

IL SIGNIFICATO DI *GERONTION* NELLA POESIA ELIOTIANA *

L'opera poetica di T. S. Eliot, dai primi esperimenti ai *Four Quartets*, è percorsa da alcuni temi centrali, posti, contraddetti e riproposti in una inesauribile tensione: così quello della primavera profana, del Maggio depravato, dell'Aprile crudele, che appare per la prima volta in *Gerontion*, si sviluppa ampiamente nel *Waste Land* e tornerà in *Marina*, in *Ash Wednesday*, nei *Four Quartets*. Il fatto è che la poesia di Eliot non è episodica, occasionale, istintiva, ma meditata, sostenuta da una linea problematica, ordinata in uno schema progressivo. La sua arte è sempre impegnata e non si concede ispirazioni estemporanee: e il suo impegno, fin dall'inizio, è quello di definire l'uomo moderno e la sua civiltà, e di riscattarne la decadenza.

Gerontion costituisce nello sviluppo della sua poesia un momento fondamentale, e, come tale, non lo si può intendere se non lo si inquadri fra le poesie della prima produzione, fra *Prufrock* e *The Waste Land*. Avulso da questo ampio contesto poetico e problematico, *Gerontion* risulterebbe un'opera dagli oscuri significati, si frantumerebbe in quadri isolati perdendo una qualsiasi logica interna; e tale mancanza di un filo conduttore il lettore potrebbe addebitarla alla mente confusa del vecchio che ne è il protagonista. Per comprenderne in pieno il significato, mi sembra dunque utile rifarsi, sia pure sommariamente, alle poesie di *Prufrock* (1917) e ai *Poems 1920*, in cui è incluso *Gerontion*.

La prima poesia eliotiana, come è stato più volte ripetuto, è la poesia della crisi; e con questo si vuole intendere sia quella storica di cui essa fu testimone che quella propriamente poetica aperta sulla fine dell'ultimo Romanticismo e dell'ultimo Simbolismo, di cui essa fu partecipe. Ma se la crisi storica fu individuata da tutti,

* Il presente studio è tratto da una tesi di laurea discussa nell'Università di Firenze.

la crisi poetica fu ignorata da molti. Di questa Eliot è una delle primissime voci. Perché fin dall'inizio della sua produzione, egli non tradì i suoi contemporanei, il « sense of his own age ». Si può dire anzi che sentì l'esigenza di essere all'unisono col suo tempo come pochi altri in quel periodo. Più tardi, doveva trattare ampiamente questo problema nei suoi scritti critici, per concludere che la cosa più importante per un poeta « is to express with individual differences the general state of mind, not as a duty, but simply because he cannot help participating in it »; e altrove: « The great poet, in writing himself, writes his time ». Egli sentiva la necessità di esprimere il volto del suo tempo, di « cooperare » alla nuova poetica che andava formandosi con i segni di una problematicità extra-personale (non più romantica!), che in alcuni (Joyce) si esprimeva nei caratteri universali della vita psichica e del riferimento mitico, in altri (Hulme) si rivolgeva verso una integrazione dell'individuo nella società, nei termini di un classicismo « sui generis ». Esprimere il volto del suo tempo e superare perciò la realtà contingente e relativa della « confessione » personale di tono romantico, questi sono fin dall'inizio i cardini della poetica eliotiana. E si può ben dire che proprio accettando di farsi testimone della crisi storica, la sua poesia doveva diventare partecipe della crisi poetica.

