

POESIE MINORI DI T. S. ELIOT

Fra le poesie minori contenute nella raccolta intitolata *Prufrock and Other Observations* (1917), la più significativa è *Preludes*, di cui le prime due sezioni furono scritte a Harvard, la terza a Parigi e la quarta, molto probabilmente, a Londra. Pubblicata dal periodico *Blast* nel luglio del 1915¹, essa delinea quattro squarci d'umile vita quotidiana intesi ad adombrare, in funzione di preludi, una rappresentazione più vasta del mondo contemporaneo.

Il primo preludio mette a fuoco una realtà piatta e corrente:

The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways.
Six o' clock.
The burnt-out ends of smoky days.
And now a gusty shower wraps
The grimy scraps
Of withered leaves about your feet
And newspapers from vacant lots...

L'odore di carne al fuoco negli stretti passaggi tra i caseggiati annuncia la sera; e il fumo dell'arrosto, preparato per il pranzo, chiude simbolicamente la giornata, i cui effimeri frutti son già ridotti in cenere. Anche la pioggia e il vento, spazzando via le foglie e i giornali calpestati dai mucchi d'immondizie che sogliono trovarsi sui terreni dove non si è ancora costruito, cancellano gli ultimi segni dell'andirivieni giornaliero e diffondono la loro greve monotonia dalla strada alle misere case. All'abulica accettazione di questa malinconica realtà sembra ribellarsi l'impaziente cavallo che «suda e scalpita» nel tentativo di persuadere il suo padrone che è tardi, che è notte, poiché già s'accendono i lampioni.

Nel secondo preludio, ad annunciare il mattino, è l'odore stantio di birra che sembra portare con sé il «debole» ricordo d'una serata spesa in una delle cento e cento *pubs*:

¹ Il testo delle poesie qui analizzate è quello dei *Collected Poems 1909-1935*.

The morning comes to consciousness
 Of faint stale smells of beer
 From the sawdust-trampled street
 With all its muddy feet that press
 To early coffee-stands.

Ed è ancora la strada a far da protagonista, come se essa, scelta a simboleggiare tutto il mondo oggettivo, fosse testimone e vittima delle « mascherate » che l'uomo d'oggi, uscendo di buon'ora di casa con le suole ancora imbrattate della segatura della birreria, e affrettandosi prima di tutto verso altri ritrovi, i caffè, non meno frequentati delle *pubs*, si propone d'inscenare durante la giornata che ha così inizio. Costui ha l'aspetto d'uomo, ma non è che un automa, simile ai mille altri che, a quell'ora, preparandosi per la stessa mascherata, « alzan tendine sbiadite / In mille camere mobiliate ».

Il terzo preludio² presenta una figura di donna volgare e vanitosa:

... And when all the world came back
 And the light crept up between the shutters
 And you heard the sparrows in the gutters,
 You had such a vision of the street
 As the street hardly understands;
 Sitting along the bed's edge, where
 You curled the papers from your hair,
 Or clasped the yellow soles of feet
 In the palms of both soiled hands.

I tratti della sua povertà spirituale e morale non sono che un tremulo riverbero delle « mille sordide immagini » che popolano la strada; resta quindi anch'ella un simbolo come il « solitario cavallo da vettura » e la strada, con una differenza: che la donna è non solo testimone delle « mascherate » — ciò che è implicito nel verso « avesti una tal visione della strada... » —, ma ne è degnamente partecipe.

² In *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, The University of Chicago Press, 1956, pp. 20-21, GROVER SMITH illustra la genesi di questa sezione riferendo un passo del romanzo *Marie Donadieu* di Charles-Louis Philippe in cui vien descritto il risveglio di una donna degli *slums*.

I primi versi del quarto preludio sembrano alludere al penoso tentativo della strada, qui personificata (« his soul »), d'evadere da questa desolazione, che è qui adombrata nella mancanza della vista del cielo:

His soul stretched tight across the skies
 That fade behind a city block,
 Or trampled by insistent feet
 At four and five and six o' clock;
 And short square fingers stuffing pipes,
 And evening newspapers, and eyes
 Assured of certain certainties,
 The conscience of a blackened street
 Impatient to assume the world.

Ma il suo tentativo appare contrastato dalle immagini terrestri (gl'« insistenti piedi », le « corte dita quadre », ecc.) che la riportano alla cruda visione della realtà; tuttavia, sebbene apparentemente avvilita (« annerita ») dalla gente fatua che la percorre, essa si rifà mirando a togliere all'uomo il primato del mondo. È così grave questa condanna della società contemporanea, che il poeta l'attenua dichiarando la propria commozione in una chiusa che più chiaramente anticipa il motivo della « terra desolata ». In essa trova di nuovo piena espressione quel senso di sconforto e di ironica amarezza d'ispirazione laforghiana che dà unità alle notazioni dei primi due preludi, e che li rende molto più efficaci del quarto, in cui s'accenna alquanto vagamente agli effetti di quell'amarezza e di quello sconforto:

I am moved by fancies that are curled
 Around these images, and cling:
 The notion of some infinitely gentle
 Infinitely suffering thing.

Wipe your hand across your mouth, and laugh;
 The worlds revolve like ancient women
 Gathering fuel in vacant lots.

In conclusione, i *Preludes* documentano il primo passo verso la più approfondita rappresentazione del mondo contemporaneo come

« terra desolata ». Dalla cruda analisi dell'angosciosa irresolutezza di Prufrock, Eliot passa in essi a delineare, con sottile processo di sintesi del soggetto che percepisce e dell'oggetto percepito, l'ambiente esteriore in cui l'uomo si muove affannosamente — si noti, per inciso, l'insistenza sull'immagine del calpestio nel primo, nel secondo e nel quarto preludio —, senza peraltro realizzare i propri fini più nobili. Perciò quest'uomo non riesce a emergere dalla massa e a distinguersi neppure dalle cose. Così si spiega perché la sua presenza nei *Preludes* è descritta per lo più indirettamente attraverso la rievocazione impressionistica dei luoghi ch'egli frequenta, la strada, la birreria, il caffè. È come se il mondo oggettivo prendesse il sopravvento su una creatura umana così meschina e, disciplinandone il monotono ritmo di vita (che nella poesia sembra espresso dal facile intreccio di rime e d'assonanze), l'annullasse in sé. Un disprezzo non meno profondo per questo genere d'uomo fece annotare all'Emerson: « Stand in Bond Street Boston and see the heads and the gait and gesture of the men; they are doomed ghosts going under Judgement all day long... »³.

