

L'ORGANIZZAZIONE ESPRESSIVA DELLA « TERRA DESOLATA »

Si esprime nella *Terra desolata*¹ quel senso di estrema inutilità che l'uomo prova trovandosi a dover vivere (o meglio, a dover quasi-vivere) in un mondo ove nulla ha più significato, sterile quindi e distrutto, un sentimento che diremo dal suo titolo di estrema « desolazione ». È un mondo in cui « la sottise, l'erreur, le péché, la lésine »², hanno convertito l'amore in lussuria sterile, cioè in un atto che dell'amore ha solo la forma esterna, poiché si impedisce da sé la generazione e quindi ogni possibilità di futuro; è una terra « waste », sterile, nuda, brulla; e solo il sacrificio dell'uomo potrà rigenerarla, fertilizzarla. Cosicché il poeta, dichiarati la causa e gli effetti del male, e vista la possibilità di salvezza, compie poeticamente su di sé il sacrificio:

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?

Ma il poema finisce con un interrogativo e con l'annullamento del poeta (*shantih*, « pace ineffabile » sì, ma annullamento), non con il canto della rigenerazione e quindi della salvezza; ché nella *Terra Desolata* rigenerazione e salvezza son sì poeticamente credute e indicate, ma non svolte e cantate. Non per nulla si è detto e ripetuto — fino a farlo diventare un luogo comune — che *La Terra Desolata* è soltanto l'« Inferno » della *Commedia* eliotiana: *La Terra Desolata*,

¹ *The Waste Land*, pubblicata nel 1922, è stata tradotta in italiano da MARIO PRAZ (« *La Terra Desolata* », in *Circoli*, II, 4, luglio-agosto 1932, rist. in T. S. ELIOT, *La Terra Desolata, Frammenti di un Agone, Marcia Trionfale*, Firenze, Fussi, 1949) e da quella traduzione, ormai classica, riprendo il titolo. Le citazioni delle poesie di T. S. ELIOT sono tolte dai *Collected Poems*, New York: Harcourt, Brace, & Co., 1936.

² CH. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, « Au Lecteur », v. 1. L'ultimo verso di questa stessa poesia (« Hypocrite lecteur! mon semblable, mon frère ») conclude il primo canto della *Terra Desolata*.

infatti, è il poema della desolazione totale, della sterilità, dell'amore e della morte sterili, dove la speranza di salvezza non fa che acuire (poeticamente) l'orrore della desolazione.

È facile indicare la genesi di questo stato d'animo « desolato » nello spettacolo offerto dall'Europa subito dopo la prima guerra mondiale: ma se questa occasione immediata toccò anche T. S. Eliot (ed è probabile)³, bisogna ben dire che sia il senso della sua « desolazione » preesisteva in lui, sia che nella *Terra Desolata* il poeta è andato ben oltre la contingenza.

Uno sviluppo sentimentale unitario unisce infatti il suo primo volume, *Prufrock and Other Observations* (1917) con i *Poems* (1920) e con *La Terra Desolata* (1922); è un nuovo sviluppo sentimentale unitario che proseguirà poi in *Ash Wednesday* (1930) e nei *Four Quartets* (1944). In *Prufrock* il sentimento dell'Eliot era ancor vago, era un'angoscia indefinita, i cui termini venivano identificati, provvisoriamente e letterariamente, nel contrasto fra il poeta e il mondo culturalmente provinciale della Nuova Inghilterra di cui il poeta era figlio. Il vuoto interiore di quel mondo era in *Prufrock* appena una vaga intuizione; ma nei *Poems* i termini dell'angoscia eliotiana cominciano ad approfondirsi, scbbene un residuo ancor vivo di decadentismo mantenga il conflitto sul piano estetico, e tenga distaccato e distante il poeta, in un atteggiamento di ironica superiorità. La colpa di Bleinstein, della principessa Volupine, dello stesso Sweeney, è di non essere in tono con la bellezza che li circonda: « A lustreless protusive eye / Stares from the protozoic slime / At a perspective of Canaletto »⁴; cosicché per colpa di quell'occhio la bellezza si svuota di ogni contenuto spirituale, e Burbank può domandarsi: « Who clipped the lion's wing / And flea'd his rump and pared his claws? »⁵. Ma la domanda rimane senza risposta nei *Poems*, e vi

³ Cfr. *W. L.*, vv. 366-76 e la citazione da HERMANN HESSE, *Blick ins Chaos*, che l'Eliot dà in nota. Non mi risulta — almeno a giudicare dalla letteratura di guerra — che la seconda guerra mondiale, pur tanto più orrenda, abbia provocato uno sconquasso sentimentale, ideologico e sociale paragonabile a quello provocato dalla prima; mi sembra che, a torto o a ragione, noi eravamo assuefatti all'idea dell'inevitabilità della guerra e dei suoi orrori.

⁴ *Burbank with a Buedcker: Bleinstein with a Cigar*, vv. 17-19.

⁵ *Idem*, vv. 29-30.

rimarrà fino alla *Terra Desolata*. Là invece il conflitto estetico diventa soltanto residuale, e si impostano i termini di quel conflitto morale che spiega la « desolazione » del mondo. La terra è arida e brulla perché non vi è amore fecondo ma solo lussuria sterile che offende e che brucia; e in questa peccaminosa « desolazione » il poeta non si sente più distaccato e lontano, ma dolorosamente compartecipe e corresponsabile.

La compartecipazione e la corresponsabilità sono la grande scoperta, morale e poetica, della *Terra Desolata*. Con *Ash Wednesday* e meglio ancora con i *Four Quartets*, i termini del conflitto avanzeranno ancora, si porteranno su piano religioso e là finalmente si placheranno. Ma indipendentemente dalla soluzione che il poeta abbia fortunatamente trovata alla propria angoscia personale, *La Terra Desolata* rimane per noi proprio perché essa può esprimere e suscitare in noi sempre vivi e sempre nuovi i termini del proprio conflitto, essere quindi per noi il poema della desolazione totale.

