

## IL PROBLEMA DELLA COMUNICAZIONE NELLA POESIA DI T. S. ELIOT

### I

La presente lettura si propone di attirare l'attenzione sulla dinamica interna della problematica comunicativa<sup>1</sup> di Eliot, e contemporaneamente di saggiare, proprio attraverso siffatto esame, la possibilità di delineare un discorso unitario e organico sulla poesia eliottiana colta in alcuni dei suoi momenti paradigmatici.

La problematica eliottiana della comunicazione si sviluppa lungo le linee maestre della questione esistenziale così come essa vien posta, ad esempio, dalla celebre proposizione bergsoniana: « pour un être conscient, exister consiste à changer, à se mûrir, se mûrir changer à se créer indéfiniment soi-même »<sup>2</sup>, la quale non a caso<sup>3</sup> trova punti di contatto con alcune proposizio-

1. È ormai abbastanza complesso tracciare una metodologia critica del problema comunicativo, poiché esso spazia dalla teoria segnica, simbolica, simbolistica, informativa, comportamentistica, ecc., all'estetica semantica; dalla problematica psicopatologica alla cibernetica, alle sempre più avvertite istanze dell'integrazione culturale in sede sovtracomunitaria e in sede filosofico-umanistico-scientifica, ecc. — e in tal senso contributi notevoli alla discussione hanno apportato e continuamente apportano le ricerche d'un'ormai fitta schiera di studiosi di varie discipline e d'ogni tendenza, anche se taluni risultati (vedasi accenno di Dorflès su Eliot in G. DORFLES, « Il problema comunicativo della poesia secondo Allen Tate », *Simbolo comunicazione consumo*, Torino, Einaudi, 1962, p. 131) richiedono più documentate discussioni, com'è del resto naturale nell'ambito d'una scienza così giovane.

Sul piano letterario, che è correlato a quasi tutti gli argomenti di ricerca summenzionati, interessa in modo particolare la possibilità di cogliere direttamente *in corpore vivo*, ovvero all'interno dell'opera creativa — ed è l'aspetto preso in esame nel presente scritto —, l'esistenza d'una problematica comunicativa a tutti i suoi livelli esistenziali.

2. HENRI BERGSON, *L'évolution créatrice*, Paris, Felix Alcan, 1907<sup>2</sup>, p. 8.

3. Com'è noto, Eliot frequentò il corso di filosofia di Bergson alla Sorbona quando venne a Parigi con la prima borsa di studio nel 1910-11. A



ni eliottiane di maggior peso, riguardanti l'opportunità d'un discorso esistenziale, ma anche unitario, a proposito d'un *corpus* poetico: « maturing as a poet means maturing as the whole man, experiencing new emotions appropriate to one's age »<sup>4</sup>; « as a man grows older [...] he may treat the same material in a different way »<sup>5</sup>; « most of us have very few original ideas, in the course of a lifetime; most of our original ideas come to us when we are young and unexperienced; and some of us devote our later years to trying to express the same ideas better »<sup>6</sup>.

Dei due argomenti qui in esame, comunicazione e unità, il primo ci sembra rispecchiare la situazione di fondo della ricerca poetica dell'Eliot; il secondo, che si sviluppa appunto lungo le linee maestre del problema comunicativo, ci permette

trent'anni circa di distanza così ne parlò egli stesso: « Je crois que c'était une bonne fortune exceptionnelle, pour un adolescent, de découvrir Paris en l'an 1910 [...] Je suppose qu'il y a encore des bergsoniens: mais pour avoir vraiment connu la ferveur bergsonienne, il faut être aller, régulièrement, chaque semaine, dans cette salle pleine à craquer où il [Bergson] faisait ses cours, au Collège de France. (Il fallait arriver cinq quarts d'heure à l'avance [...]) » (T. S. ELIOT, « What France Means to You », in *La France Libre*, 15 juin 1944, p. 94).

Va subito precisato, tuttavia, che il rapporto Eliot-Bergson è piuttosto tormentato, e soprattutto non volle essere, da parte di Eliot, scontato. In effetti, data particolarmente la sua aspirazione al neo-classicismo, Eliot non poteva condividere, in teoria, il romanticismo di Bergson; in pratica, invece, lo assimilò, o vi si ritrovò, più estesamente di quanto non appaia a prima vista. Il punto cruciale del dissidio, e forse meglio della dialettica, va ricercato nel fatto che Eliot volle conciliare la permanenza col divenire; invece Bergson vedeva soltanto il divenire.

Sul complesso rapporto si veda, intanto, una recente interessante panoramica che prende in esame alcuni argomenti fondamentali quali i principi eliottiani di *tradizione*, *organicità*, *correlativo oggettivo*, che sono stati dallo studioso rapportati alla filosofia bergsoniana, ma per sfortuna esauriti in essa: PHILIP LE BRUN, « T.S. Eliot and Henry Bergson », in *The Review of English Studies*, XVIII, 70, 71 (May, August, 1967), pp. 149-161, 274-286.

4. T. S. ELIOT, « Yeats » (1940), *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957, p. 254.

5. ID., « Introduction », *A Choice of Kipling's Verse* made by T.S. ELIOT, London, Faber and Faber, 1941, p. 17.

6. ID., *The Three Voices of Poetry*. The National Book League, Cambridge Univ. Press, 1953, p. 3. (Questa pagina non fu ristampata quando il suddetto saggio venne incluso nella citata raccolta *On Poetry and Poets*).



di rinvenire nella poesia eliottiana quella coleridgiana o poetica *undercurrent of meaning* che, ove reperibile nell'insieme di un'opera, si rivela a nostro avviso senza dubbio più importante degli elementi singoli, più o meno distaccati fra loro. I quali, una volta fissati in certe formule interpretative ripetute di luogo in luogo critico, finiscono con l'inaridire la ricca vitalità interna della poesia, e il discorso critico medesimo.

Vediamo ora di seguire le tappe dell'evoluzione del problema comunicativo nella poesia eliottiana.

### *The Love Song of J. Alfred Prufrock*<sup>7</sup>

L'esame della condotta di Prufrock quale personaggio paradigmatico della ricerca comunicativa eliottiana degli esordi, ci porta ad affermare *in limine* che l'adozione dell'ironia da parte di Eliot, così viva in questa prima fase della sua poesia, non aveva in definitiva che la funzione di approfondire nel poeta un atteggiamento realisticamente critico, che, lungi dal configurarsi come elemento di pura risorsa letteraria, ovvero come ripresa o utilizzazione di moduli laforghiani (così come s'era verificato particolarmente in quelle poesie del periodo di Harvard scritte sotto l'influsso di Laforgue, il magistrale « moqueur »<sup>8</sup>,

7. Questo componimento fu iniziato a Harvard nel 1910, continuato a Parigi, finito a Monaco di Baviera nell'11, dato a leggere a Pound nel '14, da costui spedito nell'ottobre alla direttrice di *Poetry* (Chicago), Harriet Monroe, che lo pubblicò in quella rivista nel giugno del 1915.

Per alcune di queste notizie e per altri riferimenti, si vedano: l'utile studio di GROVER SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning*. Chicago, The Univ. of Chicago Press, 1956, p. 9; il Bianchi, che dopo aver ricordato l'affermazione di John Hayward (nella prefazione alla traduzione francese delle poesie di E., a cura di Pierre Leyris), e cioè che « sull'autorità di Eliot » « Prufrock » fu composto nel 1911, da una conversazione con Eliot nell'autunno 1962 ci afferma (venendo a coincidere con lo Smith) che Eliot gli disse d'aver composto « Prufrock » nel 1910 in francese e di averlo soltanto ritoccato nel 1911 (RUGGERO BIANCHI, *La poetica dell'imagismo*, Milano, Mursia, 1965, pp. 75-76); e il Praz (MARIO PRAZ, « T. S. Eliot e il simbolismo », in *Il simbolismo nella letteratura nord-americana*, Firenze, La Nuova Italia, 1965, p. 7).

8. Cfr. JULES LAFORGUE, « Locutions des Pierrots », VIII, *Poesie* [con testo a fronte]. Pref., trad., note e bibliografia a cura di LUCIANA FREZZA, Milano, Lerici, 1965, p. 172.



e di poi rifiutate<sup>9</sup>), era inteso alla duplice funzione di offrire una concreta diagnosi d'una precisa crisi individuale e sociale nella comunicazione (destinata a sfociare nella I guerra mondiale), e di testimoniare la presenza, sebbene al livello di congettura, di interiore aspirazione a un tentativo di comunicazione.

Lo stato di estremo disagio di Prufrock nel riferire della sua immaginaria avventura, è espresso dall'epigrafe dantesca (non importa se filologicamente imprecisa) premessa al componimento:

S'io credesse che mia risposta fosse  
A persona che mai tornasse al mondo,  
Questa fiamma staria senza più scosse.  
Ma perciocche giammai di questo fondo  
Non torno vivo alcun, s'i' odo il vero,  
Senza tema d'infamia ti rispondo.

(*Inf.*, XXVII, 61-66)

Prufrock sente il bisogno di uscire da se stesso, di mettere a parte qualcuno della sua vicenda, ma come il dantesco Guido da Montefeltro parlerà di sé soltanto in vista della possibilità che il suo discorso sia una confessione privata, tanto è riprovevole, distorto, l'uso che egli ha fatto della realtà; a questa egli ha invero sostituito il surrogato della sua fantasia, e quindi, come Guido, l'inganno. La scelta di tale epigrafe suggerisce immediatamente la posizione di Eliot rispetto all'abuso della ragione esercitato dal romanticismo; essa è dunque la preziosa cornice speculativa che racchiude la sostanza tragica della condizione umana di Prufrock. Infatti la sua irresolutezza trova confronto nell'accidia romantica, di ascendenza petrarchesca e dantesca, in letteratura, e agostiniana in religione, approfondita attraverso la sensibilità decadente, genitrice dello *spleen*, dalla quale era all'Eliot pervenuta.