Nelle poesie di Prufrock, la crisi si rivela dietro il sorriso di una ironia amara, si veste di squallide immagini nella città bassa, di finzioni altrettanto squallide in un salotto, si nasconde dietro gli atteggiamenti di una signora della *élite*, si manifesta ambiguamente nella risata di un Mr. Apollinax. È una crisi elusiva, che il poeta non indica mai direttamente, che traspare in mezzo al tono ironico e a quello amaro. È solo nei *Poems 1920* che essa assume i suoi connotati inequivocabili, e nasce la satira. Qui il poeta non esita a indicare la crisi, ma a volte calca le tinte e ne vien fuori una caricatura. In *Gerontion* infine, e più pienamente in *The Waste Land*, la crisi « parla » di sé, attraverso le proprie rappresentazioni: non è più cioè un concetto, che ha bisogno del veicolo dell'ironia per trasformarsi in « oggetto » di crisi, ma appunto un « oggetto » — il mondo intero — che « parlerà » di sé, creando un concetto di crisi. Perché in *Gerontion* e nel *Waste Land* il poeta è « scomparso », com'era

ambizione di Eliot. Ricordiamo il saggio *Tradition and the Individual Talent*, uscito nel 1919, dove Eliot parla appunto della spersonalizzazione dell'arte, e afferma che « the progress of an artist is a continual extinction of personality », e vuole intendere che la poesia non deve essere la storia del poeta, ch e anzi il poeta deve farsi interprete dell'umanit , del suo tempo, della sua civilt . Ma in *Gerontion* e nel *Waste Land* il poeta non « scompare » soltanto per intenzione teorica: scompare nel senso che la sua tragedia diviene quella della sua civilt , e cade quindi il diaframma che nelle precedenti poesie lo divideva dalla crisi — ed era l'ironia o la satira —, perch  il poeta diventa voce della crisi e « perde » in essa la sua personalit . La crisi   soggettiva e oggettiva a un tempo (crisi e coscienza della crisi: terra desolata e Tiresia): si forma un dialogo ininterrotto fra l'uomo e la sua epoca, fra l'uomo e la storia.

Ma vediamo pi  da vicino come da *Prufrock* Eliot arriv  a *Gerontion*. Le poesie di *Prufrock* sono tutte soffocate in una sorta di impossibilit  esistenziale. Il tema non raggiunge compimento, la situazione non si sviluppa secondo le promesse. Cos  in *Prufrock*, cos  in *Portrait of A Lady*, in *Rhapsody on A Windy Night*, cos  infine nei *Preludes*. La vita non raggiunge certezza, in un gesto non c'  conclusione, nel cammino degli uomini non c'  meta. La vita prelude, prelude — questo mi sembra il senso da dare a *Preludes* — e non raggiunge significato. Vi troviamo l'ambiente della * lite*, il salotto, come l'ambiente del basso popolo, la strada di periferia. Ne risulta da entrambi il profilo di una umanit  volgare, fossilizzata nelle maniere, nella cultura, nella stessa capacit  di amare. Il tono   dato dall'ironia, amara, letteraria, impotente; e non manca qualche compiacenza « maledetta ». La decadenza di un mondo   gi  indicata. J. Alfred Prufrock vive in un mondo che l'ha predeterminato e non gli offre possibilit  di scampo. La sua impotente reazione   una battaglia perduta in partenza, perch  egli non pu  usare che quegli stessi « argomenti » per cui il mondo che lo circonda si va disintegrando. La sua ironia non lo salva.

Gi  in questa poesia appare il mito, con le sue infinite testimonianze, a fare pi  misera l'esistenza di Prufrock, misurandola. Il profeta, Lazzaro, Amleto sono tutte immagini evocate dalla sua

impotenza. L'eroismo di Prufrock vorrebbe essere senza limiti e risulta quindi senza significato: « To have squeezed the universe into a ball... / To say: 'I am Lazarus, come from the dead, / Come back to tell you all, I shall tell you all' ». Ma questo Prufrock-Lazzaro non ha niente da rivelare e si ritira dietro le quinte col suo scialbo dramma. Il mito ritornerà negli ultimi versi, nel quadro delle sirene, quadro di bellezza e di stasi assoluta, calligrafico come una vecchia stampa — « the water white and black » — irrealmente appunto come un mito perduto. Prufrock entra in quel quadro marginalmente, né eroe né uomo, ma timido spettatore, spogliato della sua umanità e incapace di crearne una diversa, di « spingere l'attimo alla sua crisi ».