Rhapsody on a Windy Night fu scritta nel 1911 e pubblicata insieme con *Preludes* nel 1915. Come il titolo ne chiarisce il carattere rapsodico, così la terza sezione può far da spia alla sua genesi: in essa immagini suggerite da scorci o bozzetti disparati s'associano e trovano unità nel malinconico sentimento che le ispira. Preferendo alla similitudine i modi d'un pregnante ed efficace simbolismo, il poeta paragona nella terza sezione l'attività della memoria al moto ondosso del mare:

The memory throws up high and dry
A crowd of twisted things;
A twisted branch upon the beach

³ Eliot ci offre in alcune poesie, come *Morning at the Window*, *The 'Boston Evening Transcript'*, *Aunt Helen*, *Cousin Nancy*, *Mr. Apollinax*, *Sweeney Erect*, ecc., una sua galleria di ritratti bostoniani di cui F. O. MATTHIESSEN (*The Achievement of T. S. Eliot*, Oxford University Press, 1947 [I ediz. 1935], p. 105) scrive che non vi sono contenute tante immagini da poter caratterizzare tutta la vita della città, bensì quante bastano a suggerire acutamente « molti dei frammenti in cui quel tutto s'infrange »; osservazione, questa, che può elucidare anche la fuggevole immagine della città dei *Preludes* e di *Rhapsody on a Windy Night*. A tal fine si veda anche la cupa descrizione di Parigi nell'omonima poesia di T. Corbière.

Eaten smooth, and polished
 As if the world gave up
 The secret of its skeleton,
 Stiff and white.

Come ramicelli rosi, spinti sulla spiaggia dalle onde, o molle arrugginite, sparse nei cortili delle fabbriche — entrambi tenui simboli di decadenza —, sconnessi ricordi di persone e cose denudate dei loro tratti speciosi si ripresentano alla mente d'un uomo che vaga di notte per la città. Al lume di questa premessa si chiarisce il nesso logico che lega le rievocazioni contenute nelle altre sezioni.

Nella prima il poeta immagina che la memoria si liberi dai freni della ragione ad opera di « sussurranti incantesimi lunari », e che il carattere convulso delle rievocazioni sia dovuto alle contrastanti emozioni che in lui genera il passaggio dalle zone d'ombra a quelle illuminate:

Twelve o' clock.
 Along the reaches of the street
 Held in a lunar synthesis,
 Whispering lunar incantations
 Dissolve the floors of memory
 And all its clear relations,
 Its divisions and precisions,
 Every street lamp that I pass
 Beats like a fatalistic drum,
 And through the spaces of the dark
 Midnight shakes the memory
 As a madman shakes a dead geranium⁴.

Onde si comprende perché i lampioni s'umanizzano, così da assumere, a intervalli cadenzati, la funzione di corifei delle rievocazioni del viandante. Di queste, la prima (II sezione) delinea con tocchi d'exasperata tristezza una figura di donna in attesa d'un compagno per la notte. Ella esita avanzando verso il passante, e lo spia per accertarne le intenzioni. Nell'attitudine di lei, nella sua veste,

⁴ A commento di questi versi lo Smith (*op. cit.*, p. 24) scrive: « Sembra che una fonte meno recondita, la *Ballad of Reading Gaol* di Oscar Wilde, insieme con l'immagine laforghiana del geranio, abbia ispirato a Eliot i versi sul pazzo ».

nei suoi occhi, si rivelano i penosi segni della sua attività. La seconda rievocazione (IV sezione) continua attraverso associazioni rapide e incisive, la descrizione delle inesplicabili miserie della città:

Half-past two,
 The street-lamp said
 'Remark the cat which flattens itself in the gutter,
 Slips out its tongue
 And devours a morsel of rancid butter.
 So the hand of the child, automatic,
 Slipped out and pocketed a toy that was running along the quay.
 I could see nothing behind that child's eye.
 I have seen eyes in the street
 Trying to peer through lighted shutters,
 And a crab one afternoon in a pool,
 An old crab with barnacles on his back,
 Gripped the end of a stick which I held him.

Credo che si possa rintracciare un senso più profondo se tentiamo una spiegazione dei simboli: il gatto affamato, il fanciullo che ruba il giocattolo, il vecchio granchio che afferra la punta del bastone come se fosse cibo, potrebbero adombrare il desiderio e il bisogno che c'inducono a frugare nelle miserie altrui, benché alla fine tutto ci resti ugualmente estraneo e incompreso. La quinta sezione presenta, con suggestiva distorsione grottesca, la luna nell'ipostasi della nottambula solitaria:

The lamp hummed:
 'Regard the moon,
 La lune ne garde aucune rancune,
 She winks a feeble eye,
 She smiles into corners.
 She smooths the hair of the grass.
 The moon has lost her memory.
 A washed-out smallpox cracks her face,
 Her hand twists a paper rose,
 That smells of dust and eau de Cologne,
 She is alone
 With all the old nocturnal smells
 That cross and cross across her brain'⁵.

⁵ Il verso in francese fu adattato dal *Complainte de cet bonne lune* di J. Laforgue.

A questa rievocazione segue il ritorno, ad opera della memoria («Memory! You have the key»), alla cruda realtà, dalla quale il lampione ha mutato, per così dire, quei tratti volgari che appaiono riflessi nella luna. È un penoso ritorno, che infligge al viandante la trafittura che più s'immerge nel suo petto.

Rhapsody on a Windy Night aggiunge nuovi tratti a quella delineazione iniziata nei *Preludes* del mondo contemporaneo come «terra desolata». Qui però la rappresentazione si fa più concreta, ad onta del pregnante simbolismo che rende difficile la spiegazione d'alcuni motivi scelti a caratterizzare l'ambiente e i suoi personaggi simbolici. Esagera tuttavia il Maxwell quando afferma: «Strettamente parlando, la poesia non 'significa' niente: è la pura traduzione d'uno stato d'animo»⁶. A me sembra che un 'significato' si possa rintracciare, e che questo sia contenuto nell'accettazione da parte del viandante di due nuove esperienze: la prima è che, come scrive il Williamson, «la liberazione dalla memoria ordinata non è una liberazione dall'orrore» della vita⁷; la seconda, che s'identifica a mio parere col motivo principale del componimento, si può così riassumere: è impossibile che il viandante frughi nella vita degli altri, sia essa quella della nottambula solitaria o quella del fanciullo che ruba il giocattolo, senz'ammettere che anch'egli è parte in causa, giacché il suo destino non è diverso da quello della luna che riflette le luci e le ombre che le provengono dalla terra, di cui è satellite e 'succuba'; onde gli converrà rinunciare non solo alle velleità d'una vita vissuta, ma anche alle sue fantasticherie, per rifugiarsi in quella seconda e, in quanto immagine della morte, vera vita che gli sarebbe offerta dal completo oblio.