E vi sono pure altre dimensioni entro cui collocare con-

9. Ora le si veda (« Nocturne », « Humourisque », « Spleen ») nella recente raccolta: T. S. ELIOT, *Poems Written in Early Youth* (a cura di JOHN HAYWARD e VALERIE ELIOT), London, Faber and Faber, 1967.



temporaneamente questo personaggio; e ad esempio quella autobiografica, essendo il naturale riserbo di Prufrock evidentemente partecipe del riserbo istintivo d'un anglosassone educato aristocraticamente, e quella scientifica, derivante dalla voga delle teorie freudiane, che trovarono fertile terreno nello squilibrio della scena sociale del primo '900 (onde l'Eliot stesso fu tosto sollecitato a pensare ai poeti metafisici inglesi in termini di 'dissociazione' nella sensibilità).

Contro tutto ciò si erigeva la forte preoccupazione morale di Eliot, ereditata dal puritanesimo e maturata attraverso le sollecitazioni della filosofia esistenziale, che avrebbe stimolato di lì a poco l'esigenza culturale di chiudere il travaglio romantico; fu dunque un passo obbligato per Eliot ritenere di immettere il privato consueto esercizio autocritico, di estrazione nativamente puritana, in un contesto di più vasta portata, anzi storico: un vero personaggio piuttosto che uno stato d'animo (e la precisa poetica dell'autore), da un lato; dall'altro, la problematica coeva, che se era allora straordinaria si ricollegava tuttavia ad una condizione perenne dell'uomo, e quindi assurgeva a problematica universale.

Prufrock va dunque situato al punto di convergenza di componenti tutte importanti, catalizzate, ci sembra, da un desiderio estremo di chiarificazione, e quindi dalla questione morale. Significativo, in tal senso, appare l'esordio stesso del « Love Song », che è un invito nella più pura tradizione retorica rivolto dal protagonista al proprio *alter ego* sopito, alla propria consapevolezza<sup>10</sup>, chiamata, come le donne di Canterbury, a recipere testimonianza diretta di quanto sta per accadere, e che, tuttavia, a differenza che in *Murder in the Cathedral*, non accade né sul piano reale né su quello esistenziale:

Let us go then, you and I<sup>11</sup>

10. Si ricordino i *débats* medioevali fra Corpo e Anima. Oppure le proiezioni o « esteriorizzazioni » drammatiche delle tentazioni di Becket (cfr. SALVATORE ROSATI, « Introduzione » a T. S. ELIOT, *Murder in the Cathedral*. A cura dello stesso, Milano, Mursia, 1965<sup>3</sup>, p. 14).

11. Citiamo, ora e in seguito, da T. S. ELIOT, *The Complete Poems and Plays*, 1909-1950, New York, Harcourt, Brace and Co., 1952.



Si tratta di andare in un viaggio immaginario a fare una altrettanto immaginaria dichiarazione d'amore, preludio alla più completa comunicazione umana. È una dolce sera d'ottobre, nell'ora del crepuscolo appena trascorso, « When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherized upon a table », ovvero quando, alla fine della giornata, si fa crepuscolo anche nella consapevolezza. Comincia, qui, un magistrale contrappunto eliottiano fra situazione esterna, e situazione interiore, fra realtà e simbolo, dopo immagini che riescono ad inglobare il linguaggio scientifico sul piano più alto di poesia<sup>12</sup>, riuscendo a fornire, della situazione immaginaria di Prufrock, un illuminante esempio concreto della teoria dell'*objective correlative*, che l'Eliot avrebbe messo a punto di lì a qualche anno analizzando la figura di Amleto<sup>13</sup>. Tale contrappunto è fra

12. Questo aspetto della poesia di Eliot sarà poi ripreso e approfondito da colui che apparve all'inizio come il più illustre dei suoi allievi, Auden, che ancor giovanissimo si propose il preciso connubio fra scienza e poesia (cfr., fra l'altro, una testimonianza esterna ma diretta come quella dello Spender: « He [Auden] used a vocabulary containing words drawn from scientific, psychological and philosophical terminology. At the same time he avoided the jargon in which articles by political journalists, economists, psychologists and scientists are usually written. He used these technical words with a certain effect of mysteriousness which communicated itself excitingly, as Milton uses names of heathen gods, with an intellectual awareness of what they signify and yet like a kind of abracadabra » — STEPHEN SPENDER, *World Within World*, London, Hamilton, 1951, p. 56).

Sull'emergente rapporto fra letteratura e scienza c'è stato in questi anni particolare interesse, occasionato dalla 'Rede Lecture' (1959) dello Snow, ora disponibile in edizione aumentata: C. P. SNOW, *The Two Cultures: And a Second Look. An Expanded Version of the Two Cultures and the Scientific Revolution*. (Cambridge Univ. Press, 1965), che provocò, fra gli altri, gli interventi di: F. R. LEAVIS, *Two Cultures? The Significance of C. P. Snow. With an Essay on « Sir Charles Snow's Rede Lecture »* by MICHAEL YUDKIN. London, Chatto and Windus, 1962; MARTIN GREEN, *Science and the Shabby Curate of Poetry*. London, Longmans, 1964 (raccolta di saggi precedenti); ALDOUS HUXLEY, *Literature & Science*. London, Chatto and Windus, 1963.

13. Cfr. T. S. ELIOT, « Hamlet and His Problems » (1919), *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen & Co. Ltd., 1960<sup>7</sup>, p. 100.

Dopo la traduzione, esaurita, a cura dell'Aneschi, questo volume è recentemente apparso ritradotto in Italia: T. S. ELIOT, *Il Bosco Sacro. Saggi sulla poesia e la critica*. Trad. di VITTORIO DI GIURO e ALFREDO OBERTELLO. Milano, Bompiani, 1967.



il paesaggio fisico descritto e la relativa situazione interiore che si sta precisando nell'animo di Prufrock, della quale il primo è correlativo:

Let us go, through certain half-deserted streets,  
 [...] Streets that follow like a tedious argument  
 Of insidious intent  
 To lead you to an overwhelming question...  
 Oh, do not ask, « What is it? »  
 Let us go and make our visit.

Giunti, sempre immaginariamente, alla meta, ecco l'ambiente:

In the room the women come and go  
 Talking of Michelangelo.

Tale ambiente immaginato è sofisticato e insieme moralmente tutt'altro che ineccepibile; esso ricorda quello di « Portrait of a Lady », composta pochi mesi prima, ma ne allarga lo spazio fisico, la presenza umana, e il significato: non è più un *tête-à-tête*, ma un *tea-party* di donne, le quali parlano dello scultore e pittore di giganti, ovvero, a dirla col Baudelaire di « Les Phares », dell'artista di « fantômes puissants qui dans les crépuscules / Déchirent leur suaire en étirant leurs doigts », e che codeste donne percepiscono esclusivamente sotto una delle sue due potenti dimensioni, essendo prese unicamente da una concezione fisica e quantitativa della vita; invece, proprio in questo senso, Prufrock, rappresentato simbolicamente coi capelli radi e braccia e gambe sottili, è altamente deficitario. Ma qual è il volto preciso che il fisicamente sprovvisto Prufrock intende assumere in siffatto ambiente? Prufrock, idealista tar-do-romantico, desidera comunicare attraverso l'amore, cantarne un *proprio* canto, ma, lucido com'egli è al punto da saper analizzare e rappresentare con tanta esattezza il suo essere diverso e il suo male di vivere, è troppo conscio dello sforzo che deve compiere nei riguardi di quell'ambiente, e dell'enorme portata della *sua* comunicazione; quindi esita e procrastina di



continuo il momento della decisione, a ciò in parte indotto, nel consueto contrappunto fra dato reale e dato simbolico, dalla stupenda visione della nebbia che, al di là dei vetri della sua stanza, discende pigramente felina e s'accovaccia, insomma da tutto l'ovattato torpore dell'atmosfera della sua casa:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,  
 The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes  
 Licked its tongue into the corners of the evening,  
 Lingered upon the pools that stand in drains,  
 Let fall upon its back the soot that falls from chimneys,  
 Slipped by the terrace, made a sudden leap,  
 And seeing that it was a soft October night,  
 Curled once about the house, and fell asleep.

Tale sensuale torpore si trasferisce tosto, privato però dei connotati sensuali immediati, all'ambiente ove egli immagina di essere capitato, inducendolo a cantare il *leit-motiv* del suo canto d'amore frustrato:

And indeed there will be time  
 For the yellow smoke that slides along the street,  
 Rubbing its back upon the window-panes;  
 There will be time, there will be time  
 To prepare a face to meet the faces that you meet;  
 There will be time to murder and create,  
 And time for all the works and days of hands  
 That lift and drop a question on your plate;  
 Time for you and time for me,  
 And time yet for a hundred indecisions,  
 And for a hundred visions and revisions,  
 Before the taking of a toast and tea.