Ho usato scientemente la parola « poema », il che per una composizione di 433 versi può sembrare un anglicismo. Nella sua brevità *La Terra Desolata* è però organizzata come un poema di mole: il mito della rigenerazione annuale tramite il sacrificio umano costituisce la premessa strutturale della *Terra Desolata* così come la teologia cattolica, il sistema tolemaico e la dottrina del Dolce Stil Nuovo costituiscono la premessa strutturale della *Divina Commedia*⁶. In entrambi i casi sono premesse indipendenti dall'opera d'arte in questione, che però le forniscono un sistema primo e ordinato di simboli espressivi, il quale, perché ordinato in sé, ne sostiene tutta la massa, così come lo scheletro sostiene l'opera d'arte architettonica, pur obbedendo a regole di statica e non a regole d'arte. Nella sua citatissima recensione all'*Ulysses di Joyce*⁷ (che è dell'anno seguente alla pubblicazione della *Terra Desolata*) il poeta stesso è esplicito

⁶ L'influsso di Dante su T. S. Eliot è stato studiato da M. PRAZ (« T. S. Eliot e Dante », ora in *Machiavelli in Inghilterra*, Roma, Tumminelli, 1942) il quale osserva che l'Eliot derivò da Dante « chiare immagini visive, linguaggio conciso e luminoso » (p. 258). Anche l'idea di articolare il poema per personaggi può essere stata suffragata dall'esempio della *Divina Commedia*.

⁷ « Ulysses, Order and Myth », in *The Dial*, nov. 1923, pp. 480-83. Cfr. E. DREW, *T. S. Eliot, The Design of his Poetry*, London, Eyre & Spottiswoode, 1950, capp. I e II. Il passo riferentesi al « mythical method » è là citato a p. 19.

a questo riguardo: per l'Eliot l'assunzione di un mito strutturale non è « che il modo di padroneggiare, di ordinare, di dar forma e significato a quell'immenso panorama di futilità e di anarchia che è il mondo moderno »; e soggiunge: « Invece del metodo narrativo si può usare il metodo mitico; credo scriamente che questo sia un modo di rendere possibile per l'arte il mondo moderno ». Dopo i *Poems* il « metodo mitico » resterà, pur con qualche evoluzione interna, il metodo di lavoro fondamentale dell'Eliot.

Cerchiamo di chiarire subito l'opposizione qui posta dall'Eliot tra « metodo mitico » e « metodo narrativo ». Il metodo narrativo svolge l'opera nel tempo storico, cioè in un tempo che colloca gli eventi e le sensazioni in una successione non invertibile passato-presente-futuro, sì che l'autore non può allontanarsi da questa successione se non con formule di correlazione (per esempio, un sogno che porti la narrazione nel futuro, o, sintatticamente, con un trapassato remoto). Ma al contrario, il « metodo mitico » ha per suo presupposto la contemporaneità di tutte le esperienze: permette quindi di partire da qualsiasi punto temporale verso qualsiasi direzione, non segue il corso della storia, ma piuttosto quello della memoria, dello inconscio. (Non si dimentichi che all'*Ulysses* seguì *Finnegans Wake*)⁸. Cosicché l'assunzione di un mito, e il conseguente « metodo mitico » toccano il poema nella struttura, nell'articolazione e nel linguaggio: nella struttura, poiché il poeta assume un rapporto magico fra la propria esperienza spirituale e la realtà esterna⁹; nell'articolazione,

⁸ Nella suddetta recensione l'Eliot descrive il « metodo mitico » e confessa il suo debito alla psicologia e all'antropologia moderne e a James Joyce che per primo lo ha adoperato in letteratura: « In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. ... Psychology (such as it is, and whether our reactions to it be comic or serious), ethnology and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago ». Che questo parallelo continuo implichi la contemporaneità di tutte le esperienze (e quindi il considerare tutto il tempo come un unico presente) è evidente: l'Eliot stesso sarà poi esplicito nei *Four Quartets*: « Time present and time past / Are both perhaps present in time future. / And time future contained in time past » (*Burnt Norton*, vv. 1-3). La DREW definisce invece il metodo mitico come « the presentation of experience in symbolic form » (p. 21); e ciò è vero del metodo mitico, ma non solo di questo: è vero, per esempio, anche dell'allegoria.

⁹ La magia presuppone la possibilità di costringere alla volontà del mago le forze naturali (intese come demoniche) o anche altri esseri umani operando su oggetti che le simboleggiano. Cfr. anche E. DREW, *op. cit.*, pp. 21-23.

poiché unificando tempo ed esperienze può unificare simboli diversi; nel linguaggio, poiché più che ai nessi sintattici egli bada ora ai nessi evocativi.

Ci dice il poeta stesso che per *La Terra Desolata* il mito strutturale gli fu suggerito da *From Ritual to Romance* della Weston¹⁰, cioè, com'è noto, da uno studio antropologico che riporta la leggenda cristiano-cavalleresca del Graal ai riti propiziatori di fertilità (con sacrificio umano) dei popoli primitivi, attraverso una gamma di leggende diversamente narrate da civiltà cronologicamente e geograficamente lontane. È questo un libro che non è, e che non pretende di essere, né la Bibbia né la *Summa Theologica*, ma soltanto l'interpretazione « scientifica » di una lunga leggenda. È però significativo che l'Eliot l'abbia prescelto. Nella *Terra Desolata* non si parla di scienza: in quella desolazione cadono tutti i valori dello spirito, cadono tutte le fedi, ma è implicito proprio nella scelta del mito strutturale che la fede nella scienza (di cui non si parla) non cade; non cade cioè la certezza che la scienza possa arrivare a scoprire e a dichiarare la verità. La dimenticanza è rivelatrice, e ci spiega perché l'Eliot di quegli anni possa aver preferito l'interpretazione scientifica che dà l'antropologia al mito del Re-Dio sacrificato, all'interpretazione religiosa che dello stesso mito danno la Bibbia e San Tommaso; è anche una preferenza che si accorda con quegli anni, positivizzanti e ateizzanti, e che soprattutto si accorda con il sentimento della desolazione totale che urge verso la propria espressione nell'animo del poeta. La scienza infatti — così come noi la intendiamo oggi — può forse anche giungere a una verità, ma non mai a una verità consolatrice.