Già in *Prufrock* dunque il mito si presenta come misura della umanità attuale, denuncia delle sue impotenze. Già in *Prufrock* Eliot dà importanza non al personaggio in sé, ma al personaggio come « spia » di un ambiente, occasione di una civiltà. La psicologia del personaggio Prufrock non ha infatti un valore narrativo, ma un valore dimostrativo. Tuttavia, l'ironia prospettica di Prufrock non prometteva svolgimenti. Prufrock narrava la vita e il mondo che vedeva, e, pur non essendo una « persona », limitava il tema alle istanze di una psicologia individuale, quindi necessariamente di una prospettiva tipica. Eliot doveva arrivare ben più lontano, impostare una commedia più ampiamente umana, passare dal « tipico » ambientale al « tipico » universale. Prufrock, larva di avventura umana in un ambiente dato, doveva cedere il campo a Gerontion, « discorso » umano, « paesaggio » umano, vero preludio della *Waste Land*.

Ma è naturale che Eliot non arrivasse a *Gerontion* d'improvviso. Fra la forma di *Prufrock* e quella di *Gerontion* c'è un abisso. Dal verso libero Eliot passa all'elisabettiano, da un ritmo compiaciuto, ricco ancora della musica simbolista, ad uno icastico, martellante. A rendere possibile quel mutamento c'erano stati gli esperimenti tecnici della quartina in gran parte dei *Poems 1920*. La forma obbligatoria della quartina costrinse Eliot a rendere più essenziale ogni espressione, a stringere un'immagine in non più di due versi. La sua poesia si fa più difficile ma anche più potente. Avviene così che anche la qualità della fantasia muta, e si viene formando poco a poco

lo scenario simbolico del *Waste Land*. Si perdono le ultime tracce di un ambiente identificabile (Boston), di un ricordo personale.

Vogliamo considerare dunque i *Poems 1920* come esperimenti — anche se qualche poesia è più di un esperimento —, perché sviluppano temi e motivi che si uniranno in una prospettiva coerente in *Gerontion*. Gli interessi problematici di Eliot vi sono già tutti indicati: il problema di una metafisica, il prospetto di una umanità caotica, il disegno ciclico della storia. Ogni poesia si svolge in un contrasto, si articola in una antitesi che indica il problema. La forma stessa della quartina, come nota acutamente George Williamson, sollecita il gioco delle antitesi. L'antitesi è appunto la caratteristica tecnica e fantastica di queste poesie, e l'antitesi anima la satira. Il tono di *Prufrock* era un'ironia stanca e amara, il tono dei *Poems* è una satira spregiudicata e a volte pesante.

In *The Hippopotamus* (1917) e in *Mr. Eliot's Sunday Morning Service* (1918) la satira è diretta alla Chiesa, o meglio alla decadenza della Chiesa; ma già vi è implicito l'interesse per il Cristianesimo. Come si può notare nella seconda di queste poesie:

Polyphiloprogenitive
The sapient sutlers of the Lord
Drift across the window-panes.
In the beginning was the Word.

Dove è evidente il contrasto fra la misteriosa verità evangelica e l'organizzazione parassitaria che sembra essere divenuta la Chiesa, portatrice di quel seme. In *Whispers of Immortality* (1918) la satira nasce dall'antitesi fra la profonda umanità di Webster e Donne, che distinsero l'impronta metafisica nelle forme più umane, e Grishkin dall'odore felino, che conosce soltanto le Entità Astratte, un bisbiglio metafisico soffocato dalla carne. Il tono si è spostato, come si vede, verso una satira aperta della società: i compromessi e le mezze verità di *Prufrock* non sono più ammessi. Nelle poesie di *Sweeney* (1918-19) Eliot si serve del metodo mitico per descrivere la stessa umanità. Il metodo mitico è, per dirla con le sue parole, « a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary

history». Questo metodo sarà usato con diversa misura nel *Waste Land*; qui è tutto basato sull'antitesi fra una mitologia e la storia disordinata del suo tempo. La stessa struttura ad antitesi si ritrova in *Burbank* (1919): la storia è un ciclo di splendore e di decadenza; adesso siamo nella decadenza.