La paralisi interiore si è dunque instaurata sovrana; e mentre ritorna la frase musicale delle donne che vanno e vengono parlando di Michelangelo (frase straordinariamente efficace, sebbene vi compaia in tutto soltanto due volte), sale a contrasto la figura fisicamente alienata e ridicola di Prufrock:

[They will say: « How is hair is growing thin! »]  
 My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,



My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin—  
 [They will say: « But how his arms and legs are thin! »]

Come può un essere così demistificato assumere atteggiamenti eroici, avere la pretesa di cantare un canto d'amore, e il suo canto d'amore, come potrebbe osare di disturbare l'universo? « Do I dare / Disturb the universe? ». Per giunta, all'aspetto così modesto s'accompagna, in lui (riprendendo un motivo decadente caro al Mallarmé della mirabile « Brise marine », cioè di estenuazione gnoseologica<sup>14</sup>), una conoscenza totale dell'abituale ritmo di vita di tali ospiti, scandito in un tempo, misurato dal gesto rituale dei cucchiaini, in cui è lui ad essere assorbito del tutto: « I have measured out my life with coffee spoons ». Egli conosce, dunque, le loro voci, che muoiono soffocate dalla musica d'una vicina stanza; conosce i loro sguardi, che freddamente definiscono senza appello, che sanno inchiodare con fredda malizia un essere come s'inchioda al muro una farfalla viva, che si dibatte; ne conosce, infine, le lusinghe sensuali, che magari, considerate più da vicino, deludono: braccia bianche e lisce, che alla luce d'una lampada si rivelano mortificate dalla peluria. Come esordire, allora?

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets  
 And watched the smoke that rises from the pipes  
 Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows? . . .

Sarebbe stato come violare con ruvidi artigli il fondo melmoso di mari silenziosi, ché, invero, tale è quell'atmosfera:

And the afternoon, the evening, sleeps so peacefully!  
 Smoothed by long fingers,  
 Asleep . . . tired . . . or it malingers,  
 Stretched on the floor, here beside you and me.

Egli si sente addirittura irretito nella banale consuetudine di vita senza azione e senza comunicazione:

14. Cfr., col testo, il commento di LUCIANA FREZZA in: MALLARMÉ, *Poesie*. Introd., trad., e commento della stessa, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 36 e 188-190.



Should I, after tea and cakes and ices,  
Have the strength to force the moment to its crisis?

Ma è proprio ora, nel momento più supino della sua assimilazione all'ambiente, che improvvisamente il dramma interiore, a lungo covato, raggiunge il suo punto di rottura ed erompe dopo che Prufrock si è immaginato d'un tratto in una situazione diametralmente opposta alla precedente, di pianto, digiuno e preghiera, addirittura quella d'un martire, e per giunta della misura morale d'un Giovanni Battista, fustigatore del peccato di lussuria; in definitiva non c'è posto nella sua vita per atti eroici:

But though I have wept and fasted, wept and prayed,  
Though I have seen my head [...] brought in upon a platter,  
I am no prophet—

Il martirio, anch'esso, è stato soltanto una visione, come è una visione tutto il suo viaggio; insomma la grande comunicazione non solo non è stata esperita sul piano reale, ma non ha avuto luogo neanche sul piano fittizio della sua fantasia. La situazione, ora, è veramente a un punto morto: l'occasione è perduta, il tempo verbale si fa al passato:

I have seen the moment of my greatness flicker,  
And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker,  
And in short, I was afraid.

Con la tipica riflessione consolatoria dei frustrati, che è ancora più amara del fallimento stesso, a Prufrock non resta che tornare a concludere definitivamente sull'inutilità del suo sforzo di comunicazione, con ipotesi di immagini occasionalmente grandiose, e quanto più grandiose tanto più ironiche e grottesche:

And would it have been worth it, after all,  
After the cups, the marmalade, the tea,  
Among the porcelain, among some talk of you and me,  
Would it have been worth while,  
To have bitten off the matter with a smile,



To have squeezed the universe into a ball  
 To roll it toward some overwhelming question,  
 To say: « I am Lazarus, come from the dead,  
 Come back to tell you all, I shall tell you all »—  
 If one, settling a pillow, by her head,  
 Should say: « That is not what I meant at all.  
 That is not it, at all ».

Invero, pur essendo partecipe della qualità amletica più volgarizzata, cioè l'indecisione, Prufrock è diverso da Amleto, che in definitiva era un eroe, perseguiva i suoi scopi con fermezza. E probabilmente l'Eliot aveva in mente, per i versi che seguono a quelli qui sopra citati e che fra poco riporteremo, certi atti coraggiosi di Amleto, ad esempio la sua risoluzione di far rappresentare l'assassinio del padre, oppure il suo estremo ardire con la madre: « You go not, till I set you up a glass / Where you may see the inmost part of you »<sup>15</sup>, con tutto quel che segue, e più tardi la sua decisione programmatica, alla quale pur non si bada quando si parla d'Amleto: « O! from this time forth, / My thoughts be bloody, or be nothing worth »<sup>16</sup>. Al contrario di Amleto, il crepuscolare Prufrock rifugge dalle decisioni esplicite e risolutive, è troppo assuefatto alla sua incroicità, alla sua solitudine, al modesto universo del suo io, al suo ruolo non di protagonista ma di comparsa, di modesto cortigiano modestamente intrigante, e in definitiva modestamente ridicolo:

No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be;  
 Am an attendant lord [ . . . ]  
 Politic, cautious, and meticulous;  
 Full of high sentence, but a bit obtuse;  
 At times, indeed, almost ridiculous—  
 Almost, at times, the Fool.

Prufrock è un fallito che lotta ormai per una cosa sola: prendere completa coscienza del suo fallimento. In questo egli

15. W. SHAKESPEARE, *Hamlet*, Act III, sc. 4, vv. 19-20.

16. *Ibid.*, Act IV, sc. 4, vv. 65-66.



è davvero grande, quasi un superuomo. Non stupisce pertanto che egli voglia consacrare il suo fallimento col trasferire la problematica dell'esistenza da atti eroici a gesti della più banale quotidianità, in una finale inversione di miti che conferma le doti magistrali del giovane Eliot:

I grow old . . . I grow old . . .  
[ . . . ]  
Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach?

A lui, che si era, sia pur fantasticamente, prefisso di cantare un canto d'amore, resta soltanto la semplice sconsolata contemplazione del più completo canto d'amore, cantato dalle sirene assunte a simbolo dell'immediatezza nella comunicazione, e dal quale egli si sente ormai escluso:

I shall wear white flannel trousers, and walk upon the beach.  
I have heard the mermaids singing, each to each.  
I do not think that they will sing to me.

Quanto tragicamente ironico risulta il rinnovarsi di quel « I » che ormai non esiste più come personaggio, non certo in proiezione, ma neanche problematico, e che tuttavia viene ripetutamente affermato dinanzi a verbi che indicano un allentamento progressivo e totale della comunicazione: un insignificante futuro (« I shall wear . . . and walk »), un passato (« I have heard »), un presente in forma negativa (« I do not think »). Il disastro è a un passo: il crudo presente, in forma affermativa, irrompe nella finzione, nella fuga dalla realtà, e sommerge l'illusione e l'illuso la cui colpa non lascia luogo a redenzioni:

We have lingered in the chambers of the sea  
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown  
Till human voices wake us, and we drown.

La parabola è conclusa: saldando il discorso con l'inizio del componimento, « we » sono insieme il protagonista dell'avventura proposta in apertura, e la sua coscienza, ovvero, indirettamente, ogni reale Prufrock che è in noi.



Concludere, tuttavia, che « The Love Song of J. Alfred Prufrock », il canto d'amore mai cantato da un individuo così dissociato da annunciarsi con un biglietto da visita ove l'ordine di presentazione dei nomi è semisconvolto, e anzi al primo nome, il più personale, il personaggio si presenta inconcluso, non realizzato — « J. » è forse un esplicito tentativo di « J[ohn] », in analogia con ' John the Baptist ' ? — <sup>17</sup>, affermare dunque che questa poesia così inclusiva delle istanze basilari della poetica esistenziale e comunicativa dell'Eliot, è dedicata esclusivamente alla constatazione del fallimento nella comunicazione, ci sembra incompleto. Poiché in tal caso significherebbe soprattutto considerarla avulsa dal contesto tutto della poesia eliottiana, nella quale quel che importa, in generale, è la constatazione non solo della incomunicabilità su un piano di verità, ma anche della necessità di fare uno sforzo cosciente per riuscire a comunicare. Infatti, sul piano pratico è da tener

17. Il nome inconcluso è evidente il ' correlativo oggettivo ' della personalità di Prufrock, tenendo conto sia d'una caratteristica delle lingue semitiche e orientali, nelle quali il nome è la persona (cfr., ad es., GIOVANNI, *Epistole*, III, 7), sia di eventuali suggestioni antropologiche nonché esoteriche, per le quali l'esprimere il nome di qualcuno può equivalere ad affermarne il potere. Tanto meglio se fu, come accade, soltanto un'intuizione poetica.

L'analogia con ' John the Baptist ', poi, si presenta in senso esterno e interno. Se in quello esterno Prufrock è colui che non è riuscito a raggiungere il martirio, anche se soltanto sul piano dell'immaginazione (ma Eliot non ha pace finché non porta a compimento le proposte: e si vedano alcuni personaggi dei drammi, quali Becket (*Murder*), Harry (*Family Reunion*), Celia (*Cocktail Party*), che sono i martiri *ufficiali* dell'opera eliottiana), in quello interno, privato, Prufrock ha pur avuto occasione di realizzarsi, avendo « wept and fasted, wept and prayed », cioè ha assunto compiutamente i caratteri distintivi del « gran Giovanni » (*Par.*, XXXII, 31), che Dante, memore del singolare elogio di Gesù (MATTEO, II, II), propone come campione universale della temperanza (*Purg.*, XXII, 153-154).