Dalla leggenda che, secondo la Weston, si snoda dal rituale primitivo di fertilità agreste fino alla leggenda del Graal deriva innanzi tutto il mito strutturale della *Terra Desolata*. Assumendo come

¹⁰ J. L. WESTON, *From Ritual to Romance*, Cambridge, Bowes & Bowes, 1920. L'Eliot riconobbe il suo debito nelle note alla *W. L.*, ma il primo a studiare le relazioni fra il libro della Weston e il poema dell'Eliot fu CLEAETH BROOKS (« The Waste Land, Critique of the Myth », in *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, Un. of North Carolina Press, 1939), dopodiché tutti i libri su T. S. Eliot ne hanno parlato dando un riassunto più o meno esteso del volume.

innata nell'uomo, e quindi come universale, l'idea del rapporto magico fra l'impotenza del Re-Dio e la sterilità della terra (sterilità cancellabile col sacrificio del Re-Dio), accettando come legittimo per tradizione il trasferimento dal fisico allo spirituale, l'Eliot può ora dar «ordine e significato» alla propria «desolazione»; in altri termini può dar forma espressiva, e comunicabile, alla propria esperienza spirituale, la quale gli mostra nella lussuria sterile la causa della sterilità spirituale del mondo moderno, «futile e caotico», e gli indica nello stesso tempo la possibilità di rigenerazione di tutto nel sacrificio volontario di sé. E dalla stessa leggenda derivano quindi i simboli strutturali di tutto il poema, la roccia e la terra arida come sterilità spirituale, l'acqua e la pioggia come morte rigeneratrice, il fuoco come lussuria, il Re Pescatore come vittima sacrificale; mentre dal modo con cui le leggende si tramandano (secondo gli studi etnologici) deriva al poeta la possibilità di «identificare» via via l'uno nell'altro i suoi personaggi, cioè l'«articolazione mitica» della *Terra Desolata*. Scriveva l'Eliot in una nota all'episodio della chiromante: «L'appiccato, che appartiene al mazzo tradizionale [dei tarocchi] mi conviene per due ragioni: perché lo associo nella mia mente col Dio impiccato del Frazer, e perché lo associo con il personaggio incappucciato nel passo dei discepoli a Emmaus, nella quinta parte. Quanto all'uomo dalle tre aste (che fa realmente parte del giuoco dei tarocchi) lo associo del tutto arbitrariamente col Re Pescatore stesso»; e scriveva ancora in un'altra nota, questa volta all'episodio di Tiresia: «Il mercante cieco da un occhio, venditore di passolina, si confonde col Marinaio Fenicio, e quest'ultimo non è completamente distinto da Ferdinando principe di Napoli, così tutte le donne sono una sola donna, e i due sessi s'incontrano in Tiresia»¹¹. Il poeta, naturalmente, non si serve di questa possibilità soltanto per organizzare il proprio poema (ché in tal caso il «metodo mitico» resterebbe esterno alla sua poesia) ma costituisce la trasfigurazione mitica in figura rettorica propria, cioè ne fa un elemento del proprio linguaggio poetico. Dal «metodo mitico» nasce quindi quello che potremmo chiamare lo «stile mitico».

¹¹ Note ai vv. 46 e 218, trad. di M. PRAZ.

Per esempio si rilegga, alla luce di quanto abbiám detto ora, uno dei piú bei passi di tutto il poema¹²:

A rat crept softly through the vegetation
 Dragging his slimy belly on the bank
 While I was fishing in the dull canal
 On a winter evening round behind the gashouse
 Musing upon the king my brother's wreck
 And on the king my father's death before him.
 White bodies naked on the low damp ground
 And bones cast in a little low dry garret,
 Rattled by the rat's foot only, year to year.

L'organizzazione narrativa è qui soltanto apparente: le acque morte del canale dietro al gasometro sono un simbolo d'acqua (cioè di morte e purificazione); il naufragio dei due re è l'identificazione che il poeta fa di se stesso col Re Pescatore (la vittima sacrificale) tramite *La Tempesta* di Shakespeare; i cadaveri e le ossa smosse dal topo sono il simbolo dell'altra morte, di quella sterile, di cui è causa « la caoticità e futilità » del mondo circostante. Infatti « caoticità e futilità » sono accentuate dai versi immediatamente seguenti, i quali a loro volta debbono essere letti tenendo presenti nella memoria i versi del secentesco John Day, e cioè:

When of a sudden, listening, you shall hear,
 A noise of horns and hunting, which shall bring
 Actacon to Diana in the spring,

sì che nella nostra memoria si susciti il contrasto fra l'ordinata bellezza classica (Diana e Atteone) e la sordida inutilità del mondo contemporaneo. Prosegue infatti *La Terra Desolata* imperniandosi su « horns » — che vuol dire sia « corni da caccia » (come in Day) che « trombe di automobili » (come qui):

But at my back from time to time I hear
 The sound of horns and motors, which shall bring
 Sweeney to Mrs. Porter in the spring;

¹² W. L., vv. 187-202 e note relative.

cade quindi volutamente in un ritmo di canzonetta:

O the moon shone bright on Mrs. Porter
 And on her daughter
 They wash their feet in soda water;

e si rialza al finale col verso di Verlaine (immesso testualmente in francese) che evoca un'infinita aspirazione alla purezza,

Et o ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

e richiama chi conosce l'intero sonetto, *Parsifal*, al mito strutturale del Graal.

Il passaggio dallo stile narrativo allo stile mitico deve essere avvenuto tra il 1917 e il 1920, cioè tra la pubblicazione di *Prufrock and Other Observations* e quella dei *Poems*. Infatti rispetto a *Prufrock* i *Poems* mostrano un approfondimento sia nel sentimento che nella forma. Le poesie di *Prufrock* seguivano il « metodo narrativo », avevano nello stile un andamento discorsivo che ricordava il Laforgue, non avevano limiti esterni, e il loro limite interno era dato da una certa ironia distaccata che le salvava dal cadere nel sentimentale. Ma le poesie inglesi dei *Poems* — sulla scorta di Tristan Corbière e di John Donne — si impongono per prima cosa il limite esterno del tetrastico di tetrametri giambici, un metro monotono che però l'Eliot scioglie, pur rendendolo più difficile, coll'inscrivere il ritmo del verso (*verse rhythm*) nel ritmo naturale del discorso comune (*speech rhythm*). Dopo la scuola del verso libero, fatta in *Prufrock*, all'Eliot ripugnano naturalmente le facili licenze ottocentesche, quali le inversioni grammaticali o il porre parole piene in tesi, ma gli è invece altrettanto naturalmente gradito l'*enjambement*, non solo fra verso e verso ma anche fra strofe e strofe. La nuova tecnica metrica consiste dunque da un lato nella coincidenza costante degli accenti prosastici con le arsi, dall'altro nella libertà assoluta delle pause, le quali sono solamente sintattiche e non mai metriche. Il risultato ne è quindi che il ritmo del verso non falsa il ritmo del discorso, e che in esso le rime e lo stesso ricorrere delle arsi suonano ora distanti come in un sottofondo musicale. Scuola,

quella dei *Poems*, innanzi tutto di concisione, di disciplina formale, sì che la brevità dello spazio concessosi costringa il poeta all'essenziale, alla precisione del vocabolo, e quindi alla puntualità del sentimento.