Il problema rimaneva sempre quello del significato e dell'ordine nella vita, significato e ordine che al poeta non era possibile riscontrare nella scena moderna, di cui il poeta doveva indicare l'« assenza ». E l'intenzione risultava moralistica. Il poeta dominava la scena dall'alto, creava caricature grottesche, faceva risultare da un contrasto l'insignificanza totale del mondo descritto. Fra il poeta e quel mondo si creava dunque un diaframma, e il gioco si faceva sempre più scoperto, l'antitesi scontata in partenza.

È solo in *Gerontion* che cade quel diaframma, perché, come abbiamo già visto, è solo in *Gerontion* che il poeta « scompare ». *Gerontion* è la denuncia di un'epoca: non più nella forma di una satira che commenta un mondo e lo incrina, ma in quella ben più terribile dell'autoritratto, in cui, se satira c'è, è un lineamento, un'increspatura, fa parte del ritratto, ma invece di provocarne il sorriso ne sottolinea l'espressione tragica. In *Gerontion* l'antitesi non è più contrasto fra due fatti, o diciamo pure due mondi; si interiorizza, diventa il momento drammatico della vita dello spirito, tempo di tensione con un problema dominante: l'accettazione o il rifiuto di una metafisica. Finora Eliot aveva energicamente impostato un'istanza morale, adesso risale alle origini della possibilità morale, e il problema gli si configura in termini di fede. Ma la fede non sarà accettata, la pioggia non verrà.

È così che l'intenzione di universalità trasforma l'ambiente bostoniano di Prufrock in paesaggio simbolico — *dry season, rocks, wind, rain* etc. formano il nuovo scenario —, definitiva sistemazione simbolica del « primo » Eliot. Con *Gerontion* egli è sfuggito alle insidie del simbolismo soggettivistico *fin de siècle*; se in *Prufrock* tendeva ancora verso immagini semidecadenti, in *Gerontion* ha già posto i termini sicuri del suo simbolismo. Un simbolismo elementare, evidente, che traduce in termini di perspicuità immediata le perplessità di una psicologia e di una sensibilità moderne.

In questo scenario essenzializzato, Gerontion, un vecchio, esprime la situazione di una civiltà attraverso un discorso, un monologo che si presume rivolto al Verbo. Gerontion non è « tipo », come Prufrock, né caricatura simbolica, come Mr. Apollinax e Sweeney; è ricettacolo di umanità, « medium » della sensibilità, degli intendimenti, del significato di una civiltà. Ed è la traduzione in poesia di uno dei capisaldi della sua poetica, la teoria della spersonalizzazione dell'arte, la convinzione che il poeta debba essere « mezzo », tramite, piuttosto che personalità. Se ci si permette l'immagine, Gerontion è un fotografo fotografato, perché è appunto tramite, mezzo, funzione della mente del poeta finta in un personaggio. Ma si sbaglierebbe a dedurne che sia soltanto lo schermo del poeta, perché è « anche » personaggio, un vecchio in un'arida stagione.

Here I am, an old man in a dry month,
Being read to by a boy, waiting for rain.

Ma ricordiamo anche l'epigrafe, tratta da *Measure for Measure*, III, 1:

Thou hast nor youth nor age
But as it were an after dinner sleep
Dreaming of both.

Nel dramma di Shakespeare, il Duca, nelle vesti di confessore, dice a Claudio condannato a morte, che la vita non è degna di essere vissuta, e che inoltre non la si vive in realtà, ma vi si passa come in un sogno; e lo esorta a desiderare la morte, « to be absolute for death ». Questo ammonimento sottolinea la condizione umana di Gerontion, disperatamente attaccato, malgrado tutto, alla sua vita larvale. Isolati come sono, questi tre versi potrebbero assumere qualsiasi significato; a me pare che Gerontion ne conferisca loro uno desolato, di estrema rarefazione della realtà della vita (« Thou hast nor youth nor age »): non tuttavia evasione nel sogno, ma naufragio nell'inerzia.