Va infine notata l'irrequietezza del giovanissimo Eliot a proposito della propria firma, prima di definirsi « T. S. Eliot ». Lo SMITH (*op. cit.*, p. 17) registra la variante « T. Stearns-Eliot », ma la raccolta giovanile di *Poems Written in Early Youth*, *cit.*, pone quasi l'accento sull'argomento mostrando: « T.E. ' 05 », « Elio », « T.S.E. », « T. S. Eliot » (da « Song, May 14th 1907 » in poi).

Più tardi l'Eliot sarà capace di concepire anche una nota pagina faceta sulla questione dei nomi (cfr. T. S. ELIOT, « The Naming of Cats », *Old Possum's Book of Practical Cats*, London, Faber 1962 (I ed.: 1939), pp. 11-12).



presente che Prufrock è, sì, frustrato nei suoi scopi (anche se immaginari), nondimeno si è mentalmente proposto il tentativo di 'forzar l'attimo alla sua crisi'. Che poi abbia vacillato, non deve importare in modo assoluto. Quello che maggiormente importa, in sede morale, è che il protagonista si sia proposto il tentativo riuscendo perlomeno a scrutare spietatamente in se stesso, e a rappresentare il suo dramma. Allo stesso modo che Faust ci può interessare perché ha conosciuto non soltanto nel mondo sensibile, ma in tutta la sfera della conoscenza umana, anche quella dello spirito.

Va inoltre notato che la possibilità di riformare il mondo, di uccidere il male e creare il bene, doveva sembrare al giovane poeta sproporzionata alle sue attuali forze, e, a quello stadio della sua esperienza umana e poetica, tutto sommato piuttosto petulante e retorica. « Art is born of humiliation », disse una volta Auden<sup>18</sup>. In breve, il poco più che ventenne poeta dovè forse avvertire che la riuscita del tentativo (sia pur soltanto immaginario) di Prufrock, sarebbe sembrata cosa almeno altrettanto artificiosa, non vera, impoetica insomma, quanto il convenzionale e improbabile romanzo a lieto fine.

L'insuccesso del tentativo interiore di Prufrock fu, invece, fonte d'ulteriore meditazione, poiché è già qui *in nuce* tutta la vasta reazione antiromantica di Eliot, il suo inesauribile richiamo alla consapevolezza, alla responsabilità, in un componimento che, pure, è la testimonianza più viva della sua iniziale *impasse* romantica e decadente. E invero quell'insuccesso non sparse ma accrebbe, soprattutto nel personaggio maschile eliotiano, o in Eliot stesso, l'ansia per la comunicazione vera.

Il fallimento di Prufrock occorre quindi collocarlo esattamente all'inizio della lunga ricerca eliotiana dell'autentico, del vero, che, ancor prima di essere letteraria e poetica, è umana. Senza la vicenda pur estremamente intellettualizzata di Prufrock, non si può capire né il dramma di Gerontion, né la desolazione del personaggio maschile del *Waste Land*, né la disumanizzazione degli 'uomini vuoti', né vari personaggi dei drammi,

18. Cfr. S. SPENDER, *World Within World*, cit., p. 52.



e neppure, com'è lecito aspettarsi, la biografia spirituale di Eliot stesso.

E non andrebbe infine taciuto il fatto che siffatto fallimento contiene in sé una potente, anche se indiretta, comunicazione morale, poiché pone sotto gli occhi del lettore la squalida conclusione d'una vicenda vissuta non solo fuori dei confini della realtà, ma anche senza un coraggio assoluto: è insomma la prima versione eliottiana della condizione spirituale d'un morto-in-vita.

Eliot, quindi, che come Dante ha pur *immaginato* il suo tremendo inferno, non solo riesce, malgrado l'epigrafe, a comunicare al lettore, ma lo costringe anche ad interrogarsi, a partecipare, a comunicare a sua volta.

### *Gerontion*, 1920

Abbiamo lasciato Prufrock in una situazione comunicativa disperata. E tuttavia, poiché l'uomo non può fare a meno di comunicare con qualcosa, il mondo fenomenico o il mondo spirituale, il reale o l'ideale, il bello o il sordido o l'orrido, ecc., una volta fallito il contatto con l'umano su un piano di verità, seguendo un movimento dialettico non raro nei decadenti (e *A Rebours* insegna), ma che nell'Eliot è accentuato da precise cause d'origine religiosa<sup>19</sup>, ci si volge a un tentativo di comunicazione col divino, secondo le premesse già esplicitate in « Prufrock » (tipo della comunicazione offerta da Prufrock: Lazzaro, profeta, ecc.). In rapporto, poi, alla poetica sottesa in quello stesso componimento, vale a dire la reazione antiromantica, l'Eliot si muove ora anche in direzione opposta, dal momento che si accinge ormai a completare i termini del problema presen-

19. È stato lui ad affermare d'essere uno « who combines a Catholic cast of mind, a Calvinistic heritage, and a Puritanical temperament » (T. S. ELIOT, « Goethe as the Sage » (1955), *On Poetry and Poets*, cit., p. 209).

Quanto egli fosse impegnato in senso religioso si è avuto modo di accennarlo brevemente altrove (cfr. C. PANARO, « Sul dantismo politico-religioso d'Eliot », in *Letteratura*, vol. XIV nuova serie (1966), nn. 82-83, pp. 113 sgg.).



tandoci una reazione antilluministica; e poiché, ci preme sottolinearlo, sia la componente romantica sia quella razionalistica sono, e in versione esasperata, i due poli dello stesso asse decadente, ciò che Eliot ci mostra è in definitiva la duplice, polare reazione al decadentismo.

In alcuni anni<sup>20</sup> Eliot rinnovò pertanto la sua poetica senza rinnegarne la direzione fondamentale, cioè il problema comunicativo, ma anzi approfondendolo. E anche qui noteremo subito, preliminarmente, che alla frustrazione nella comunicazione con l'umano, quale è tratteggiata nella raccolta di *Prufrrock and Other Observations* (1917), sembra far riscontro, nella successiva raccolta di rilievo, *Ara Vos Prec* (1920), una frustrazione nella comunicazione col divino (oltre che, ancora, con l'umano). Senonché pure in questa raccolta, così come si era verificato nella prima, accade qualcos'altro oltre a una mera frustrazione. E vediamo dunque da *Gerontion*, che è, cronologicamente, l'ultima poesia di tale raccolta sebbene vi figurì per prima, come si era verificato col *Love Song*.

A trent'anni, raccolta l'esperienza dalla lettura e dalla meditazione, dai viaggi e dal contatto umano, dalla passione e dall'avventura esistenziale, in breve dall'insieme della saggezza acquisita, il poeta tutta la convoglia e la rifonde in *Gerontion*, per chiedersi quale sia la possibilità di tornare innocenti, di avere, dopo tanta conoscenza delle cose del mondo, un contatto col divino. È, si badi, esplicitamente a questo fine, dice l'Eliot, che deve tendere l'umana esperienza, così come si verificò presso gli elisabettiani<sup>21</sup>. I quali, possedendo « a mechanism of sensi-

20. Eliot indica in un periodo dai cinque ai dieci anni la possibilità per il poeta di rinnovare la sua poetica: « The poet's progress is dual. There is the gradual accumulation of experience, like a tantalus jar: it may be only once in five or ten years that experience accumulates to form a new whole and finds its appropriate expression [...] The development of experience is largely unconscious, subterranean, so that we cannot gauge its progress except once in every five or ten years » (T. S. ELIOT, « Introduction: 1928 », EZRA POUND, *Selected Poems*. Edited by T. S. ELIOT, London, Faber and Faber, 1961, p. 16).

21. È qui evidente, accanto a quello dei poeti metafisici, l'influsso del pensiero biblico (cfr. soprattutto gli scritti profetici), di quello tradizionale cristiano, in genere, e medioevale in particolare (si veda per tutti S. Tommaso),



bility which could devour any kind of experience »<sup>22</sup>, stabiliscono un rapporto fra la vita e l'arte da un lato, e la religione dall'altro, che fu disperso dalle generazioni successive. Poiché un Gray o un Collins giunsero, sì, ad essere

masters, but they had lost that hold on human values, that firm grasp of human experience, which is a formidable achievement of the Elizabethan and Jacobean poets. This wisdom, cynical perhaps but untired (in Shakespeare, a terrifying clairvoyance), leads towards, and is only completed by, the religious comprehension<sup>23</sup>,

Ma esaminiamo più da vicino *Gerontion*.

Gerontion, il nuovo eroe eliottiano, è Prufrock convertito e invecchiato e come tale è il suo nome greco a definirlo a perfezione: 'piccolo vecchio uomo'. Progenitore ed erede al tempo stesso della civiltà classica occidentale, basata sul razionalismo e sulla conoscenza, egli ha evidentemente vissuto molto, letto e meditato molto, viaggiato molto, conosciuto molto, comunicando incessantemente e passando attraverso tutte le fasi dell'esperienza come l'intende Eliot<sup>24</sup>. Alla fine, poiché « la formazione dell'individuo viene seriamente disturbata e alterata tanto da un eccessivo isolamento [si veda Prufrock] quanto da una sovrabbondanza indiscriminata di comunicazione »<sup>25</sup>, Gerontion è rimasto senza più nulla da indagare o temere, senza la sua stessa ombra: « I have no ghosts ».