Contemporaneamente il sentimento stesso si approfondisce nel corso dei *Poems*. Rimane sì — come abbiamo già detto — ancora su un piano estetico, tutto teso a voler segnare puntualmente la futilità di un mondo di bellezza ancor valida ma svuotata ormai del suo contenuto spirituale, ma ben nuova è la tecnica che vuole appunto realizzare contemporaneamente bellezza e vuoto interiore. E qui interviene lo «stile mitico», il cui primo scopo, nelle parole dell'Eliot, è quello di «stabilire un parallelo continuo fra il contemporaneo e l'antico» — qui fra un «antico» in cui la bellezza aveva significato e un «contemporaneo» in cui non ne ha più.

In *Sweeney Erect* la realizzazione è ancora viziata dallo «stile narrativo», non è in fondo dissimile da quella (tanto meno impegnata) di Keats nel sonetto dedicatorio dei *Poems* 1817: consiste infatti nel ricostruire verbalmente quella bellezza che pur si dichiara passata. «Glory and loveliness have passed away», dichiara Keats, ma prosegue dipingendo, sia pure in frasi negative, ninfe e corone di incenso e di fiori; ugualmente in *Sweeney Erect* T. S. Eliot costruisce il proprio mondo di bellezza chiedendo che qualcuno glielo dipinga, ma dipingendoselo di fatto da sé:

Paint me a cavernous waste shore
 Cast in the unstill'd Cyclades,
 Paint me the bold anfractuous rocks
 Faced by the snarled and yelping seas,

e così via; dimodoché l'animalesco Sweeney si trova poi contrapposto a quella bellezza ma non dentro quella bellezza, e sfondo e figura rimangono separati. La soluzione tecnica, il vero «stile mitico» (atemporale e fatto di nessi evocativi) apparirà invece in *Burbank with a Baedeker: Bleinstein with a Cigar*, dove gli oggetti di bellezza non saranno più descritti ma rievocati con parole che richiamino l'oggetto senza dipingerlo, sì che questo veramente ri-

manga nello sfondo della memoria e del quadro, nel sottofondo se si preferisce. Un'analisi di pochi versi di *Burbank* è dimostrativa:

The smoky candle end of time
Declines. On the Rialto once,
.
Princess Volupine extends
A meagre, blue-nailed, phthisic hand
'To climb the waterstair. Lights, lights,
She entertains Sir Ferdinand
Klein.

Qui « the smoky candle end of time » richiama il « Night's candles are burnt out » dell'addio di Romeo e Giulietta; « Rialto » rievoca tutta Venezia; « Lights, lights » ci rimanda al grido del re che interrompe la rappresentazione allusiva messa in scena da Amleto; « Sir Ferdinand » è per un istante il Ferdinando principe di Napoli della *Tempesta*, prima di divenire Ferdinand Klein (si noti che « Sir Ferdinand » è in fine di strofa, « Klein » all'inizio della seguente). In *Burbank* questa tecnica allusiva è ancora grossolana, massiccia; nella *Terra Desolata* sarà affinata e sottile, ma è la stessa tecnica; là usata per evocazioni diverse. Il sottofondo scespiriano (dall'*Antonio e Cleopatra*) svuota di ogni regalità il fasto del *boudoir* della Signora, la buonanotte di Ofelia è presagio di morte (e di morte per acqua) per la Ragazza del *pub*, la canzone di Olivia è condanna morale per la Dattilografa, il verso ricorrente dal *Prothalamion* di Spenser, « Sweet Thames run softly till I end my song », è un continuo richiamo a un mondo di bellezza perduto; e così via fino agli ultimi « frammenti » con cui il poeta dichiara di aver puntellato le proprie rovine (« These fragments I have shored against my ruins »). Forse l'esempio per noi italiani più immediatamente chiaro di questo stile evocativo (o « mitico ») si trova nel primo canto, dove l'aver incorporato i versi danteschi « sì lunga tratta / Di gente, ch'io non avrei mai creduto / Che morte tanta n'avesse disfatta » colloca la folla che si muove giù per King William Street e sul Ponte di Londra fra « coloro che mai non fur vivi »:

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.

Data l'importanza che il personaggio ha nelle leggende studiate dall'etnologia; e dati soprattutto i precedenti volumi dell'Eliot, appar quasi ovvio, o naturale, che il poeta, volendo esprimere la propria « desolazione », articolò il suo poema per personaggi almeno fino all'ultimo canto, e per personaggi che non trovano la loro interrelazione in un dialogo drammatico, ma solo nello svolgersi del sentimento. I « ritratti » prevalgono infatti in *Prufrock and Other Observations* (si noti « observations »), e i *Poems* culminano nella creazione di Sweeney, dell'animalesco *homo sapiens* negazione della spiritualità umana.

Ma Sweeney è appena rammentato nella *Terra Desolata*¹²; e non avrebbe potuto apparirvi, poiché il Sweeney dei *Poems* è l'antipoeta irredimibile, laddove nella *Terra Desolata* tutti i personaggi confluiscono nel poeta corresponsabile e vittima redentrice. I personaggi della *Terra Desolata* sembrano, infatti, a prima vista, ritornare ai modi di *Prufrock*, sia per il verso in cui son descritti o parlano (in tetrametri giambici o in varianti libere di questo), sia per la loro costruzione. Ma che il modo di *Prufrock* non fosse stato del tutto abbandonato durante la stesura di quell'esperimento essenziale che furono i *Poems* lo mostrano le poesie francesi là incluse; e d'altra parte, una più attenta lettura della *Terra Desolata* stessa rivela subito che anche i suoi personaggi sono stati investiti da quell'approfondimento stilistico e sentimentale avvenuto nell'Eliot fra il '17 e il '22.

¹² Nel passo dianzi citato (vv. 96-202) dove le trombe, non della caccia ma delle automobili, portano non Atteone a Diana ma « Sweeney to Mrs. Porter in the spring ».

È evidente il rapporto della Ragazza dei giacinti (canto I) con quella della *Figlia che Piange*, della Signora del *boudoir* (canto II) con quella del *Portrait of a Lady* (ambedue da *Prufröck*), e del Fleba del canto IV col Fleba di *Dans le Restaurant* (in francese nei *Poems*). Nel primo caso vi è anche una coincidenza di immagini. Così nella *Figlia che Piange*:

Her hair over arms and her arms full of flowers.
And I wonder how they should have been together!
I should have lost a gesture and a pose.
Sometimes these cogitations still amaze
The troubled midnight and the noon repose;

e nella *Terra Desolata*:

« You gave me hyacinths first a year ago;
« They called me the hyacinth girl. »
— Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence;

e si osservi che alla maggior precisione dei simboli significanti (lo specifico « hyacinths » invece del generico « flowers »; « your hair wet » invece del convenzionale « her hair over her arms ») si accompagna l'approfondimento del sentimento di incertezza e di rimpianto, il quale negli ultimi versi della *Figlia che Piange* è meditativo, solo tendenzialmente gnomico, ma nella *Terra Desolata* è realizzato visivamente.