La poesia è tutta un monologo, fin da quel « Here I am », che chiede individuazione e ascolto. La sua tensione è nell'attesa della

pioggia: un'attesa retorica e disperata, perché Gerontion e il suo paesaggio — da notare la stretta corrispondenza fra Gerontion e paesaggio, simile, come reciproca incidenza e rappresentazione, a quella che abbiamo visto fra Prufrock e il suo ambiente — attendono la pioggia, ma non ne vedono i segni e sanno che non verrà: perché pioggia significa già purificazione. Un'attesa inutile, disperata. E nell'attesa il vecchio ricapitola la sua vita, ci fornisce il perché della sua condizione:

I was neither at the hot gates
 Nor fought in the warm rain
 Nor knee deep in the salt marsh, heaving a cutlass,
 Bitten by flies, fought.
 My house is a decayed house.

È questa la coscienza dell'inerzia, di un passato non eroico, di un mito perduto. Gerontion è il primo dei « hollow men », perché non ha agito, non si è aperto al dramma (e bisogna ricordare l'assillo di Prufrock incapace di spingere « the moment to its crisis »), non si è rigenerato nella « calda pioggia ». Perciò la sua casa è in rovina. E nel simbolo della casa in rovina il poeta vuol dare il senso della fine di una civiltà, come farà poi, più drammaticamente, nell'ultima parte del *Waste Land*, dove cadranno le torri di Gerusalemme, Atene, Alessandria, Londra.

Segue la descrizione del paesaggio desolato e torna il motivo iniziale:

I an old man
 A dull head among windy spaces.

Nell'arido paesaggio non si intravedono segni di pioggia perché è stato rifiutato, o volgarizzato, l'altro « segno », il miracolo del Verbo. La metafora si manifesta fin dall'inizio e sosterrà tutta la poesia: il paesaggio è in questo senso un paesaggio metafisico:

Signs are taken for wonders. « We would see a sign! »
 The word within a word, unable to speak a word,
 Swaddled with darkness. In the juvenescence of the year
 Came Christ the tiger

In depraved May, dogwood and chestnut, flowering judas,
 To be eaten, to be divided, to be drunk
 Among whispers; by Mr. Silvero...

Alcune espressioni qui usate Eliot le ha prese da Lancelot Andrewes, da cui ricaverà in seguito altri motivi. « Vorremmo vedere un segno », la citazione è tratta dai Vangeli. In quello di Luca, XI, 29-31, Gesù così risponde ai Farisei che chiedevano appunto un segno della sua divinità: « Questa generazione è una generazione perversa; domanda un segno, ma non le sarà dato altro segno che il segno di Giona. Perché, come Giona fu un segno per i Niniviti, così il Figliuolo dell'uomo sarà un segno per questa generazione ». Il segno, l'unico segno è dunque il Figliuolo dell'uomo, il Verbo incarnato. Come è chiaro nel verso che segue: « il Verbo in una parola, incapace di dire parola, fasciato di tenebre »; fasciato di tenebre, perché è « la luce che risplende nelle tenebre, e le tenebre non l'hanno compresa » (*Giovanni*, I, 5).