Nondimeno, questo personaggio così disintegrato non sa fare a meno di cercare un'ultima comunicazione: quella col divino.

nonché di quello dantesco, e infine di quello esistenziale cristiano (ad es. Kierkegaard: Dio è l'unico fine dell'umano esistere). Anche in ambiente profano è da rilevare che un Melville, il quale ha intensità d'ispirazione non inferiore a quella di qualsiasi autore biblico, definisce non meno esplicitamente Dio il « Terminus » per eccellenza (HERMAN MELVILLE, *Clarel*. A cura di ELEMIRE ZOLLA, Torino, Einaudi, 1965, n. 106).

22. T. S. ELIOT, « The Metaphysical Poets » (1921), *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1951, p. 287.

23. ID., « Andrew Marvell » (1921), *ibid.*, p. 297.

24. « By experience I mean the results of reading and reflection, varied interests of all sorts, contacts and acquaintances, as well as passion and adventure » (ID., « Introduction: 1928 », E. POUND, *Selected Poems*, cit., p. 17).

25. GIUSEPPE SEMERARI, « La comunicazione », *La lotta per la scienza*, Milano, Silva, 1965, p. 190.



Ma come può questo esser possibile all'uomo che conosce razionalmente, attraverso una fede nella quale « Signs are taken for wonders. " We would see a sign! " », come se il divino fosse una qualsiasi 'cosa' da apprendere attraverso i sensi? E mentre nella mente del lettore risuona a contrasto la risposta del Cristo a quei Farisei:

Una generazione malvagia e infedele *come questa* chiede un segno; ma non le sarà dato altro segno che il segno di Giona. Infatti, come Giona stette tre giorni e tre notti nel ventre del pesce, così il Figlio dell'uomo, starà tre giorni e tre notti nel cuore della terra (MATTEO, 12, 39-40),

il testo eliottiano riprende il senso di questa risposta dicendo che un vero segno è infine venuto: il Verbo s'è fatto Carne, anche se tale 'Verbo' è un bimbo, un essere incapace, sul momento, di dire 'verbo', parola. La dirà, la parola giusta, un Cristo adulto reintegrato in tutta la sua potenza dopo la resurrezione, e quindi ormai tigre, nella depravata pienezza d'una stagione sensuale (il simbolico « depraved May »), dopo aver subito la sua passione da vari personaggi tipicamente a noi coevi, tutti intenti ad un contatto « adulterated » col divino. Essi sono, presumibilmente, un ricco commerciante ebreo attratto dalle porcellane (invece che, lui ebreo, dal pensiero di altri piatti, quelli che simboleggiano il perpetuo sacrificio del Cristo iniziato nel Cenacolo, nonché il tradimento di Giuda, che mise la mano in uno di essi; i quali oggetti presi come unità assolute non sono che degli *idola*, e come tali sono stati rappresentati in funzione accessoria rispetto alla sovrana presenza del Cristo<sup>27</sup>);

26. A parte i 'segni' caritatevolmente elargiti da Cristo, iniziando dal miracolo di Cana, è noto che secondo la Bibbia e la dogmatica tali manifestazioni del soprannaturale non sono necessariamente sinonimo di santità, né danno puntualmente autorità. Essi possono anzi essere non solo opera di qualsiasi falso profeta e messia (cfr. ISAIA, GEREMIA, *Atti*, *Apocalisse*, ecc.), ma di Satana stesso, e ad essi è anche legata la venuta dell'Anticristo. Conclusivo sono intanto al riguardo le parole di Gesù risorto a Tommaso: « beati coloro che non hanno visto, ed hanno creduto », anche se l'episodio è riferito soltanto da GIOVANNI (20, 29).

27. Cfr. ad es., in questo senso contenutistico ortodosso, *L'ultima cena*



un esteta amatore di quadri ricchi di sensualità coloristica come quelli del Tiziano (mentre v'è, per contro, sembra altrove suggerire l'Eliot, anche la Scuola Umbra<sup>28</sup>, sobria e mistica); una 'Madame' dedita alla comunicazione 'mediata' per definizione, cioè una *medium* (mentre la vera comunicazione non ha bisogno di mediazione alcuna); una 'Fraülein', che sembra pronta a varcar soglie, a non dare alcuna certezza di comunicazione.

Il commento di Eliot a tutte queste situazioni di pseudo-comunicazione è posto sulle labbra di Gerontion, che, come Prufrock al *tea-party*, e come in seguito Tiresia nella terra desolata, ha visto tutto e sa tutto di questi personaggi moderni: « Vacant shuttles / Weave the wind » — dove il vento e le spole vuote, comunicazione vanificata, anticipano, con consapevole e significativa tematica, il vuoto di vita morale d'una 'Lady' del *Waste Land*, e degli 'hollow men'.

Alla fine di tutta la sua conoscenza, Gerontion si chiede: « After such knowledge, what forgiveness? ». Poiché è, invero, tutta la sfera della conoscenza umana che non fa se non angosciare e inaridire, giacché sempre la comunicazione con ciò che è contingente è soggetta ad essere mistificata, come Eliot precisa con tocco magistrale:

History has many cunning passages, contrived corridors  
 And issues, deceives with whispering ambitions,  
 Guides us by vanities [...]  
 She gives when our attention is distracted  
 And what she gives, gives with such supple confusions  
 That the giving famishes the craving. Gives too late  
 What's not believed in, or if still believed,  
 In memory only, reconsidered passion. Gives too soon

(1594) di S. Giorgio Maggiore (Venezia) d'un pittore pur formalmente stravagante come il TINTORETTO.

28. Cfr. « Mr. Eliot's Sunday Morning Service » (1918).

Il Tiziano è stato assai noto presso la classe borghese americana. Ma possiamo dire che già prima di Eliot, il Reynolds « recommended to students of art the observance of the artform of Umbrian and Roman painters », e li metteva in guardia dalle altre scuole (JOHN DEWEY, *Art as Experience*, New York, Putnam's Sons, 1934, p. 294).



Into weak hands, what's thought can be dispensed with  
Till the refusal propagates a fear.

Tale è la dissociazione fra l'uomo e la storia umana che non si può allontanare da sé una severa meditazione su tutto ciò:

[...] Think now  
[...] Think now  
          [...] Think  
                          [...] Think at last  
[...] Think at last

Con questo persistente invito a pensare, e finalmente 'pensare' — dietro il quale scorgiamo la lezione dell'inesausto « *thinke* » del « *Progresse of the Soule* » (' *The Second Anniversarie* '), del Donne, ovvero « *the traditional self-address of religious meditation* »<sup>29</sup> — si imposta esplicitamente il problema della salvezza, e si indica il mezzo per risolverlo: pervenire ad una comunicazione col vero attraverso il pensare rigoroso, il percepire in senso metafisico ed esistenziale, cioè la presa di coscienza. Prufrock era stato perduto dalla paura e dall'accidia; Gerontion s'è perduto per il coraggio, per aver troppo vissuto, sperimentato. È tuttavia non si deve generalizzare: Gerontion s'è perduto, più esattamente, perché il suo coraggio era fine a se stesso, la sua avventura era senza *qualità*, positiva o negativa che fosse, dal momento che anche un'esperienza negativa (purché perfettamente consapevole) può, a differenza d'un'esperienza senza senso, portare ad una soluzione positiva. È infatti il coraggio di soggiacere a tutta la sfera dell'esperienza, perfino ad esperienze negative, ma sempre con un uso *positivo* di ciò che si sperimenta (è questa la risposta eliottiana all'esistenzialismo), che può condurre a conseguenze più ricche che non un coraggio generico. Sì che si possa dire:

29. LOUIS MARTZ, *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*. New Haven, Yale Univ. Press, & London, Cumberlege, 1954, p. 238.



## Unnatural vices

Are fathered by our heroism. Virtues  
 Are forced upon us by our impudent crimes.  
 These tears are shaken from the wrath-bearing tree.

È in questi versi quasi una silloge di quel vasto concetto dell'*avventura* esistenziale che ha sempre trovato i suoi protagonisti (da Eva a Prometeo, da Ulisse a Faust a Achab, ecc.), coi loro cantori o moralisti, e ai dì nostri il suo teorico nel filosofo realista Whitehead, che ne immette la nozione in un preciso contesto di valori umani<sup>30</sup>.

Eliot, dal canto suo, ci ha lasciato quasi un commento ai versi sopra citati col famoso giudizio espresso a proposito di Baudelaire:

So far as we are human, what we do must be either evil or good; so far as we do evil or good, we are human; and it is better, in a paradoxical way, to do evil than to do nothing: at least, we exist<sup>31</sup>,

probabilmente mediato, ci sembra, nel suo nucleo concettuale, dalla seguente affermazione di T. E. Hulme:

What is important, is what nobody seems to realize—the dogmas like that of Original Sin, which are the closest expression of the categories of the religious attitude. That man is in no sense perfect, but a wretched creature, who can yet apprehend perfection. It is not, then, that I put up with the dogma for the sake of the sentiment, but that I may possibly swallow the sentiment for the sake of the dogma<sup>32</sup>.

30. Cfr. ALFRED N. WHITEHEAD, *Adventures of Ideas*, New York, Macmillan, 1933.

In Italia il Whitehead ha trovato diffusione attraverso una pregevole collana della Bompiani («Idee nuove»), nella quale è stata presentata anche l'opera summenzionata (A. N. WHITEHEAD, *Avventure di idee*, Trad. di GIULIO GNOLI, Milano, Bompiani, 1961).

Sull'«avventura americana» quale si evidenzia in poesia, si veda lo stimolante panorama presentato nello studio di GLAUCO CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1956.