In conclusione, *Rhapsody on a Windy Night* esemplifica un genere particolare di poesia simbolista la cui definizione, per quanto concerne i risultati, si può mutuare — prescindendo una volta tanto dalle fin troppo numerose fonti d'ispirazione indicate da qualche critico — dallo stesso Eliot: «...l'effetto complessivo, il tono domi-

⁶ D. E. S. MAXWELL, *The Poetry of T. S. Eliot*, Londra, 1954 (1 ediz., 1952), p. 66.

⁷ G. WILLIAMSON, *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, New York, 1957 (1 ediz., 1953), p. 81.

nante, si deve al fatto che un certo numero di fluttuanti sentimenti, che hanno affinità con quest'emozione (strutturale) non affatto evidente superficialmente, si sono combinati con essa per darci una nuova emozione d'arte»⁸.

Mr. Apollinax (1916) ci vien presentata dai critici come una satira diretta contro un uomo di studio, molto probabilmente il filosofo e matematico Bertrand Russell, di cui Eliot era stato discepolo a Harvard nel 1914, durante quell'intenso periodo di preparazione che lo vide dedicarsi allo studio della metafisica, della logica e della psicologia. Converrà innanzi tutto precisare che satira è parola troppo grossa e impropria per indicare una poesia che è, in effetto, solo una gustosa caricatura d'un tipo che lo psicologo e il critico descrivono, rispettivamente, come un estroverso e un fumista. Lasciando da parte ogni spiegazione remota — che ha portato qualche commentatore⁹ a suggerire perfino che la terminazione *nax* forse deriva dal nome d'un personaggio di Verne (*Ventimila leghe sotto i mari*), M. Aronax —, la suddetta caratterizzazione è confermata dal senso ambiguo implicito nel nome Apollinax, che può significare, con ovvia differenza, figlio d'Apollo o d'Apollyon, l'angelo caduto.

Mr. Apollinax appare alla ribalta d'una scena che rappresenta un *tea-party*. Di qui le immagini che concretano le prime impressioni del poeta all'apparire di questo goffo personaggio, introdotto nell'epigrafe con un'ironica battuta di Luciano: « Che novità! Per Ercole, che paradossi! Che uomo ingegnoso! »:

When Mr. Apollinax visited the United States
His laughter tinkled among the tea-cups.
I thought of Fragilion, that shy figure among the birchtrees,
And of Priapus in the shrubbery
Gaping at the lady in the swing.

Se par certo che Eliot si sia ispirato a un quadro di Fragonard per il motivo piccante della signora sull'altalena, alquanto ambigue restano le figure del timido Fragilion, che è forse solo un nome sim-

⁸ *Tradition and the Individual Talent*, in *Selected Essays*, Londra, 1953 (I ediz., 1932), p. 20.

⁹ G. SMITH, *op. cit.*, nota VIII, p. 303.

bolico dato a una statua di fauno, e del «Priapo fra gli arbusti a bocca aperta». È noto che l'immagine di Priapo era diversa secondo che si metteva nei giardini per spaventare gli uccelli e i ladri (Orazio, satira VIII del primo libro), o che era destinata, in un culto speciale, a simboleggiare l'eterna forza rigeneratrice della natura. È probabile che il Priapo eliotiano contenga questo duplice significato, che meglio chiarisce il testo. La figura di Mr. Apollinax s'associa nella mente del poeta a quella di due classiche statue che ornano i giardini: Fragilion e Priapo. Non sfuggirà il comico contrasto che questa presentazione adombra: Mr. Apollinax entra in scena tronfio e rumoroso, con l'accompagnamento che gli si addice: l'acciottolio delle tazze da té; eppure la sua sicurezza e il suo vigore esteriore si rivelano forzati, una lustra da spaventapasseri, che cela la sua intrinseca immaturità:

In the palace of Mrs. Phlaccus, at Professor Channing-Cheetah's
He laughed like an irresponsible foetus.

La sua risata e il suo incedere evocano, con spietata crudeltà che rispecchia l'effetto sull'uditorio, il ricordo d'altre figure mitologiche, Proteo e i centauri: è il riso, cioè, d'un insensibile trasformista, ed è l'incedere d'un individuo che si picca d'assumere attitudini da genio multiforme, «mentre le sue chiacchiere aride e appassionate» macinano brutalmente il tempo:

His laughter was submarine and profound
Like the old man of the sea's
Hidden under coral islands
Where worried bodies of drowned men drift down in the green silence,
Dropping from fingers of surf.
I looked for the head of Mr. Apollinax rolling under a chair
Or grinning over a screen
With seaweed in its hair.
I heard the beat of centaur's hoofs over the hard turf
As his dry and passionate talk devoured the afternoon.

Ma egli riesce a ingannare soltanto la più superficiale degli ospiti, Mrs. Phlaccus, e a rivelarsi per quello che è agli altri amici della comitiva, un degno coro, d'altronde, chiamato a commentare la gon-

fia insulsaggine del protagonista senz'aver nerbo e capacità per controbatterla:

'He is a charming man' — 'But after all what did he mean? —
'His pointed ears... He must be unbalanced,' —
'There was something he said that I might have challenged.'
Of dowager Mrs. Phlaccus, and Professor and Mrs. Cheetah
I remember a slice of lemon, and a bitten macaroon.

Commentando le allusioni a Priapo e a Proteo, il Maxwell scrive: « Il significato dato generalmente al simbolo dell'acqua nella poesia di Eliot è qui elucidato dall'essere associato alla fertilità nella persona di Mr. Apollinax »¹⁰. Ma vien fatto di chiedersi se il poeta abbia in realtà inteso adombrare nelle immagini d'ispirazione mitologica simboli sviluppati in seguito in *The Waste Land* per effetto della lettura del libro della Weston, *From Ritual to Romance*, che fu pubblicato nel 1920 quando *Mr. Apollinax* era stata già scritta da quasi cinque anni; o se, piuttosto, non si sia limitato ad attingere, con scelta aderente all'ambiente intellettuale qui messo in caricatura, alla tradizione classica l'immagine, per così dire, ambivalente di Priapo, a un tempo dio della rigogliosa prosperità e spaventapasseri, e quella di Proteo come buffo trasformista. È chiaro, d'altra parte, che la caratterizzazione di Mr. Apollinax è più grottesca che seria, in quanto, sebbene le due figure di Priapo e di Proteo in sé suggeriscano, rispettivamente, qualcosa di più d'uno spaventapasseri e d'un trasformista, l'arguzia metafisica genera un intreccio d'allusioni che complicano e distorcono il significato delle immagini dandone ad esse uno nuovo, con brillanti effetti. Si tratta, cioè, d'una caratteristica del genere d'arguzia che Eliot descrive nel suo saggio su Marvell là dove parla di « alleanza di levità e serietà (da cui la serietà riesce intensificata) »¹¹.