Quel « segno » si è affievolito nei secoli, ma Gerontion ne « ricorda » la violenza primitiva, e ci dà l'altra « ragione » del suo desolato paesaggio. Nell'adolescenza dell'anno storico venne Cristo la tigre: l'attributo fissa il dilagare della nuova era, ne definisce l'irruenza a suo modo feroce (molti anni più tardi Eliot doveva sviluppare ampiamente questo tema in *Journey of the Magi* e in *A Song for Simeon*). Come abbiamo visto per i versi precedenti, anche questa espressione ha dietro di sé i Vangeli: « Sono venuto a gettar fuoco sulla terra e quanto desidero sia già acceso » (*Luca*, XII, 49); « Credete che io sia venuto a portare la pace sulla terra? no, io vi dico, ma la discordia » (*Luca*, XII, 51-3). Se mi soffermo particolarmente su questi versi è perché sono fra i più densi di tutta la poesia eliotiana: densi, ma chiari, e quindi potenti. Larghi brani dei Vangeli vengono rivissuti in una frase o in un semplice aggettivo: il Verbo fasciato di oscurità, Cristo la tigre. La parola si distingue come risultato sentimentale, ha dietro di sé un concetto, una storia, ma vive anche della vita drammatica che le concede l'accezione comune. Tigre, anche se attributo di Cristo, non perde il suo significato naturale; pur diventando concetto, rimane immagine. Ed è pro-

prio questo che Eliot ha mutuato dai « poeti metafisici », la simultaneità di concetto e immagine nella parola.

« Came Christ the tiger »: il verso si spezza, la tigre compie il balzo nel « depravato maggio ». Se « Cristo la tigre » è immagine di perspicuità più o meno immediata, « depravato maggio » è un'espressione più difficile a decifrarsi; il senso si farà chiaro solo nella *Waste Land*, il cui primo verso sarà il famoso « April is the cruellest month ». Maggio è depravato per il suo risveglio vitale, per la sua sensualità profana. Il mondo naturale è sempre visto con sospetto da Eliot, se il suo ciclico rivolgersi da stagione a stagione non sia integrato e assunto da uno schema spirituale (come avveniva appunto negli antichi riti della Fertilità e della Vegetazione), o se non sia « riscoperto » in un'atmosfera di stupore, come in *Ash Wednesday* e in *Marina*.

L'irruenza della « tigre » si spegne nei versi che seguono. Siamo tornati nel « dry month » di Gerontion. Il sacrificio adesso si compie fra bisbigli: questa parola, « whispers », ci rimanda ad una poesia già incontrata, *Whispers of Immortality*. Ma se in quella la scena contemporanea era grottesca, e vi imperava Grishkin « dall'amichevole dorso », qui i vari Mr. Silvero, Hakagawa etc. non sono maschere grottesche, non sono colti in un atteggiamento volgare o isterico, ma nella prospettiva contingente delle loro passioni o paure, senza una fiducia più ampia. Eliot ha abbandonato in *Gerontion* i modi caricaturali: la situazione umana parla da sé, e la caricatura ne incrinerebbe la sincerità.

Il mistero del Verbo si è dunque svilito nei secoli. E « vuote spole tessono il vento ». Di nuovo Gerontion localizza se stesso, e dice di sé: « I have no ghosts ». Egli ha perduto la paura nella ricerca (« terror in inquisition », come dirà più in là). Poi il tono si fa discorsivo, ma non perde per questo la sua drammaticità. È un'ampia, pessimistica considerazione della storia, in cui Gerontion cerca ancora una « ragione » — forse ai suoi occhi la più logica e definitiva — della sua condizione umana:

After such knowledge, what forgiveness? Think now
History has many cunning passages, contrived corridors

And issues, deceives us with whispering ambitions,
Guides us by vanities...

Think

Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices
Are fathered by our heroism. Virtues
Are forced upon us by our impudent crimes...

Si può ben dire che il problema della storia fu per Eliot il grande problema che l'uomo deve porsi per conoscersi: storia naturalmente nel senso più ampio, storia dei fatti, della poesia, della religione. Tutta la storia doveva essere chiamata in causa per definire l'uomo moderno, e la sua stessa poesia doveva essere « provocata » da una misura comparativa che, correlando sentimenti, espressioni, testimonianze di tutti i tempi, ricavasse dal già espresso, dalle voci di un mondo lontano, la visuale e il senso del suo mondo, cui bisognava dare un profilo, una « verità » storica e poetica a un tempo. Questo mi pare il significato più vero delle tante citazioni e delle tante testimonianze che affollano la sua poesia.