Nel *Portrait of a Lady* lo stile è volutamente piano, secondo l'eredità di Laforgue; nella Signora del *boudoir* è invece volutamente alto, secondo il modello di Shakespeare; ma certe immagini ricorrono. Così nel *Portrait*:

Among the smoke and fog of a December afternoon
You have the scene arrange itself — as it will seem to do —
With « I have saved this afternoon for you »;
And four wax candles in the darkened room,
Four rings of light upon the ceiling overhead,
An atmosphere of Juliet's tomb
Prepared for all the things to be said, or left unsaid;

e pochi versi dopo:

Among the windings of the violins
 And the ariettes
 Of cracked cornettes
 Inside my brain a dull tom-tom begins
 Absurdly hammering a prelude of its own,
 Capricious monotone
 That is at least one definite « false note »;

e più tardi ancora:

« I shall seat here, serving tea to friends ».

Le stesse immagini ritornano nella *Terra Desolata*, solo che la scena non deve « sistemarsi da sé » ma è già sistemata nel sottofondo scespiriano dell'*Antonio e Cleopatra*. Per esempio all'inizio:

The Chair she sat in, like a burnished throne
 Glowed on the marble, where the glass
 Held up by standards wrought with fruited vines
 From which a golden Cupidon peeped out
 (Another hid his eyes behind his wings)
 Doubled the flames of sevenbranched candelabra
 Reflecting light upon the table as
 The glitter of her jewels rose to meet it.

Uguualmente il « dull tom-tom » ritorna nel passo del « vento sotto la porta » in cui il verbo « do », in fortissima arsi, non può non richiamare alla mente il « battere alla porta » del *Macbeth*, con forse l'interpretazione del De Quincey¹⁴:

« What is this noise? »
 The wind under the door.

¹⁴ Cfr. TH. DE QUINCEY, *On the Knocking at the Gate in Macbeth*, alla fine del penultimo paragrafo: « Hence is that, when the deed is done, when the work of darkness is perfect, the world of darkness passes away like a pageantry in the clouds: the knocking at the gate is heard, and it makes known audibly that the reaction has commenced; the human has made its reflux upon the fiendish; the pulses of life are beginning to beat again; and the re-establishment of the goings-on of the world in which we live first make us profoundly sensible of the awful parenthesis that has suspended them ».

« What is this noise now? What is the wind doing? »
Nothing again nothing.

« Do
You know nothing? Do you see nothing? Do you remember
Nothing? »

E pochi versi più sotto:

« What shall we ever do? »
The hot water at ten.
And if it rains, a closed car at four.
And we shall play a game of chess
Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.

L'episodio della Signora del *boudoir* è troppo complesso tecnicamente perché si possa analizzare ora in che modo l'approfondimento delle immagini sia avvenuto; e si noti per ora soltanto che anch'esso riprende una figura di *Prufrock*. Il canto di Fleba il Fenicio, poi, è quasi letteralmente tradotto dal finale *Dans le Restaurant*; e se nella versione inglese l'immagine è più ampia, più ariosa, più marina, ciò non dipende tanto dal fatto che l'Eliot scriva ora nella propria lingua, quanto, ancora una volta, da tutta la maturazione del suo mondo poetico. Anche qui, se compariamo la versione francese con quella inglese, noi vediamo che nella seconda la parola è più precisa, l'immagine è più nitida, il ritmo è più sostenuto. Ciò fino dai primi versi, ma la portata e il senso dell'approfondimento sentimentale son veramente esemplari negli ultimi due. Terminava il testo francese dicendo:

Figurez-vous donc, c'était un sort pénible;
Cependant, ce fut jadis un bel homme, de haute taille;

finiva cioè con un abbassamento antisentimentale voluto, segno però qui di carenza sentimentale. Ma la versione inglese, richiamandosi al sentimento della corresponsabilità del poeta (e del lettore), porta lo stesso finale alla rassegnata impassibilità della più alta poesia gnomica:

Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.

Gli altri due personaggi maggiori della *Terra Desolata*, cioè la Ragazza del *pub* (canto II) e la Dattilografa (canto III), non hanno precedenti diretti negli altri due volumi dell'Eliot, ma sono però di fatto realizzazioni in figura di un sentimento già noto alla sua poesia. Infatti, come quasi tutti gli artisti del primissimo Novecento, anche l'Eliot si era indugiato in *Prufrock* sullo squallore della città moderna con un sentimento ambivalente di ripugnanza e d'attrazione; e l'aveva realizzato là in brevi poesie impressionistiche con qualche abbozzo di figura. Perciò quindi nella *Rhapsody on a Windy Night* si trova appena disegnata una prostituta « Who hesitates toward you in the light of the door / Which opens on her like a grin »¹⁵, e nel terzo dei *Preludes* un'altra donna è rappresentata al momento di alzarsi dal letto dopo aver « watched the night revealing / The thousand sordid images / Of which [her] soul was constituted »¹⁶; ma in ambedue i casi l'abbozzo di figura non si stacca dal quadro di paesaggio. Nella *Terra Desolata* invece, tutto il sentimento dello squallore cittadino vien naturalmente approfondito dall'esser riportato dal paesaggio alla figura, cioè dall'ambiente all'uomo; sì che ciò che appariva come « squallore » in *Prufrock* rivela ora la propria essenza di « sterilità » proprio mentre si realizza in figure umane, congeniali al poeta, nella Ragazza del *pub* con la sua squallida mezza lite con Lil sulla dentiera, nella Dattilografa stanca e annoiata con i suoi amori senza amore col piccolo impiegato foruncoloso.

Nella *Terra Desolata* la « poesia di figura » dell'Eliot trova la sua più alta espressione, tant'è vero che dopo di quella egli non si esprimerà più per figure umane. Al paragone con quelli di *Prufrock*, e proprio per i loro evidenti legami, i personaggi della *Terra Desolata* dichiarano in modo cemplare l'approfondimento sentimentale e stilistico intervenuto nel poeta in quegli anni: il sentimento dello squallore si è evoluto nel sentimento della sterilità, il distacco ironico è scomparso all'intuizione della corresponsabilità; e nello stesso tempo si sono disciplinati i mezzi metrici, e quelli verbali si sono precisati e ampliati colla scoperta dei valori evocativi della parola.