Conversation Galante (1916) ripropone il tema, già trattato in *Portrait of a Lady*, di due persone che parlano un linguaggio spirituale diverso. L'occasione che si offre all'«io» per dar libero sfogo alle sue scherzose divagazioni, è ancor qui un convegno galante; ma

¹⁰ D. E. S. MAXWELL, *op. cit.*, p. 52.

¹¹ Andrew Marvell, in *Selected Essays, cit.*, p. 296.

la personalità dell'uomo e della donna si rivela differente da quella dei protagonisti del *Portrait*. L'«io» è qui incline all'effusione, benché colori le sue fantasticherie d'un'ironia e d'un'amarezza affini a quelle che caratterizzano lo scettico corteggiatore del *Portrait*:

I observe: 'Our sentimental friend the moon!
Or possibly (fantastic, I confess)
It may be Prester John's balloon
Or an old battered lantern hung aloft
To light poor travellers to their distress'.
She then: 'How you digress!'

Nello stesso tono, benché finga di mutar registro, l'«io» biasima la vacuità di chi come lui, ritenendosi ispirato da una musa («Someone»), intesse la conversazione galante di romanticherie ispirate dal chiar di luna e dalle stelle, piuttosto che dell'espressione dei propri sentimenti:

And I then: 'Someone frames upon the keys
That exquisite nocturne, with which we explain
The night and moonshine; music which we seize
To body forth our own vacuity'.
She then: 'Does this refer to me?'
'Oh no, it is I who am inane'.

La figura di «lei» appare secondaria nelle tre battute assegnate nella conversazione delle quali la prima, «Come divagate!», ricorda il larvato rimprovero, che è un suoasivo incoraggiamento, della signora del *Portrait*, e la seconda e la terza, implicano assoluta incomprendimento. Su tale incomprendimento l'«io» scherza dandone una spiegazione ben lontana dalla verità, spiegazione che le attribuisce la capacità d'attaccare le fantasie d'un poeta come lui con l'arma del frizzo sottile:

'You, madam, are the eternal humorist,
The eternal enemy of the absolute,
Giving our vagrant moods the slightest twist!
With your air indifferent and imperious
At a stroke our mad poetics to confute —
And — 'Are we then so serious?'

Se di dissonanze laforghiane si parla con ragione a proposito di *Portrait of A Lady* e di *Conversation Galante*, sarà anche da ricordare un caposaldo della poetica di John Donne che può elucidare lo sviluppo di queste due poesie. Il confronto delle battute di « lui » con le reazioni di « lei » ci fa pensare a quel principio della poetica del Donne che consiste nell'adeguare le immagini e l'espressione al carattere del soggetto, scelto volta per volta, anziché al tema lirico. Infine fa spicco quel senso di ripulsa per situazioni, principî e sentimentalismi tradizionali, ma Eliot non attacca certo l'amore o, altrove (*Lune de Miel*), la luna di miele, bensì intende sottolineare di quanta retorica s'investono questi temi da tempo immemorabile.

Il secondo volume di versi, intitolato *Ara Vos Prec* o *Poems 1920*, segna due svolte nell'opera di T. S. Eliot: da una parte, l'interesse del poeta si concentra sull'uomo come espressione di quella « terra desolata » descritta di scorcio in *Preludes* e in *Rhapsody on a Windy Night*; dall'altra, s'annuncia, ancora per effetto dell'imitazione di poeti francesi (Gautier, Corbière), l'abbandono temporaneo del verso libero, che è sostituito da una forma strofica tradizionale, la quartina. Tutto ciò trova conferma in due poesie di questa raccolta, *The Hippopotamus* (1917) e *Whispers of Immortality* (1918).

Nell'edizione inglese di *The Hippopotamus* Eliot omise quella parte dell'epigrafe che riferiva l'esortazione rivolta da S. Ignazio ai fedeli di Tralle perché rispettassero il clero come rappresentante di Dio sulla terra. Quest'omissione ci porta a modificare la presentazione, fatta dallo Smith¹², dell'ippopotamo come del fedele che non ha ubbidito alle parole di S. Ignazio. Conviene, invece, rivolgere la nostra attenzione alla Lettera ai Colossesi, dalla quale è derivata la parte rimanente dell'epigrafe: « E quando questa lettera sarà stata letta fra voi, fate in modo che si legga anche nella chiesa dei Laodicei ».

Come S. Paolo distingue, nella Lettera ai Colossesi (I, 21-24), il corpo mistico di Cristo, la Chiesa, dal suo corpo mortale, che dovette soccombere sulla croce, così il poeta distingue, con inflessione ironica,

¹² G. SMITH, *op. cit.*, p. 39.

la « Vera Chiesa », incorruttibile, dalla lunga schiera dei suoi fedeli, di cui è qui simbolo l'ippopotamo. Questo ci appare enorme, possente, eppure quanta bassezza d'usi, quanta fragilità sostanziale, qual passo incerto e quale mancanza d'individualità (adombrata, molto probabilmente, anche dalle aferesi e le apocopi che il suo nome subisce nel corso della poesia) lo caratterizzano:

The broad-backed hippopotamus
Rests on his belly in the mud;
Although he seems so firm to us
He is merely flesh and blood.
Flesh and blood is weak and frail,
Susceptible to nervous shock;
While the True Church can never fail
For it is based upon a rock.

L'ippopotamo è inchiodato a terra senza la possibilità d'uno slancio verso l'alto, verso il cielo; s'accoppia agitandosi in flebile lamento, senza il crisma del sentimento:

The 'potamus can never reach
The mango on the mango-tree;
But fruits of pomegranate and peach
Refresh the Church from over sea.
At mating time the hippo's voice
Betrays inflexions hoarse and old,
But every week we hear rejoice
The Church, at being one with God.

Egli ignora la luce del giorno, forse perché, col favore delle tenebre, può più facilmente fare dei suoi simili il cibo necessario:

The hippopotamus's day
Is passed in sleep; at night he hunts;
God works in a mysterious way —
The Church can sleep and feed at once.

Non meno ingannevoli sembrano al poeta le apparenze della Chiesa: è forse salda come roccia (allusione a S. Pietro) anche la struttura fisica e intellettuale del clero che la dirige? è vera sicu-

rezza quella che si concreta nella sola opulenza materiale? non è la sua unità con Dio minata dal fatto che essa è disgregata? è « misteriosa », o non piuttosto inesistente, la sua operosità in quest' « antica nebbia miasmatica » che è il mondo? è questo il messaggio della « Vera Chiesa » che i fratelli debbono trasmettere ai fratelli secondo il monito di San Paolo (*id.*, 4, 16, citato nell'epigrafe)? Dinanzi a Dio perfino l'ippopotamo acquista maggiori meriti:

I saw the 'potamus take wing
 Ascending from the damp savannas,
 And quiring angels round him sing
 The praise of God, in loud hosannas

.

He shall be washed as white as snow,
 By all the martyr'd virgins kist,
 While the True Church remains below
 Wrapt in the old miasmal mist.