Ma il problema della storia gli diventò ambiguo fra le mani perché tendeva a trasformarsi in problema metafisico. Certo, la storia aiuta a comprendere questa civiltà, a misurarla, a rinnovarla. Ma, al di fuori di questo rapporto passato-presente, tutta la storia cela in sé il grande interrogativo dell'esistenza, il perché primo. La storia diventa allora la parabola misteriosa il cui significato è avvicicabile solo attraverso postulati metafisici. Il mondo è sempre stato più o meno « terra desolata » (« I do not mean that our times are particularly corrupt; all times are corrupt », doveva scrivere più tardi Eliot in *Thoughts after Lambeth*, 1928); e allora questa civiltà più che essere definita dalla storia deve essere definita da una metafisica. Da questa ambiguità nasce in fondo il grande dilemma della *Terra Desolata* (civiltà desolata o storia desolata?); e a causa di questa ambiguità si verificò una brusca svolta, che sembrò a molti incomprendibile, nella poesia eliotiana.

La disquisizione di Gerontion è la denuncia di una storia sempre « attuale », caotica, ingannevole. Nella *Waste Land* rimarrà questa denuncia — « Stetson! You who were with me in the ships at Mylae! » — ma il passato tornerà anche, come in Sweeney e in

Burbank, a presentarsi come eroico e a misurare il presente. Si era creata un'ambiguità ineliminabile, che doveva sciogliersi solo quando Eliot dalla terra desolata si volse alla terra promessa, dal problema della storia al problema del tempo in cui si cela l'eterno (questo «distacco» è in fondo il motivo centrale di *Ash Wednesday*). E nell'ultimo Quartetto la disquisizione di Gerontion sarà finalmente dimenticata: «History is a pattern of timeless moments». La storia è sì sempre «attuale», ma solo in quanto è assunta dalla prospettiva dell'eterno.

La visione di Gerontion è amara, priva di luce; la storia non manifesta disegni trascendenti, è una storia senza Logos, un labirinto ingannevole. Vizi e virtù sono puramente occasionali. Tutto diventa ambiguo, reversibile, problematico. Ed è così che la capziosità di Gerontion si incontra con l'inerzia degli «uomini vuoti». Gerontion è un vinto e sa di esserlo: l'unica prospettiva che gli rimane è l'inerzia e il sonno, come indicheranno gli ultimi versi. Egli è cosciente della desolazione, ma «dopo tale conoscenza» non può uscirne, non può aprirsi di nuovo all'eterno: «I that was near your heart was removed therefrom / To lose beauty in terror». E affonda nel «freddo delirio» dell'impotenza.

«The tiger springs in the new year. Us he devours»: la tigre balza nel nuovo anno, la nuova civiltà. L'attributo mostra adesso l'altra faccia, rivela un dio irato, diremmo il dio calvinista, venuto a distruggere un'umanità che non ha saputo accettare. Se Sweeney è il barbaro che non ha subito rivelazione, o l'ha dimenticata, Gerontion è la voce dell'umanità che ha subito ma non accettato.

Think at last
We have not reached conclusion, when I
Stiffen in a rented house...

E ogni volta che Gerontion torna al suo stato presente, alla sua tragedia, torna anche a indicarne le ragioni:

I have lost my passion: why should I need to keep it
Since what is kept must be adulterated?
I have lost my sight, smell, hearing, taste and touch:
How should I use them for your closer contact?

Ma le sue divagazioni non fanno che perderlo, e non gli rimane che una domanda: « What will the spider do? » Il delirio crea la paura, e nella paura quasi la libidine dell'incubo:

De Bailhache, Fresca, Mrs. Cammel, whirled
Beyond the circuit of the shuddering Bear
In fractured atoms. Gull against the wind, in the windy straits
Of Belle Isle, or running on the Horn,
White feathers in the snow, the Gulf claims,
And on old man driven by the Trades
To a sleepy corner.