31. T. S. ELIOT, «Baudelaire» (1930), *Selected Essays, cit.*, p. 429.

32. Citato da T. S. ELIOT, «Second Thoughts about Humanism» (1929), *ibid.*, pp. 490-491.



' [To] swallow the sentiment *for the sake of the dogma*': è qui la chiave dell'esistenzialismo positivo del Baudelaire, e, per contro, del fallito esistenzialismo di Gerontion, umanista che ha tutto sperimentato senza l'aiuto d'una visione religiosa della vita.

Solo, dunque, chi non si perde non potrà ritrovarsi, chi non vive fino in fondo non potrà attingere il piano dell'assoluto, non saprà differenziarsi da una turba anonima tutta presa dal consumo del presente (e si vedano le « weeping multitudes » di « A Cooking Egg » (1919)); chi non strappa il frutto dell'albero proibito che produce la collera divina e le lacrime, colui non conoscerà mai la verità<sup>33</sup>; chi non ha fatto alcun gesto eroico<sup>34</sup>, colui non potrà mai salvarsi, essere qualcuno, se stesso. Poiché, sottolinea Eliot, facendo eco alla istanza basilare dell'esistenzialismo,

one of the unhappy necessities of human existence is that we have to 'find things out for ourselves'. If it were not so, the statement of Dante would, at least for poets, have done once for all<sup>35</sup>.

Ma se la comunicazione con la storia e l'umano, ovvero l'esperienza, può essere vissuta nei suoi aspetti negativi per ricavarne un senso positivo, non altrettanto si può dire della *diretta* comunicazione col divino, venendone a mancare le basi genuine. Ché in tal caso l'uomo sottoporrebbe il suo contatto col divino alla mediazione di troppa attività critica, intellettua-

33. Con tale tema l'Eliot mostra più che mai le sue radici americane, essendo il problema gnoseologico la grande tematica della letteratura americana, oltre che, in senso più lato, il carattere fondamentale della civiltà occidentale. Ne offre una testimonianza per tutti anche il Melville (che si considererebbe a torto minore) di *Clarel*, il già citato poema profetico recentemente riproposto all'attenzione (cfr. pp. 68 e 70).

Ma si veda, per tutto l'argomento, il volume di AGOSTINO LOMBARDO, *La Ricerca del Vero*, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1961.

34. Eliot usa, in « Gerontion », la seguente metafora: 'aver combattuto alle Termopili, o in terre equatoriali' (« I was neither at the hot gates / Nor fought in the warm rain »).

35. T. S. ELIOT, « Baudelaire », *Selected Essays, cit.*, p. 428.



le (in ciò simile a quelli che « profetano col proprio cervello »<sup>36</sup>, e neppure in parte sensuale, ovvero mistica:

I that was near your heart was removed therefrom  
 To lose beauty in terror, terror in inquisition.  
 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?

Prospettiva di comunicazione, questa, che sarebbe suscettibile di interpretazione ambigua, ove non si tenesse conto che nel momento presente l'Eliot è per l'aspetto positivo di questa umana corrispondenza col divino, in ciò sostenuto contemporaneamente e dalla tradizione biblica — ad esempio l'autore più importante del Canone, in un passo di non celata condanna dei sensi per non essere stati usati appropriatamente:

Allora il [il Signore] disse: « Va e così parla a questo popolo:  
 Ascoltate bene, ma senza intendere,  
 guardate bene, ma senza capire.  
 Rendi fiacco il cuore di questo popolo,  
 indurisci le sue orecchie, chiudi gli occhi suoi,  
 sì che non veda con i suoi occhi,  
 non senta con le sue orecchie,  
 e con il suo cuore non comprenda,  
 e non si converta e non guarisca »<sup>37</sup>

e dalla tradizione mistica — per la quale si veda, ad esempio, tutto il X capitolo delle *Confessioni*, che possiamo considerare riassunto nell'affermazione: « E così io conobbi siffatte cose, io io, anima, a mezzo dei sensi del corpo »<sup>38</sup>, e, infine, dalla tradizione letteraria religiosa — ad esempio il Rilke:

I sensi miei, che rapidi si estenuano,  
 non han rifugio, Dio, da te discissi.  
 [...]

36. EZECHIELE 13, 2.

37. ISAIA 6, 9-10.

38. S. AGOSTINÒ, *Le confessioni*, X, 6.



Non temere, son io! Coi sensi tutti,  
mi getto in Te come fa il mare a riva  
nella risacca<sup>39</sup>.

Mentre, dell'aspetto negativo, quello che fece dire all'auto-biografico Stephen joyciano di non potersi onestamente convertire perché nella sua posizione la cosa avrebbe significato « to leave church by back door of sin and re-enter through the skylight of repentance »<sup>40</sup>, l'Eliot è non meno consapevole, pur se ne accenna con intendimento amplificatorio, ovvero satirico, su un autore severo come il Donne:

Donne, I suppose, was another  
Who found no substitute for sense,  
To seize and clutch and penetrate<sup>41</sup>;

la qual cosa ci induce a dover ricordare che se il più giovane Donne aveva avuto modo, in quella che si suppone sia la sua prima raccolta, i *Paradoxes and Problems*, di elogiare i doni del *corpo* su quelli della *mente*<sup>42</sup>, il Donne più maturo ebbe a dire:

When wilt thou [poore soule] shake off this Pedanterie  
Of being taught by sense, and Fantasie?<sup>43</sup>

39. R. M. RILKE, « Il libro della vita claustrale », *Liriche e prose*. Scelta e traduz. di VINCENZO ERRANTE, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 161, 166, *et passim*.

40. JAMES JOYCE, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), (« March 24 »), Penguin Books, 1960, p. 249 (disponibile nella preziosa trad. ital. di CESARE PAVESE: J. JOYCE, « *Dedalus* » *Racconti e romanzi*, Milano, Mondadori, 1963).

41. T. S. ELIOT, « Whispers of Immortality » (1918).

42. JOHN DONNE, « That the gifts of the Body are better than those of the Minde ». *Selected Prose*. Chosen by EVELYN SIMPSON. Edited by HELEN GARDNER and TIMOTHY HEALY. Oxford, Clarendon, 1967, pp. 17-18.

43. ID., « Of the Progresse of the Soule » (« The Second Anniversarie »), *The Poems*. Edited by HERBERT GRIERSON, London, O.U.P., 1960 (I ediz.: 1933), p. 235.

Su questo « Progresse » quale seguito della « Anatomie of the World » (« The First Anniversarie »), e da non confondersi con l'altro omonimo poemetto incompiuto, di 52 stanze (cfr. *ibid.*, pp. 269-287), si veda l'esauriente nota introduttiva apposta dal Melchiori alla « Anatomie », in: JOHN DONNE,



Gerontion, dunque, quest'uomo che non ha fatto altro che cercare una comunicazione razionale col divino, invece di aver fede (così come Prufrock era colpevole d'aver troppo malaccortamente pensato, ovvero d'aver esitato, invece di agire), è ora condannato a un « chilled delirium » (quasi dantesco contrappasso per il suo peccato inquisitorio), a lasciarsi perforare le membrane del cervello dell'esiziale coleottero dalla testa protuberante (notasi il felice simbolismo rappresentato dalla calandra o dall'otiorinco), e a lasciarsela ritessere dal ragno. La simbolica disintegrazione (un'immagine che trova cenno nel testo biblico<sup>44</sup>, nella letteratura classica<sup>45</sup>, e in Laforgue<sup>46</sup>), di personaggi simili a Gerontion, è ormai in atto:

What will the spider do,  
Suspend its operations, will the weevil  
Delay? 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 an old man driven by the Trades  
To a sleepy corner.

Se, come possiamo intendere dagli ultimi due versi, la situazione privata di Gerontion si risolse — diciamolo con parole

*Selected Poems, Death's Duel*. Scelta, introd. e commento di G. MELCHIONI, Bari, Adriatica, 1968<sup>3</sup>, pp. 192-193.

44. GEREMIA 13, 23-24 (« E potrete voi, / abituati al male, fare il bene? / Io li disperderò come la pagliuzza / che è rapita dal vento del deserto »); EZECHIELE 5, 10; 22, 15 (« Compirò in te i miei giudizi, e disperderò ad ogni vento quel che di te resterà ancora »); « Ti disperderò fra le nazioni e ti sparpaglierò fra genti straniere »).

45. Cfr. la conclusione della vicenda terrena di Didone appena la pietosa Iride le recide i capelli (« [...] omnis et una / dilapsus calor atque in ventos vita recessit » — *Aeneis*, IV, 704-705).

46. Cfr. J. LAFORGUE, « Marche funèbre pour la morte de la Terre » (« [...] ce siècle hysterique où l'homme a tant douté, / et s'est retrouvé seul, sans Justice, sans Père, / roulant par l'inconnu, sur un bloc éphémère »); « L'impossible » (« Je puis mourir ce soir! Averses, vents, soleil / distribueront partout mon coeur, mes nerfs, mes moelles »), di cui si veda anche, oltre a questa prima, anche l'ultima strofe. *Poesie*, cit., pp. 16 e 36.

*Corsivi nostri.*



di Eliot, mutuandole da un testo critico assai importante nella presente occasione e in altre — in una sorta di tardiva « form of *acedia*, [arising] from the unsuccessful struggle towards the spiritual life »<sup>47</sup> che ci ricorda il caso di Prufrock, la sua funzione, il suo significato rimane un altro, quello delineato in apertura di poesia:

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

Poiché egli non s'è perduto del tutto e si rende disponibile al recupero, è sospeso fra 'morte' e 'vita', come ci indica l'epigrafe al poemetto:

Thou hast nor youth nor age  
But as it were an after dinner sleep  
Dreaming of both<sup>48</sup>.