In *The Hippopotamus* la semplicità d'immagini e d'espressione sembrerebbe far da spia alla chiarezza con cui si presenta alla fantasia del poeta il contrasto tra il contingente e l'eterno; si rivela, invece, un mezzo per rendere più pungente l'ironia del contrasto tra senso letterale e doppio senso. Anzi il mascheramento è tale, che, gustando la delicatezza e luminosità di visione e l'armonioso fluire del verso delle ultime quartine, si sarebbe indotti ad accettare anche l'« ascensione » dell'ippopotamo come evento simbolico della potenza divina, che è amore e grazia, distinta da quella terrena della Chiesa, se non fosse che il motivo appare scelto a bella posta per la sua assurdità.

Whispers of Immortality trae motivo dal contrasto tra Grishkin, equivoca giovinetta dagli occhi segnati di bistro, e Webster e Donne. La scelta di lei come simbolo d'un'umanità svagata come quella dei nostri giorni, cui certo non s'addice la speculazione metafisica — di qui il significato del titolo: quest'umanità non ha che « bisbigli d'immortalità » —, può apparire eccessiva; tuttavia, poiché Grishkin non è, come s'è detto, che un simbolo, conviene piuttosto

indagarne il significato, che ricercarne la verisimiglianza nel confronto.

Le due prime quartine si sviluppano secondo il gusto rinascimentale dell'orrido e con immagini sensuose che insistono sul motivo dell'amplesso sessuale:

Webster was much possessed by death
And saw the skull beneath the skin;
And breastless creatures under ground
Leaned backward with a lipless grin.

Daffodil bulbs instead of balls
Stared from the sockets of the eyes!
He knew that thought clings round dead limbs
Tightening its lusts and luxuries¹³.

Il pensiero della morte s'impossessava del Webster nel momento stesso in cui egli creava la vita, giacché è proprio la morte che sfigura e distrugge quelle attrattive fisiche che più ci legano al piacere sensuale. D'altra parte, cos'è il piacere se non il prodotto di « membra morte » che il pensiero e l'immaginazione vivificano ed esaltano?

Insieme con Webster si profila suggestiva la figura morale del Donne pioniere appassionato nel campo dell'esperienza, su cui Galilei e Bacone teorizzavano a quel tempo. Anch'egli, attraverso la vita — ovvero, attraverso l'amplesso amoroso che ne è qui simbolo —, conobbe la morte e su di essa indagò, senza peraltro placare le sue ansie metafisiche:

Done, I suppose, was such another
Who found no substitute for sense,
To seize and clutch and penetrate;
Expert beyond experience,

He knew the anguish of the marrow
The ague of the skeleton;
No contact possible to flesh
Allayed the fever of the bone¹⁴.

¹³ Cfr. J. WEBSTER, *The White Devil*, V, 2, v. 130.

¹⁴ È probabile che, come qualche commentatore ha suggerito, i vv. 15-16, ricollegandosi ai precedenti 7-8, possano, con altra interpretazione, esprimere il tormento dato da membra prive di sensazione.

Di Grishkin il poeta annota l'avvenenza fisica, la ricerca di snobismo nella familiarità con bestie esotiche e la disastrosa accoglienza concessale nella così detta buona società. Una donna così fatua e volgare non ha certo ansie metafisiche. In contrasto con Webster e Donne, a lei, come all'umanità contemporanea, non è concesso il culto del pensiero analitico, che trascende la fragilità fisica e affronta la spiegazione del significato spirituale della vita e della morte; né è concesso nutrire lo spirito attraverso l'esperienza del corpo, che ci soggioga irrimediabilmente; onde ogni credenza metafisica poggia ora soltanto sulle « secche costole dell'astrazione »:

And even the Abstract Entities
Circumambulate her charm;
But our lot crawls between dry ribs
To keep our metaphysics warm.

Si è sostenuto¹⁵ che *Whispers of Immortality* esemplifica il contrasto tra l'unità di pensiero e senso, così caratteristica della poesia metafisica del '600, e la « dissociazione della sensibilità » che sarebbe seguita nella poesia moderna, e della cui formulazione lo stesso Eliot si mostra poco convinto¹⁶. Prescindendo dai caratteri stilistici della prima parte, che confermano quest'intenzione, in *Whispers of Immortality* conviene cogliere, al di là del contrasto dei personaggi introdotti, il significato del raffronto tra due epoche. Si è spesso ripetuto che Donne ed Eliot mirano entrambi a esprimere in poesia la crisi spirituale del loro secolo. Ma tanto s'insiste sulle affinità, che non è improbabile che sfugga un'importante differenza. Sembra suggerirla lo stesso Eliot in questo componimento, in cui sono contrapposte due epoche, delle quali la prima manifesta i segni positivi della crisi che seguì alle sorprendenti scoperte geografiche e alla riforma protestante nel risveglio delle coscienze dei suoi uomini meglio dotati; mentre la seconda, la nostra, segnerebbe una crisi

¹⁵ Lo Smith, *op. cit.*, pag. 41, scrive: « La metafora dominante prende a esempio di pensiero la conoscenza intellettuale della morte e l'amplesso sessuale ad esempio della funzione sensoria. Così la poesia afferma che il sesso è mezzo per attingere questa conoscenza della morte. ».

¹⁶ *The Metaphysical Poets, in Selected Essays*, p. 288.

di decadenza spirituale senza apparenti prospettive di feconda reazione.

Degli *Ariel Poems*, Eliot scrisse che « furono pubblicati nello spazio di quattro o cinque anni successivi come una specie di cartolina natalizia »¹⁷. Le quattro poesie traggono spunto dalla Bibbia (*Journey of the Magi*, 1927, e *A Song for Simeon*, 1928), da Dante (*Animula*, 1929) e da Shakespeare (*Marina*, 1930), e illustrano, con inflessioni drammatiche che adombrano incertezza e dubbio, la professione cristiana dell'autore.

Si legge in S. Luca (II, 25-26): « C'era in Gerusalemme un uomo, di nome Simeone; persona giusta e pia, che attendeva la consolazione d'Israele; sopra di lui era lo Spirito Santo, il quale gli aveva rivelato che egli non sarebbe morto prima di vedere il Cristo del Signore ». In *A Song for Simeon* il poeta immagina che questi, stanco della corruzione trionfante nel mondo, rivolga a Dio una preghiera, che trasfigura in monologo drammatico parte del testo evangelico (*ib.*, 29-35), sviluppandone i motivi in una forma a volte vagamente allusiva e delicata, a volte discorsiva o vigorosamente realistica.

I vv. 1-3 delineano in breve lo sfondo contro cui si profila la figura del vecchio Simeone:

Lord, the Roman hyacinths are blooming in bowls and
The winter sun creeps by the now hills;
The stubborn season has made stand.