L'universo si disintegra, nomi umani turbinano oltre l'Orsa, un gabbiano vola controvento e le sue piume cadono nella neve, mentre il Golfo chiama. Nel contesto il Golfo sembra significare annullamento e ci rimanda all'epigrafe shakespeariana, all'ammonimento a essere « absolute for death ». Se è questo il senso, la morte si propone già — e nel *Waste Land* il senso si farà chiaro fin dall'inizio, fin dall'epigrafe in cui la Sibilla invoca la morte — come chiusura di un dramma impossibile. Ma *Gerontion* non accetta la morte. Nel caos, si immagina sospinto dagli Alisei verso uno « sleepy corner ». Anche l'incubo non è stato che un momento, una divagazione fra le altre, più terribile forse, ma senza svolgimento. La poesia termina com'era cominciata:

Tenants of the house
Thoughts of a dry brain in a dry season.

Fin da *Prufrock*, come si è visto, Eliot denuncia i « vizi » dell'epoca e parla di uomini che vanno senza mèta, ai margini della vita. *Prufrock* non sa più, o non vuole più, porsi la « domanda opprimente », arrivare al nocciolo dell'esistenza. Il dramma diventa farsa o naufraga nell'inerzia. *Prufrock* non è sicuro di nulla, pure non è *Amleto*: gli manca appunto il dramma. In *Gerontion* il tema arriva a maturazione. Il vecchio è perduto nel suo « freddo delirio », incapace di una azione, dedicato all'inerzia. Nel *Waste Land* il tema si svilupperà ancora, l'agire si identificherà con l'accadere, i dub-

bi di Prufrock e il delirio di Gerontion con l'ambiguità e la volgarità di tutto un mondo.

Eliot ebbe l'intenzione di pubblicare *Gerontion* come preludio del poema maggiore e solo dietro consiglio di Pound rinunciò all'idea. Strettamente collegate sono dunque le due poesie. *Gerontion* è la prospettiva soggettiva, problematica, capziosa della « evidenza » oggettiva del *Waste Land*. *Gerontion* vuol essere l'autocoscienza dell'umanità, *The Waste Land* ne sarà la « commedia », quasi nel senso dantesco del termine. Il personaggio Gerontion infine prelude a Tiresia, che sarà la matrice del *Waste Land*, tramite e specchio dell'umanità che vi si muove. Tiresia sarà un nuovo Gerontion, con in più l'esperienza del passato, di quel passato eroico a lui negato, un Gerontion che « combatté » a Tebe. In lui il « personaggio » della poesia eliotiana trova l'estrema realizzazione, ma anche il termine estremo, perché Tiresia viene a coincidere con l'umanità stessa, il suo ambiente con tutta la storia. « What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem », spiega Eliot nelle note. Tiresia « vede » la scena, pur essendo cicco, perché la « sa », l'ha già sofferta, la denuncia. Tiresia non predice il futuro, ma racconta la vita, in quanto il futuro per il vecchio indovino « throbbing between two lives » è già passato, appartiene a un paradigma perenne, non più all'ignoto: « And I Tiresias have foresuffered all / Enacted on this same divan or bed ».

In Tiresia dunque la crisi storica, di cui Eliot aveva fin qui indicato i termini, si inserisce nel problema umano di sempre. Tiresia infatti accentra in sé i due sessi, l'umanità e la sua storia, quasi a chiudere in sé definitivamente quello svolgimento dialettico che avevamo notato nei *Poems 1920*, ad assumere in sé ogni antitesi tra l'attualità e il mito, tra il presente e il passato, tra un'epoca e un'altra, tra una testimonianza e un'altra; ma rimane pur sempre un problema, il problema umano, sullo sfondo di un paesaggio eterno, in attesa della pioggia purificatrice. Per Eliot c'era da ricominciare: la crisi non apparteneva più al presente ma a tutta la storia, e doveva essere definita da una metafisica.

SANDRO SERPIERI