¹⁵ Vv. 17-18.

¹⁶ Vv. 3-5.

In *Prufrock* le figure si scioglievano nello stato d'animo del poeta (sempre presente, in un dialogo muto o effettivo col suo personaggio); nei *Poems* tendevano, volutamente, a dissolversi nel loro sfondo (che esprimeva l'altro termine della contraddizione esistenziale del personaggio) per opera di una tecnica che in pittura diremmo divisionistica; ma nella *Terra Desolata* la contraddizione esistenziale è tutta nel personaggio, che dallo sfondo non si distingue, è affidata tutta al nesso evocativo suscitato dalla parola nell'atto stesso della propria funzione descrittiva. Cosicché nella *Terra Desolata* l'illusione dell'autonomia del personaggio è finalmente raggiunta in pieno ed ogni figura è fermata nel proprio gesto essenziale¹⁷, statuariamente compiuta nel proprio spazio, come le figure della *Divina Commedia*.

Come nella *Divina Commedia* così anche nella *Terra Desolata* i personaggi rimangono immobili e si muove invece il paesaggio col movimento del poeta, anche se la poesia moderna non ha più bisogno della finzione di un viaggio per significare il procedere del sentimento. Ugualmente, in entrambe il paesaggio non ha soltanto la funzione elementare di riunire le figure umane, ma è simbolo anch'esso del sentimento del poeta; nella *Terra Desolata*, anzi, ne è la rappresentazione più immediata, il momento in cui talvolta il poeta si permette di parlare in prima persona. Cosicché proprio al paesaggio è affidato qui il compito di realizzare e di fondere insieme i temi fondamentali di tutto il poema: l'arido (roccia e fuoco) come lussuria sterile, l'umido (pioggia, mare o canale) come fertilità rigenerante, e anche il tema della bellezza ancor valida formalmente ma svuotata ormai di ogni contenuto spirituale (che pur è qui soltanto un residuo).

Il tema dell'acqua è il più antico della poesia dell'Eliot: lo si era trovato, pur senza significato preciso, nelle sirene del *Love Song*,

¹⁷ Nel 1910 EZRA POUND aveva scritto dei personaggi di Dante: « Nel leggere la *Commedia* conviene riguardare le descrizioni dantesche delle azioni e delle condizioni delle anime quali descrizioni di stati mentali degli uomini nella vita, in cui essi dopo morti sono costretti a perseverare; cioè, l'aspetto interiore degli uomini sta visibilmente dinanzi agli occhi di Dante » (*The Spirit of Romance*, London, Peter Owen, 1952, p. 128); e M. PRAZ, nel saggio dianzi citato (p. 246), osserva giustamente che questo è « un punto di vista a cui non manca che il nome per essere la teoria eliotiana del correlativo oggettivo ».

in un'immagine di *Mr. Apollinax*, nel sottofondo veneziano di *Burbank with a Baedeker: Blenstein with a Cigar*; e lo ritroveremo anche dopo, per esempio in *Marina* e nei *Dry Salvages*; sì che questa antica predilezione del poeta ci fa apparire giustificata anche interiormente la scelta di un mito fondamentalmente acquatico per l'organizzazione della *Terra Desolata*, e ci spiega meglio di ogni necessità esterna (o di trama) perché il tema dell'acqua sia quantitativamente il più sviluppato in tutto il poema. Nella *Terra Desolata* l'acqua è il flusso della vita, porta la morte dalla vita e la vita dalla morte, è nascita e morte e rinascita in un cerchio perenne.

La *Terra Desolata* comincia infatti con l'aprile che «stirring / Dull roots with spring rain» suscita il poema stesso; dopodiché non vi è canto in cui questo tema non appaia. Ha i suoi propri nel terzo canto e nel quarto, nel terzo che si inizia sul fiume e termina wagnerianamente colle voci delle Figlie del Tamigi, e nel quarto, «La Morte per Acqua», che è tutto un'immagine di mare; però, anche fuori di quelli ed oltre ai simboli ovvi del Re Pescatore e della pioggia-salvezza, l'evocazione dell'acqua è continua: la pioggia sorprende il poeta sullo *Starnbergersee*; la buonanotte della Ragazza del *pub* è la buonanotte di Ofelia che sta per annegare; i capelli della Fanciulla dei giacinti son umidi; ed ancora: «And if it rains a closed car at four», «This music crept by me upon the wather», «Oed' und leer das Meer».

Il tema dell'arido è invece quasi nuovo alla poesia dell'Eliot, poiché non era apparso prima che in *Gerontion* (il quale è per molti lati un anticipo della *Terra Desolata*). Anche là le stesse immagini d'aridità simboleggiavano una sterilità peccaminosa; ora alcune immagini di *Gerontion* riecheggiano nel maggior poema. La terra dove sorge la «decayed house» di *Gerontion*, «Rocks, moss, stoncrop, merds», pare anticipare lo «stony rubbish» della *Terra Desolata*; la stessa «draughty house», dove «Vacant shuttles / Weave the wind» rassomiglia alla Cappella Perigliosa, «the wind's home», dove «the door swings», e tutta «this decayed hole among the mountains» riecheggia la «decayed house» di *Gerontion*¹⁸. Naturalmente nella

¹⁸ Cfr. *Ger.* vv. 7 e 12, *W. L.* v. 20; *Ger.* vv. 32 e 301, *W. L.* vv. 388-390; *W. L.* v. 385.

Terra Desolata le immagini dell'arido sono più chiare e più nitide come più nitido e più ampio è anche il valore del tema, che qui simboleggia la sterilità lussuriosa e la lussuria sterile, la morte distruggitrice che non prelude a nessuna rigenerazione.

E come il tema dell'umido, anche il tema dell'arido appare subito, fra l'episodio minore della Fanciulla lituana e quello della Fanciulla dei giacinti, a interrompere un tono idillico della memoria con un monito di solennità biblica:

Son of man,

.
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
And the dry stone no sound of water.