Questi versi forniscono alcuni tratti simbolici del mondo in cui Simeone è vissuto, un mondo pagano dominato dallo straniero e adusato ai piaceri raffinati (« i giacinti romani »)¹⁸, il cui oscurantismo etico (« il sole invernale ») sembra durare oltre ogni stagione.

My life is light, waiting for the death wind,
Like a feather on the back of my hand.

¹⁷ *Poetry by T. S. Eliot*, « University of Chicago Round Table », n. 659, 1950, n. 9 (citato dallo Smith).

¹⁸ Cfr. *The Waste Land*, I: « Or è un anno mi donasti i giacinti per la prima volta; — E mi han chiamata la ragazza dei giacinti ».

Dust in sunlight and memory in corners
 Wait for the wind that chills towards the dead land.

Con l'uggia che grava su quella società è messa a contrasto la levità spirituale di Simeone, nutrita dalla speranza di vedere il Messia. Ma, benché il suo essere sia spiritualizzato dalla fede illuminatrice (« La polvere al sole »), che lo distacca dai ricordi terreni (« e le memorie negli angoli ») nell'attesa che la sua anima voli a Dio, egli chiede al Signore, per sé e per i suoi figliuoli, di poter presto trovar rifugio presso di Lui.

Dotato per i suoi meriti del dono della profezia, Simeone ha già annunciato a Maria, in occasione della presentazione al tempio: « Questo bambino è destinato ad essere causa di rovina e di resurrezione di molti in Israele... » (S. Luca, *ib.*, 34). Perciò Simeone compiangere il destino della sua progenie, che sarà perseguitata a causa della nuova fede (« Chi ricorderà la mia casa, dove vivranno i figli dei miei figli... »); e ancor più s'addolora di dover con essa sopravvivere al sacrificio del Calvario e alla lacerazione del cuore di Maria:

Before the time of cords and scourges and lamentation
 Grant us thy peace.
 Before the stations of the mountain of desolation,
 Before the certain hour of maternal sorrow,
 Now at this birth season of decease,
 Let the Infant, the still unspeaking and unspoken Word,
 Grant Israel's consolation
 To one who has eighty years and no to-morrow.

Simeone prega Gesù, l'infante destinato, come aggiunge S. Luca (*ib.*, 34), « a diventare un segno di contraddizione » (« Ora in questa stagione natalizia di morte »), di fargli godere solo i frutti del suo avvento (« la consolazione d'Israele »): « Ora, o Signore, lascia pure che il tuo servo se ne vada in pace, secondo la tua parola... » (S. Luca, *ib.*, 29):

According to thy word.
 They shall praise Thee and suffer in every generation
 With glory and derision,
 Light upon ilght, mounting the saints' stair.

Not for me the martyrdom, the ecstasy of thought and prayer,
 Not for me the ultimate vision.
 Grant me thy peace.

Per i meriti che la sua progenie s'acquisterà nel difendere la nuova fede (« Essi dovranno lodare e soffrire in ogni generazione... »), Simeone chiede infine che almeno a lui siano risparmiati martirio ed estasi, che gli guadagnerebbero la visione beatifica di Dio a prezzo di sofferenze cui si sente impreparato; tanto più ch'egli, profetizzando per il suo Signore e per i suoi figli, ha già pagato il suo tributo di dolore, un tributo alto, perché in sé fonde il dolore del figlio per il Padre e quello del padre per i figli.

Si è sostenuto che la prima strofa introduce il motivo principale del componimento nel contrasto tra il vecchio Simeone, lieto d'esser vicino a morte, e il giovane Messia. Eliot avrebbe così riproposto in termini cristiani il tema della fertilità della morte che ricorre nella sua poesia prima della conversione, e che si può riassumere nella formula: vita = morte e morte = vita. Diversamente da Gerontion, per cui la morte significa mera evasione da un mondo ingannevole e insignificante; l'immagine del « vento che raffredda verso la terra morta » contiene un senso doloroso che Simeone supera grazie al nuovo significato ch'egli, dopo la visione del Messia, potrà dare sia alla vita sia all'invocata morte. Simeone appare consapevole d'essersi affrancato dal mondo pagano che lo circonda, per il quale l'infante Gesù resta « l'ancor muto e non detto Verbo » (cfr. *Ash-Wednesday*, V); tuttavia la grazia dell'individuazione del Messia s'accompagna al dono della profezia che gli permette di prevedere l'opposizione e il martirio che Gesù e i suoi seguaci dovranno affrontare. A questa prova egli si ritiene inadeguato, perché teme che gli eventi da lui stesso preannunciati possano superare la resistenza fisica e spirituale d'un vegliardo ottantenne « senza domani »:

There was a Birth, certainly,
 We had evidence and no doubt. I had seen birth and death
 But had thought they were different; this Birth was
 Hard and bitter agony for us, like Death, our death.
 We returned to our places, these Kingdoms,
 But no longer at ease here, in the old dispensation,

With an alien people clutching their gods.
I should be glad of another death.

(*Journey of the Magi*)

Di qui nasce il dramma di Simeone che adombra, già alla nascita di Gesù, il conflitto tra gli eletti e i reprobì. Scrive lo Smith che « i Magi e Simeone, come Gerontion, sembrano simboleggiare l'irresistibile attaccamento dell'anima al passato, e la sua incapacità di liberarsi da tali vincoli a prezzo d'una penosa trasformazione. Questi uomini sono ancora nel mondo e del mondo, non sono ancora spiritualmente purificati d'ogni macchia umana. È ciò che li rende 'vecchi': 'Dopo simile conoscenza, quale perdono?' »¹⁹. Ma il dramma di Simeone s'arricchisce d'un altro significato: egli sa che Cristo spasimerà sulla croce e che questo spasimo non potrà essere espiato mai abbastanza dalle generazioni presenti e da quelle future, onde prega il Signore di voler con la morte limitare le pene del suo servo a quelle attuali che accompagnano la rivelazione profetica.

I primi ventitré versi di *Animula*²⁰ sviluppano in una rappresentazione ricca d'effetti superficiali la leggiadra immagine di Dante (*Purg.*, XVI, 87) che descrive l'anima « che piangendo e ridendo pargoleggia ». La caratterizzazione dell'anima come fanciulla, caratterizzazione attraverso cui Dante ci suggerisce gli attributi delicati dell'infante, è qui scartata per adottarne una diversa, quella contenuta nel v. 25, che descrive con particolare efficacia l'anima « irresoluta ed egoista, deforme, mutila.. » al momento della sua estrema dipartita. Il motivo di questa caratterizzazione diversa si desume già dall'inizio:

'Issues from the and of God, the simple soul'
To a flat world of changing lights and noise,
To lighth, dark, dry or damp, chilly or warm;
Moving between the legs of tables and of chairs,
Rising or falling, grasping at kisses and toys...