Così, a differenza dei moderni Laodicei di *The Hippopotamus* (1917), e similmente al futuro protagonista principale del *Waste Land*, Gerontion attende il gesto grazioso, la pioggia, consapevole che, secondo il testo biblico della speranza, Dio è 'fedele' a chi è umile<sup>49</sup>. E se ricordiamo che a proposito di Baudelaire, in uno scritto dove ci sembra di poter rintracciare più d'un motivo illuminante della poetica di *Gerontion*, l'Eliot dice: « His business was not to practise Christianity, but—what was much more important for his time—to assert its necessity »<sup>50</sup>, ci sembra che anche su Gerontion si possa concludere che « he might almost be said to be making again, as one man, the effort of scores of generations »<sup>51</sup>.

È infine da notare che anche in *Gerontion*, così come in *The Hippopotamus*, vi sono precisi riferimenti ai memora-

47. T. S. ELIOT, « Baudelaire », *Sel. Essays, cit.*, p. 423.

48. W. SHAKESPEARE, *Measure for Measure* (III, 1, 32-34). Il titolo stesso del dramma deve aver avuto anch'esso, all'orecchio di Eliot, simboliche risonanze di contrappasso per la vicenda di Gerontion.

49. GEREMIA, *Lamentazioni*, 3, 22-23 (« Le misericordie di Dio non sono finite, / né si è esaurito il suo amore per noi; / ma le rinnova tuttora ogni giorno / e grande è la sua fedeltà »).

50. T. S. ELIOT, « Baudelaire », *Selected Essays, cit.*, p. 422.

51. *Ibid.*



bili sermoni (*Nineteen Sermons on Nativity*) predicati dal grande vescovo anglicano Andrewes dinanzi a re Giacomo e alla sua corte, e che erano ben noti all'Eliot<sup>52</sup>; ma ci sembra che vi sia una non meno significativa aderenza di sensibilità a un predicatore più travagliato dell'Andrewes, cioè Donne, e al suo senso di frustrazione con l'umano, col conseguente rivolgersi di tutta la sua attenzione al divino, come indica l'Eliot stesso:

Donne had a genuine taste both for theology and for religious emotion; but he belonged to that class of persons, of which there are always one or two examples in the modern world, who seek refuge in religion from the tumults of a strong emotional temperament which can find no complete satisfaction elsewhere<sup>53</sup>.

Ma a parte questi e altri riferimenti che si possono fare, i significati particolari di questa poesia ci sembrano quelli già delineati, e cioè: l'estrema delusione che si ha dalla sfera del contingente, e la relativa condanna dell'attività razionale fine a se stessa; il tentativo di pervenire alla coscienza di sé attraverso il male e il peccato; la necessità del contatto col divino, e al di là del diaframma razionale, cioè attraverso la fede; l'attesa, nonostante ogni peccato intellettuale, della grazia.

Gerontion, il piccolo vecchio uomo, è in conclusione una specie di patetica caricatura d'un Faust della civiltà intellettuale, fine a se stessa, decadente; un Faust sopravvissuto sia al proprio tentativo fallito di tutto sottoporre all'azione indagatrice dell'intelletto, sia alla propria rovina, e la cui punizione consiste appunto nel 'meditarsi' in rovina. Ma proprio per questo, se egli non è ancora salvo, non si è neanche

52. Cfr. T. S. ELIOT, « Lancelot Andrewes » (1926), *ibid.*, p. 346 sgg. Per l'Eliot, la letteratura religiosa del Seicento inglese è singolarmente importante perché essa rappresenta per la Chiesa Anglicana quello che la *Summa* rappresenta per la Chiesa Cattolica (cfr. *ibid.*, p. 343).

53. *Ibid.*, p. 352.

Di tali esempi si può dire che ogni generazione ne fornisca almeno uno, ma nessuna età letteraria sembra averne dati tanti quanti il decadentismo, di cui il più singolare è forse quello della gidiana Alissa, ne *La porte étroite*.



distrutto; è anzi proiettato verso la 'vita', aspetta qualcosa che gli plachi la febbre d'un cervello prepotente e inaridito, la pioggia ristoratrice, che attende fuori scena, quando e se egli l'avrà meritata, che possa ricondurlo ad un nuovo rapporto con se stesso, col mondo, e col divino. Poiché gli appare chiaro che la storia umana non sa tenere il tempo con le necessità umane, egli, nient'affatto Laodiceo, si proclama implicitamente misero e attende la salvezza così come rimase ad attenderla Arnauld Daniel dopo aver pregato Dante d'intercedere per lui: « Ara vos prec . . . », che sono le parole che danno il titolo alla raccolta che si apriva con *Gerontion*.

Fra la fine della comunicazione con l'umano e l'inizio della comunicazione col divino, v'è l'esaurimento totale dell'esperienza fine a se stessa, la disintegrazione di quello che era. A questo stadio, dopo aver fatto *tabula rasa*, sarà un fanciullo, vale a dire la proiezione simbolica della propria rinascita all'evangelica innocenza<sup>54</sup> di già così cara al pur coltissimo Pope e tanto ambita da un Gide<sup>55</sup> che gli permetterà di tornare a comunicare.

Come considerazione generale, è ben vero che *Gerontion* vuol significare, come si dice, la fine della civiltà occidentale, che è basata sul razionalismo. Ma occorre specificare che di questa civiltà vengono condannati gli aspetti estremi e deleteri, perché è in fondo la stessa ragione, ove saggiamente usata, a permettere a *Gerontion* di fermarsi in tempo. In tal modo Eliot non ci appare per nulla antiprogressista, ma soltanto attento a sottolineare gli sbocchi negativi della civiltà basata su una fede sola.

*The Waste Land*, 1922<sup>55</sup>

*Gerontion* si dovrebbe considerare come preludio a *The Waste Land*. E invero si sa bene che l'Eliot stesso avrebbe

54. Cfr. ad es. MATTEO 18, 3 (« Se voi non vi convertite e non diventate come i fanciulli, non entrerete nel regno dei cieli »). E questo a parte la fonte fitzgeraldiana dalla quale l'Eliot mutuò l'immagine.

55. Composto in breve tempo fra l'autunno del 1921 e l'inizio del 1922



desiderato ripubblicarlo dinanzi al celebre poemetto<sup>56</sup>, non fosse stato per l'avverso parere del Pound<sup>57</sup>, sul quale gravava d'altronde la responsabilità, come la definì l'Eliot, del « Caesarean Operation »<sup>58</sup>, di cui, ora che il manoscritto originale è stato ritrovato, sarà agevole stabilire l'intero significato.

Il componimento del '20 è in diretto rapporto col poemetto del '22 nel senso che quest'ultimo riprende e ripropone al livello più inclusivo l'ampia casistica di conseguenze problematiche derivanti dall'ormai tradizionale dissidio fra le due fedi, o le due culture, (che l'Eliot fu sollecito nell'avvertire sul delicatissimo banco di prova del Novecento, traendone materia per la sua poesia più personale), e la cui conciliazione è di già, ma

soprattutto in Svizzera durante una vacanza in cui il poeta tentava di riprendersi da un esaurimento dovuto all'eccessivo lavoro in banca (nella lettera sottocitata egli si dice « extremely depressed »), ricevuto a Parigi dal Pound che lo ridusse a metà, apparso nel primo numero di *The Criterion* (ottobre 1922), subito dopo in *The Dial* (novembre 1922), e il mese successivo (15 dic.) in volume singolo nei tipi della Boni and Liveright di New York, che pretese un numero maggiore di pagine, e l'Eliot vi aggiunse quindi le famigerate « Notes » — *The Waste Land* ha suscitato i più contrastanti giudizi emessi su una poesia nel Novecento, e altri si appresta a suscitare col recentissimo ritrovamento dell'originale, esposto fino al marzo 1969 alla New York Public Library.

Le vicende di quest'ultimo sono anch'esse piuttosto singolari: dichiarato smarrito, distrutto, e perfino rubato, dopo che l'Eliot lo vendette al collezionista newyorkese John Quinn, non ha mai lasciato la cassaforte e non sembra aver corso altre avventure all'infuori delle operazioni finanziarie di due passaggi di proprietà. Per notizie, estratti degli originali, e la descrizione di tutti i manoscritti eliottiani con esso ritrovati, si veda l'esperto bibliografo di Eliot DONALD GALLUP, « The 'Lost' Manuscripts of T. S. Eliot », in *The Times Literary Supplement*, November 7 1968, pp. 1237-1240, nonché il commento redazionale a p. 1251. Intanto, ottima introduzione alla critica e ai temi del testo definitivo, che sarà sempre quello valido, è la raccolta *A Collection of Critical Essays on «The Waste Land»* (Edited by JAY MARTIN, Prentice-Hall, 1968), nella quale manca soltanto una presentazione della IV sezione, « Death by Water ».

56. « Do you advice printing 'Gerontion' as a prelude in book or pamphlet form? » (« From T. S. ELIOT to EZRA POUND, London, January [1922] », in *The Letters of EZRA POUND: 1907-1941*. Edited by D. D. PAIGE, London, Faber and Faber, 1951, p. 236).

57. Cfr. « EZRA POUND to T. S. ELIOT, Paris, January [1922] », *ibid.*, p. 237.

58. Cfr. lettera citata alla n. 56, *ibid.*, p. 237.



indubbiamente lo sarà in misura ancor maggiore, l'impresa più responsabile della civiltà dell'era tecnologica.