Tuttavia, pur essendo ugualmente fondamentale il tema dell'arido non è trattato tanto estesamente quanto quello dell'umido: dopo la sua breve apparizione al primo canto ritorna sottinteso nell'episodio della Signora del *boudoir*, ma tace poi fino al quinto, « Ciò che disse il Tuono », poiché nel corso del poema il sentimento della sterilità lussuriosa si esprime piuttosto per figure. Le immagini del paesaggio arido saltano quindi dal secondo all'ultimo canto; e per di più, sebbene le immagini dell'arido sian dominanti, esteticamente e funzionalmente, nell'ultimo, non è questo il canto dell'arido, ma è piuttosto la sinfonia di chiusura. Là ritornano tutti i temi e tutte le immagini, e al tema meno sviluppato prima (si noti l'abilità del poeta!) è data parte dominante. L'episodio proprio dell'arido è invece, piuttosto, quello della Signora del *boudoir*, il quale, accanto a « Ciò che disse il Tuono », è il passo più esperto di tutto il poema, il passo dove l'Eliot riesce a fondere tre temi in assoluta contemporaneità: ne dichiara uno, la lussuria sterile, coll'adoprarne tutte immagini di calore e di guizzi di fuoco e di gemme; ne lascia un altro, quello residuale della bellezza svuotata, alla qualità estrinseca dello stile, stile alto; e tiene il terzo, il tema dell'umido, nel sottofondo e in contrasto, ché l'episodio scespiriano è nella fattispecie una scena d'acqua (Enobarbo racconta l'arrivo di Cleopatra a Marcantonio sul fiume Cidno)¹⁹.

¹⁹ *Anthony and Cleopatra*, II, II, 196-223 (O.U.P.).

Ma il tema della bellezza svuotata di ogni contenuto spirituale già fondamentale nei *Poems* è soltanto residuale nella *Terra Desolata*. Nel passaggio da questi a quella (o meglio a *Gerontion*) i termini dell'angoscia del poeta si sono approfonditi spostandosi dal piano prevalentemente estetico a un piano prevalentemente morale e quindi la bellezza svuotata ha rivelato la causa del proprio vuoto nella sterilità lussuriosa che la circonda, pur mantenendo, proprio perché bellezza, almeno un qualche anelito di salvezza. Cosicché questo tema residuale si stempera ora nell'uno ora nell'altro dei due fondamentali. Infatti, come abbiamo visto ora, le immagini in cui si esprime l'episodio della Signora del *boudoir* sono immagini e di fuoco e di bellezza; e immagini di bellezza evocata (quali il *Prothalamion* di Spenser, la barca di Elisabetta e la Pia di Dante) fanno da contrasto al Tamigi di oggi, al « dull canal » mentre il suono del disco della Dattilografa porta un anelito di salvezza (« This music crept by me upon the waters ») che però si concreta in una bellezza « inesplicabile »:

where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold.

E proprio perché residuale e non essenziale il tema della bellezza vuota non riapparirà nell'ultimo canto, dove si fondono invece i due temi fondamentali mentre il tuono, col suo brontolio interpretato (« *Datta, dayadhvam, damyata* », « dona, comprendi, dominati »), presta alla *Terra Desolata* la morale dell'inno vedico. È il momento di chiusura di ogni angosciato viaggio umano verso la purificazione e la rigenerazione, è la fine del viaggio degli apostoli ad Emmaus, di Parsifal alla Cappella Perigliosa, del bramano al Gange, è la fine anche del viaggio incosciente delle folle moderne²⁰: e la faticosità del cammino nell'arido è immagine della resistenza dell'io, peccaminosamente vivo, all'annientamento salvatore; sì che il presagio del tuono è respinto (« There is not even silence in the

²⁰ Vedi vv. 368-376 (« Who are those hooded hordes », etc.) e nota relativa. Il « terzo uomo » dei versi precedenti, che c'è e non c'è, è la vittima del sacrificio.

mountains / But dry sterile thunder without rain») fino all'accettazione della pioggia. E l'Eliot segna il passaggio lento dalla ribellione all'accettazione introducendo l'acqua come desiderio (si ricordi l'«*apothancin thélo*» dell'epigrafico), anticipandola quindi nella struttura del verso pur mentre la nega:

If there were water
 And no rock
 If there were rock
 And also water
 And water
 A spring
 A pool among the rock
 If there were sound of water only
 Not the cicada
 And dry grass singing
 But sound of water over a rock
 Where the hermit-thrush sings in the pine trees
 Drip drop drip drop drop drop drop
 But there is no water.

 In a flash of lighting. Then a damp gust
 Bringing rain

Con la pioggia la rivelazione, la morale del poema: «*Datta, dayadhvam, damyata*», dice il tuono nell'inno vedico; e il poeta interpreta secondo la propria coscienza, e parla al suo simile, «*my friend*» e non più «*hypocrite lecteur*»: *Datta*, cioè «*dona*», dona un tuo momento d'amore, un momento che non sarà mai scritto su i nostri epitaffi ma in grazia del quale tu esisterai; *dayadhvam*, cioè «*comprendi*», comprendi ed esci così dalla tua prigione cessando di pensare alla chiave e a quella soltanto; *damyata*, cioè «*dòminati*», imponiti la tua legge d'amore e sii come una barca guidata, obbediente al remo e alla vela:

The boat responded
 Gaily, to the hand expert with sail and oar
 The sea was calm, your heart would have responded
 Gaily.

Ritorna così dal tema dell'arido il tema dell'acqua; e negli ultimi versi ancora il tema dell'arido («*fishing, with the arid plain behind*

me») fino all'annullamento (« Shantih. Shantih. Shantih. ») cioè fino al silenzio musicale con cui la sinfonia si conclude.

Ed infatti in quest'ultimo canto meglio che altrove è chiaramente visibile la tecnica mitica e musicale (e più propriamente dell'*ouverture* sinfonica) con la quale l'Eliot ha costruito il proprio poema.

Apparentemente *La Terra Desolata* è un poema di personaggi, ma in realtà tutta l'unificazione del poema è affidata a un ricorrere di temi verbali, che ora evocano i termini fondamentali dell'umido e dell'arido, che ora anche connettono l'uno con l'altro i diversi episodi, fino a far confluire tutto nell'ultimo canto. *La Terra Desolata* non si unifica infatti tramite l'artificio di una trama (metodo narrativo) ma con questo ricorrere di evocazioni. Come dianzi abbiamo affermato, essa prosegue anche nello stile la propria organizzazione mitica, poiché tutta la struttura del poema è evocativa e non narrativa. Alle « citazioni » infatti è affidato il compito di evocare, o per contrasto o per appoggio, atmosfere sentimentali provenienti da opere altrui (ma non si può distinguere fra il proprio e l'altrui in una narrazione mitica); a certe insistenze sonore, quali « *Do you know nothing? Do you see nothing? Do you remember nothing?* » o anche « *Hurry up please it's time* », vien dato il compito di introdurre morbosamente un presagio; le immagini di aridità o d'umidità hanno la funzione di tener vivi i temi della sterilità e della rigenerazione. Similmente la connessione degli episodi è affidata a ritorni verbali o di immagini. La citazione « *Those are pearls that were his eyes* » viene quindi riportata dall'oroscopo all'episodio della Signora del *boudoir*; questo stesso episodio si connette al « Sermone del Fuoco » con la rievocazione del mito di Procne e Filomela dal quadro del primo al cinguettio d'uccelli nel secondo e col ritorno della « *rat's alley where the dead men lost their bones* » nelle ossa « *rattled by the rat's foot only, year to year* »; il « *sound of horns and motors* » dell'accenno a Sweeney vien ripreso nella « *human engine... like a taxi throbbing waiting* » dell'episodio di Tiresia; e si noti in fine l'insistenza su « *Unreal city* », al primo, al terzo e all'ultimo canto.