¹⁹ G. SMITH, *op. cit.*, p. 127.

²⁰ Nella Vita d'Adriano, Spartianus, il più autorevole degli *scriptores historiae Augustae*, gli attribuisce i seguenti versi, che il colto e raffinato imperatore avrebbe scritto prima di morire: *Animula vagula blandula, / Hospes comesque corporis, / Quae nunc abibis in loca / Pallidula rigida nudula / Nec ut soles dabis iocos!*

L'infante apre gli occhi su di un mondo «piatto» e gravido di contrasti; comincia a vagare incerta fra mille difficoltà e subito cerca rifugio e protezione. Come la fanciulla dantesca (*ib.*, vv. 91-93), ella prende gusto a tutto ciò che le si rivela gradito e ne gode, pur diffidando a causa della sua imperfetta conoscenza, della sua incapacità di distinguere le bellezze della natura («prendendo gusto — Al fragrante splendore dell'albero di Natale, — Al vento, alla luce del sole e al mare») da quelle dell'arte («Studia sul pavimento il disegno illuminato dal sole — E intorno a un vassoio d'argento cervi che corrono»). Infatti, essa confonde realtà e finzione, prodotto di fantasia e prodotto di menti volgari («Contenta di carte da gioco e re e regine, — Di cosa fanno le fate e dicono i servi»).

The heavy burden of the growing soul
Perplexes and offends more, day by day;
Week by week, offends and perplexes more
With the imperatives of 'is and seems'
And may and may not, desire and control.

Man mano che la sua esperienza s'ampia, l'anima si sente sempre più imbarazzata e offesa della sua incapacità a penetrare il mistero della relatività della conoscenza umana e di trovare il giusto equilibrio tra senso e ragione e tra dolorosa realtà e sogno illusorio: perciò preferisce ripiegare su se stessa, sulle proprie fantasie, sulle nozioni astratte, evitando l'esperienza vissuta:

The pain of living and the drug of dreams
Curl up the small soul in the window seat
Behind the *Encyclopaedia Britannica*.

L'anima passa quindi all'altra vita con i segni della sua imperfezione originaria:

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 shadows, spectre in its own gloom,
Leaving disordered papers in a dusty room;
Living first in the silence after the viaticum.

L'anima diffida ancora dell'esperienza vissuta e dei contatti umani, e ancora manca d'una personalità ben definita, rifuggente dallo sterile sconforto e infine controllata. Solo nell'annullamento di tali deficienze in una morte confortata dalla fede nel perdono, essa troverà la vera vita:

Pray for Guiterriez, avid of speed and power,
 For Boudin, blown to pieces,
 For this one who made a great fortune,
 And that one who went his own way.
 Pray for Floret, by the boarhound slain between the yew trees,
 Pray for us now and at the hour of our birth.

Onde conviene pregare per quest'umanità imperfetta, senza tener conto della condotta del singolo — condotta di cui son qui simboli l'avidità di Guiterriez, l'abilità coronata dal successo e l'egoismo di due personaggi anonimi, e la morte violenta di Boudin e di Floret²¹.

Se il verso « Vivendo per la prima volta nel silenzio dopo il viatico » significa che l'anima comincia a vivere solo dopo la morte — come del resto conferma la chiusa — tutta l'intonazione di *Animula* suona profondamente pessimistica. Quando lascia la terra, l'anima appare peggiorata dalle esperienze negative, perché non è stata capace di definire e imporsi una regola di vita che pur si può apprendere col lume della ragione (Dante, *ib.*, 76-78). Eliot, diversamente da Dante, non può quindi che suggerire una soluzione mistica: che l'anima « irresoluta » spera che l'ispirazione divina la guidi dalla nascita alla morte. D'altra parte, un giudizio dello stesso Eliot sul motivo principale di *The Revenger's Tragedy* del Tourneur chiarisce indirettamente il significato più profondo di *Animula*: « ...il suo motivo è il motivo della morte, giacché esso è l'abborrimento e l'orrore della vita. Aver realizzato questo motivo così bene è un trionfo: perché l'odio della vita è una fase importante — perfino, se v'aggra-

²¹ Guiterriez, Boudin, Floret, ecc., sono personaggi immaginari, secondo quanto Eliot scrisse a Ethel M. Stephenson (*T. S. Eliot and the Lay Reader*, Londra, 1946, p. 49); ignorando questo chiarimento dell'autore, i commentatori hanno dato le spiegazioni più varie e complesse, senza tener conto, oltre tutto, che il testo non le autorizza. Altrettanto immaginari sono i personaggi di Mr. Silvero, di Haka-gawa, di Madame de Tornquist e Fräulein von Kulp, introdotti in *Gerontion* per sottolineare, come in *Animula*, il carattere universale del motivo trattato.

da, un'esperienza mistica — nella vita stessa »²². In conclusione, *Animula* sembra affermare che l'anima possa purificarsi anche nel momento cruciale della morte, allorché rivive il suo insignificante passato e cerca di riscattarlo nell'angoscia che s'accompagna al ricordo e che per essa costituisce la sua prima esperienza mistica. Il luminoso epilogo compendiato nei versi d'Adriano si muta qui in toccante prologo d'espiazione.

L'epigrafe di *Marina*, tolta dal *Hercules Furens* di Seneca (« Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga? »), esprime lo stupore di chi ritorna alla realtà. Diversamente da Ercole, che s'accorge d'aver distrutto la sua famiglia in una crisi di pazzia prodottagli da Giunone per gelosia della sorella di lui, Alcmene, il Pericle shakespeariano (V, prologo della seconda scena) s'avvia verso l'ultima avventura che gli restituirà tutte le gioie familiari in un'atmosfera di suprema esultanza:

What pageantry, what feats, what shows,
What minstrelsy and pretty din,
The Regent made in Mytilin,
To greet the king.

« A mio parere », scrisse Eliot, « la più bella di tutte le 'scene d'agnizione' è la prima dell'atto quinto di quell'eccellente dramma che è *Pericles*. È un esempio perfetto dell'ultradrammatico, un'azione drammatica di esseri che sono più che umani... »²³. Dopo che Marina gli ha narrato con incomparabile stoicismo la sua vita avventurosa, dalla nascita sul mare al tentato assassinio di Leonine per ordine della gelosa Dionyza, alla prigionia presso i pirati, che la venderono agli sfruttatori Pandar e Bawd, Pericle stenta a credere che la sua unica figlia, ritenuta morta, sia al suo capezzale; tuttavia rinasce in lui il desiderio di vivere, s'agita e fa domande dopo tre mesi d'inerzia e di silenzio. Anzi, ben presto si metterà in viaggio verso Efeso, dove Diana lo esorta in sogno ad andare, perché lì la

²² Cyril Touneur, in *Selected Essays*, p. 190 (citazione adattata per l'aggiunta del corsivo).

