salvezza eterna. E quindi per arrivare a ciò che non si possiede, ma che solo importa di possedere, bisogna seguire la via della spogliazione, della rinuncia ai beni terreni. E così pure ciò che si sa è ciò che non si sa, perché ciò che si sa è sempre nell'ordine temporale, mondano, e quindi ci distrae da quello che più importa conoscere: lo spirituale e l'eterno.

Partito come un acuto e profondo interprete della crisi del mondo moderno, T. S. Eliot è dunque arrivato infine a trovarne la soluzione nella fede e nella religione tradizionale. Il suo è forse il caso più clamoroso di quel ritorno a qualche forma di ortodossia (sia essa quella della chiesa cattolica, o anglicana, o del marxismo, ecc.) che è caratteristico di tanti artisti contemporanei. Il fenomeno, quanto mai interessante, è stato acutamente studiato da Stephen Spender in un suo libro, *The Creative Element*, uscito verso la fine del 1953, e io stesso ho avuto occasione di occuparmene in un mio saggio, intitolato appunto *Ritorno all'ortodossia*, che è apparso nel n. 27 della rivista *Comunità*. Ma qui ormai devo concludere e non posso far altro che limitarmi a questo accenno. E per concludere voglio infine ricordare che fu con l'affermazione dell'opera di Eliot negli

anni immediatamente anteriori al '20, e ancor più nel decennio dal '20 al '30, che si è compiuta ed è arrivata ad una precisa consapevolezza critica quella rivoluzione del gusto e della sensibilità che caratterizza la storia della poesia di lingua inglese del novecento. Tale rivoluzione ha portato a una profonda revisione dei valori della tradizione letteraria, revisione che si è concretata, da un lato, nella rivalutazione di Donne e dei poeti metafisici, di Dryden, e, almeno in parte, di Pope, e, dall'altro, nella svalutazione di Milton e di una larga parte della poesia romantica e vittoriana, da Shelley a Tennyson. Si è rimesso in onore lo stile colloquiale di Donne, si è giudicata « monotona » l'armoniosità del verso di Milton e si è condannato il suo linguaggio perché intollerabilmente « artificioso »<sup>18</sup>, la « sublimità » dei poeti romantici, particolarmente di Shelley, è sembrata vuota, e la poesia dei vittoriani, con qualche eccezione (Arnold, Browning, Morris), una mescolanza di ipocrisia e di leziosaggini. Questo nuovo clima della cultura letteraria ha trovato la sua più compiuta espressione, e quasi il suo centro, nell'opera creativa e critica di T. S. Eliot. La rivoluzione compiuta da Eliot ebbe un'incalcolabile importanza, e se non è in un breve discorso come questo che si può valutarne la portata, si doveva almeno ricordare come conclusione alle osservazioni che siamo venuti facendo.

ELIO CHINOL

<sup>18</sup> Eliot stesso è stato fra i principali protagonisti dell'attacco portato dalla critica militante contro la poesia di Milton. Cfr. la sua *Note on the Verse of Milton*, in *Essays and Studies by Members of the English Association*, vol. XXI, Oxford, 1936, pp. 32-40. Tuttavia egli ha in seguito modificato di molto il suo primo giudizio, arrivando a indicare Milton come una forza liberatrice contro il pericolo di un'eccessiva « schiavitù al linguaggio colloquiale e al gergo corrente ». Cfr. *Milton*, estratto dai *Proceedings of the British Academy*, vol. XXXIII, Londra, 1947, p. 19.