Il quale ultimo canto poi, potrebbe essere analizzato quasi parola per parola. Il « *frosty silence in the gardens* » richiama il « *Hyacinth garden* » (e si ricordi il finale: « *looking into the heart of light, the silence* »); le « *stony places* » rimandano allo « *stony rubbish* »; la « *dead mountain mouth of carious teeth* » rievoca la bocca sdentata di Lil; vi sono nell'aria torri rovesciare « *tolling reminiscent bells, that kept the hours* » così come « *Saint Mary Woolnoth kept the hours* »; sulla pianura indiana « *Ganga was sunken, and the limp leaves waited for rain* » e su quella del Tamigi « *the last fingers of leaf clutch and sink into the wet bank* »; il che a sua volta rievoca « *What are the roots that clutch, what branches grow out of this stony rubbish?* ». Più sottilmente ancora il richiamo a Webster implicito nel « *beneficent spider* » riporta alla memoria il primo richiamo allo stesso Webster, « *Oh keep the Dog far hence, that's friend to man* »; e si potrebbero forse citare altri esempi di questa tecnica che la musica ha già fatto propria.

L'interesse per la tecnica musicale e per le sue possibili applicazioni alla tecnica della poesia dimostrato dall'Eliot dalla *Terra Desolata* ai *Four Quartets* non lascia dubbi sul peso che la musica ha avuto nella formazione di questo stile evocativo; nel caso specifico, tuttavia, bisogna osservare che l'analisi delle leggende, quale usa fare l'etnologia, nota in quelle le stesse ricorrenze; là, naturalmente, sconosciute al narratore. Infatti l'analisi etnologica scopre il ricorrere di intere frasi dall'una all'altra leggenda (e talvolta anche di frasi in lingue straniere); scopre che espressioni e immagini particolari passano dall'una all'altra versione; scopre che in vesti diverse (e anche in sessi diversi) lo stesso personaggio trasmigra dall'una all'altra leggenda. L'identificazione dell'un personaggio nell'altro (di cui parla anche l'Eliot per i propri) non è di fatto che una conclusione dell'etnologia; il metodo filologico per documentare la trasmigrazione consiste proprio nel notare queste ricorrenze. Lo stile evocativo della *Terra Desolata*, quindi, anche se in gran parte riducibile a fatti già sperimentati dalla tecnica musicale, è propriamente « *stile mitico* », perché proprio dalle analogie dei temi, delle immagini e anche delle parole, le narrazioni mitiche vengono riconosciute per tali e distinte dalle narrazioni di invenzione. Ancora una volta è evidente

che l'assunzione del « metodo mitico » per *La Terra Desolata* non è stato per l'Eliot né un fatto di imitazione né un indulgere al gusto del nuovo, ma una intima necessità imprescindibile alla quale lo portavano insieme e la propria natura e la propria esperienza.

Che poi la lettura dell'*Ulysses* abbia rivelato l'Eliot a se stesso è un fatto filologicamente accertato e dichiarato dal poeta; ma scriveva giustamente l'Eliot, riconoscendo a Joyce il merito della scoperta, che del metodo mitico altri autori si sarebbero potuti servire e non perciò sarebbero stati considerati imitatori: « They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations ». A mio parere l'unico punto in cui *La Terra Desolata*, così come noi l'abbiamo, rivela la sua derivazione dall'*Ulysses* è nella voluta variazione di stile nel secondo canto, stile alto nell'episodio della Signora del *boudoir*, stile basso in quello della Ragazza del *Pub*; e la rivela proprio perché le variazioni di stile sono un fatto strutturale nell'*Ulysses*, ma sono invece un fatto incidentale nella *Terra Desolata* e nella restante poesia dell'Eliot. Di essenziale però l'Eliot non ha avuto da Joyce che la scoperta del « metodo mitico »; e con quel metodo, nella *Terra Desolata* il poeta ha condotto una « investigation » indipendente, ulteriore, e sua propria, la quale ha in comune con l'*Ulysses* solo l'assunzione di una struttura mitica e quanto del proprio sentimento può riportarsi al tempo nel quale fu scritta (ché infatti anche il sentimento della « desolazione totale » espresso in questo poema può, come il « viaggio » di Stephen, essere riportato a quell'« angoscia » dominante nella letteratura di « fra due guerre »).

E sia il Joyce che l'Eliot hanno dominato l'« angoscia » del loro tempo nell'espressione; non si sono lasciati trasportare da quella. Al lettore che giunga alla *Terra Desolata* dalla tradizione ottocentesca, dalla tradizione « narrativa » (secondo la contrapposizione eliotiana), *La Terra Desolata* può apparire anche come una congerie di frammenti: frammenti culturali, frammenti impressionistici, frammenti poetici; e in questa prima impressione egli può anche crederci confermato dall'Eliot stesso (« These fragments I have shored against my ruins ») e dal fatto che in altri autori di quello stesso periodo

la stessa « angoscia » si è proprio espressa così, nel frammentarismo. Non è così però nella *Terra Desolata*, la quale, pur esprimendosi con una struttura, un'articolazione e un linguaggio che non hanno in Europa e in America lunga tradizione, è tuttavia opera di unità e di coerenza addirittura classiche; specialmente se per classico si intenda soprattutto dominato e ordinato. Non per niente è stato recentemente e giustissimamente osservato che il maggior apporto dell'Eliot alla tradizione della poesia inglese è un rapporto di « dignità »²¹ cioè di nitidezza di immagini e puntualità di linguaggio.

SERGIO BALDI

²¹ A. ALVAREZ, *The Shaping Spirit*, London, Chatto & Windus, 1958, pp. 20-21.