²³ T. S. ELIOT, « Shakespeare as Poet and Dramatist », discorso tenuto a Edimburgo nel 1937 e non pubblicato (citato da E. DREW, *T. S. Eliot: The Design of His Poetry*, New York, 1949, p. 127).

dea coronerà la sua esultanza con il ritrovamento della moglie Thaisa.

Simboleggiando il lento, inaspettato trapasso a una nuova realtà, i versi iniziali di *Marina* annunciano il penoso confronto fra passato e presente, confronto che è implicito nella contrapposizione tra il destino di morte toccato a Ercole e il risveglio alla vita, a una nuova vita, assegnato a Pericle:

What seas what shores what grey rocks and what islands
 What water lapping the bow
 And scent of pine and the woodthrush singing through the fog
 What images return
 O my daughter.

La scena sinotetica della prima sezione, ispirata dal paesaggio americano di Rogue Island²⁴, presso la costa del Maine, sembra fondere in sé il luogo dell'approdo dove Pericle ritrova la felicità nell'incontro con Marina — la riva resa indistinta dalla nebbia e pur ravvivata dall'odore dei pini e dal canto dei tordi — e il luogo della sua disperazione, il mare. Nella rievocazione, il ricordo della natura avversa s'associa al ricordo dell'umanità nemica:

Those who sharpen the tooth of the dog, meaning
 Death
 Those who glitter with the glory of the hummingbird, meaning
 Death
 Those who sit in the sty of contentment, meaning
 Death
 Those who suffer the ecstasy of the animals, meaning
 Death

s'associa, cioè, al ricordo di quelle creature avido, od orgogliose o imbelli o lussuose, che attentarono alla sua dignità e ai suoi diritti di padre e di re, mirando a fiaccarne, come strumenti del male, lo spirito e il corpo («meditando — Morte»). Questi avversari ora non sono che fantasmi della mente:

²⁴ G. SMITH, *op. cit.*, p. 134.

Are become unsubstantial, reduced by a wind,
A breath of pine, and the woodsong fog
By this grace dissolved in place

Essi sono stati fugati dalla brezza del rinnovamento e dalla grazia di Marina che miracolosamente pervade tutto:

What is this face, less clear and clearer
The pulse in the arm, less strong and stronger —
Giver or lent? more distant than stars and nearer than the eye

Al di là d'ogni sua aspettazione, Marina gli palpita accanto, benché egli ancora ne dubiti:

But are you flesh and blood?
Have you a working pulse? and are no fairy?
Motion! — Well; speak on. Where were you born?
And wherefore call'd Marina?

(*Pericles*, V, 1, 151.4)²⁵

Pericle è incerto se quest'incontro sia sogno o realtà:

Whispers and small laughter between leaves and hurrying feet
Under sleep, where all the waters meet.

Se di sogno si trattasse, non sarebbe men dolce e consolante di quanto lo siano bisbigli e risatine di fanciulli prodotti, nel sonno, dal trapestio di piedi frettolosi tra le foglie:

Go, said the bird, for the leaves were full of children,
Hidden excitedly, containing laughter.

(*Burnt Norton*, I)²⁶

Ma, come nel sonno il passato e il presente spesso si fondono in modo sorprendente, Marina, il mare, la nave sono ora, tutti insieme, un'unica realtà:

²⁵ Per altre probabili fonti si veda G. SMITH, *op. cit.*, p. 132.

²⁶ Cfr. HELEN L. GARDNER, « *Four Quartets: A Commentary* », in T. S. Eliot: *A Study of his Writings by Several Hands*, Londra, 1947, p. 62.

Bowsprit cracked with ice and paint cracked with heat.
 I made this, I have forgotten
 And remember.
 The rigging weak and the canvas rotten
 Between one June and another September.
 Made this unknowing, half conscious, unknown, my own.
 The garboard strake leaks, the seams need caulking.
 This form, this face, this life
 Living to live in a world of time beyond me; let me
 Resign my life for this life, my speech for that unspoken,
 The awakened, lips parted, the hope, the new ships.

La nave, in particolare, costituisce l'epitome di tutta una vita, quella di Pericle, dal fosco passato — a cui l'eroe stesso rivivendolo nel ricordo, stenta a credere — al fulgido presente, che, per il rinnovamento morale avvenuto ad opera di Marina, promette gioie che non sono di questo mondo. Con nuove navi Pericle si dirigerà verso meravigliosi orizzonti che trascendano questa vita terrena così densa d'incognite:

What seas what shores what granite islands towards my timbers
 And woodthrush calling through the fog
 My daughter.

Il tema centrale di *Marina* è una professione di riacquistata fiducia nell'umiltà. Come Pericle ritrova, dopo l'incontro con la figlia, nuovo impulso ad affrontare la vita, così il poeta ritrova nell'onestà e nella fermezza di Marina la speranza di vittoria sul male. Di questo si hanno nella seconda sezione personificazioni concrete che sembrano suggerite da personaggi del *Pericles* shakespeariano. Una interpretazione astratta dei simboli porta il Williamson a ritenere che in questa sezione s'alluda genericamente ad alcuni peccati²⁷, e il Maxwell a sostenere che « il volto percepito vagamente » (sez. IV, v. 1) « può essere soltanto quello di Dio »²⁸. Si tratta, invece, del volto di Marina, la cui accennata vittoria sul male dà in concreto l'abbrivio alla speranza di superare un passato funesto e di prepa-

²⁷ G. WILLIAMSON, *op. cit.*, p. 186.

²⁸ D. E. S. MAXWELL, *op. cit.*, p. 174.

rarsi a un avvenire affatto diverso (sezioni III, IV, V). È, d'altra parte, nell'individuazione di Marina come simbolo di potenziale rinascita dell'umanità, che questa poesia acquista il significato d'una conclusione temperatamente ottimista di tutta la serie degli *Ariel Poems*. Sebbene la vita sia densa d'incognite che mettono a dura prova le qualità migliori dell'uomo, la figura di Marina può essergli d'esempio memorabile.

A me pare, in conclusione, che la genesi di *Marina* trovi spiegazione in uno dei più noti principî critici di Eliot: « I poeti immaturi imitano; i poeti maturi rubano... Il buon poeta salda il suo furto in un tutto di sentimento che è unico, completamente diverso da quello da cui fu strappato »²⁹. S'impone, tuttavia, l'obbligo di tener conto della 'refurtiva', il cui esame può approfondire il significato originale della poesia da studiare. Questo è il caso di *Marina*, la cui delicatezza e nobiltà di concezione sono messe in risalto da tale analisi.

RENATO LO SCHIAVO

²⁹ Philip Massinger, in *Selected Essays*, p. 206.