La 'corrente sotterranea' del problema comunicativo continua dunque la sua dinamica, giacché se, con Eliot, è vero che « the feeling varies, even when the belief, the doctrine, remains the same »<sup>59</sup>, non è men vera la proposizione contraria.

Posto il problema in chiave lirico-profetica con *Prufrock*, riproposto in chiave storico-fideistica con *Gerontion*, Eliot lo rinnova ed espande, col *Waste Land*, in chiave mitico-antropologico-religiosa, fornendone la visione più completa cui l'argomento potesse ambire. E vediamo dalle cinque sezioni del nuovo poemetto, tecnicamente unite fra di loro dal jamesiano punto di vista unico, rappresentato da 'ciò che vede'<sup>60</sup> Tiresia<sup>61</sup>, la cui presenza è assai significativa in un poemetto dove il problema sessuale, in trascrizione simbolica e rappresentazione realistica<sup>62</sup>, è fra i temi principali.

1. Quella certa sospensione così di vita come di morte, ampiamente manifesta in *Prufrock* e *Gerontion*, si trasmette

59. T. S. ELIOT, « The Social Function of Poetry » (1945), *On Poetry and Poets*, cit., p. 25.

60. Cfr. la « note » al v. 218 del *Waste Land*: « What Tiresias sees [...] is the substance of the poem ». È chiaro che qui l'Eliot adotta la tecnica di rappresentazione dantesca, che egli vede come l'estrinsecazione di una « visual imagination », soggiungendo: « It is a visual imagination in a different sense from that of a modern painter of still life: it is visual in the sense that he lived in an age in which men still saw visions » (T. S. ELIOT, *Dante*, London, Faber and Faber, 1929, p. 23). In un esperto studio su Dante, l'Ulivi propone di mettere in rapporto questo fine dato critico eliottiano con la « tradizione figurativa inglese, dal Ruskin al Berenson » (FERRUCCIO ULIVI, « Dante e l'arte figurativa », in *Dante*, a cura di UMBERTO PARRICCHI, Roma, De Luca, 1965, p. 176).

61. Per il mitico veggente tebano mutato da uomo in donna per aver maliziosamente percosso due serpi in amore, Eliot cita la fonte prima, le *Metamorfosi* ovidiane, ma forse può averlo mutuato in parte anche da Dante (*Inf.*, XX, 40), per poi svilupparlo, in ogni caso, per conto proprio.

62. È questo uno dei tratti più magistrali dell'arte eliottiana, che possiamo considerare anch'essa, come quella della migliore tradizione americana, « immediata e realistica ed [...] insieme squisitamente letteraria — ma letteraria nel senso migliore dell'espressione, e cioè d'una letteratura resa sangue, e che è legata col passato, raccordo nel tempo tra gli uomini e la loro ricerca della verità » (AGOSTINO LOMBARDO, « La ricerca di Melville », *La Ricerca del Vero*, cit., p. 175).



ora al personaggio dell'epigrafe apposta al nuovo poemetto, cioè la Sibilla Cumana<sup>63</sup>. Sicché il problema della comunicazione è tutto sospeso, all'esordio del *Waste Land*, sul filo della risposta data da costei ai fanciulli che le hanno chiesto cosa desideri di più, e cioè: 'desidero morire'. E ricordiamo, fra i tanti, altri noti luoghi eliottiani dove ricorre l'idea della morte, e ad esempio i seguenti:

- a) And what if she should die<sup>64</sup>;
- b) What I am apprehensive of is death<sup>65</sup>.

Uno dei temi peculiari di Eliot, come del suo più caro maestro, Dante, e d'uno dei poeti a lui più affini, Donne, è dunque la morte, d'una persona o della cultura. Ma quella dalla quale sia Eliot sia Dante sia Donne<sup>66</sup> sono stati di gran lunga più ossessionati è l'apocalittica o francescana 'morte seconda'<sup>67</sup>, che ha inizio in questa vita e, per il credente, vien continuata nell'altra e sarà definitivamente sancita nel Giudizio Universale.

Ma cosa troviamo in Eliot a proposito della 'vita'? Il titolo della I sezione del *Waste Land* attira subito la nostra attenzione. Esso dice: « The Burial of the Dead ». Ci sono dunque dei morti da seppellire. Ma i morti da seppellire sono veramente morti? Dai primi versi della sezione ci rendiamo conto che i morti che chiedono d'essere sepolti non sono dei veri e propri morti, ma semplicemente dei vivi che si credono e appaiono morti, e con ciò aspirano alla pace, o meglio alla smemoratezza, cioè a uno stato di inconsapevolezza. E invece qualcosa di non desiderato (l'impulso vitale, o le circostanze, o perfino

63. La condizione di non-vita della Sibilla, che ebbe da Apollo amante il dono di tanti anni quanti erano i granelli di sabbia contenuti nella sua mano, ma non una giovinezza relativa, è uguale a quella di Titone, sposo dell'Aurora, che l'ingiustamente trascurato Tennyson aveva già reso profondamente poetica, ovvero umana.

64. T. S. ELIOT, « Portrait of a Lady » (1915).

65. ID., « The Social Function of Poetry », *On Poetry and Poets*, cit., p. 25.

66. Cfr. soprattutto il Donne del mirabile sermone « Death's Duel » (J. DONNE, *Selected Poems*, cit., pp. 252-280).

67. APOCALISSE 20, 14; S. FRANCESCO, « Cantico », v. 31.



un atto grazioso) li riporta, loro malgrado, in vita. Vale a dire all'eterno problema della comunicazione. Per chiamarli, in uno col risveglio di vita sensuale, al risveglio di vita spirituale, cioè dalla loro terra desolata ad altra terra. Ed ecco come si svolge il passaggio di questi personaggi dalla condizione di pseudo-morti alla condizione di vivi nel senso più completo:

April is the cruellest month, breeding  
 Lilacs out of the dead land, mixing  
 Memory and desire, stirring  
 Dull roots with spring rain.  
 [...]
   
 What are the roots that clutch, what branches grow  
 Out of this stony rubbish? Son of man,  
 You cannot say, or guess, for you know only  
 A heap of broken images, when the sun beats,  
 And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,  
 And the dry stone no sound of water. Only  
 There is shadow under this red rock,  
 (Come in under the shadow of this red rock),  
 And I will show you something different from either  
 Your shadow at morning striding behind you  
 Or your shadow at evening rising to meet you;  
 I will show you fear in a handful of dust.

La polvere, il desiderio del nulla, e la realtà del nulla, compie, attraverso il movimento centrale di questa I sezione del *Waste Land*, il suo ciclo morale: da qualcosa di agognato (i granelli di sabbia e il desiderio di morte, della Sibilla) è qui divenuta oggetto di meditazione per il lettore; e di qui, essendosi nel frattempo arricchita di significato spirituale (quale polvere, morte, nulla, spirituale), diviene oggetto di severa contemplazione in *Ash-Wednesday* e nel « pageant » *The Rock*. Tuttavia, tale fase contemplativa, che è il momento più alto dello spirito umano, secondo quanto ebbe a sottolineare l'Eliot stesso in Riccardo da S. Vittore<sup>68</sup>, comincia già nei versi citati

68. L'Eliot si sofferma su un passo dell'opera riccardiana *De Gratia Contemplationis*, nella quale sono indicate le tre tappe dello spirito, e cioè: la 'cogitatio', la 'meditatio', e la 'contemplatio' (cfr. T. S. ELIOT, « Due attitudini



del *Waste Land*: « I will show you . . . ». È nella contemplazione che si risalda definitivamente la possibilità della comunicazione spirituale. Ma questo contatto col divino, che qui avviene all'ombra della biblica rossa roccia, è reso necessario dal fatto che nel mondo post-bellico la comunicazione al livello normale è csautorata, s'è ridotta a un « dead tree » che non dà alcun riparo, e le cui radici non sembrano avere forza sufficiente per abbarbicarsi a qualcosa, a qualche fede umana.

Dopo questo invito alla comunicazione col divino, che per il credente diviene estremamente pressante quando la storia provochi il deserto nel rapporto umano, si riaffaccia un'altra comunicazione: la fanciulla dei giacinti<sup>69</sup> riappare, ella diede ed ebbe<sup>70</sup> qualcosa il cui ricordo rinnova per un lungo attimo la comunicazione con l'umano:

« 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.

Interviene ora un altro tipo di comunicazione: una chiaroveggente, Madame Sosostriis, che è una variante della nota medium di *Gerontion*, cioè di qualcuno che stabilisce una comunicazione 'adulterata', dice di prevedere il futuro; e in-

mistiche: Dante e Donne », *Dante*, a cura di LUIGI BERTI, Modena, Guanda, 1942, pp. 147-176. Su mia richiesta dell'agosto 1964, l'Eliot mi fece sapere di non aver conservato copia di questa sua lezione inedita del ciclo *Clark Lectures* sulla poesia metafisica del Seicento, da lui tenute a Cambridge (Inghilterra) nel 1926. Essa fu tuttavia pubblicata in traduzione francese, a cura di JEAN DE MENASCE: T. S. ELIOT, « Deux Attitudes Mystiques: Dante et Donne », in *Croniques*, 3 (1927), pp. 149-173).

69. Cfr. T. S. ELIOT, « *La Figlia Che Piange* » (1910).

70. 'Io' oppure, con dissolvenza poetica, '1 anno fa', essendo l'Eliot quel 'trapezista' di cui parla Virginia Woolf, e su cui si veda il saggio di GIORGIO MELCHIORI, « Eliot e il teatro » (1952-53), *I funamboli. Il manierismo nella letteratura inglese contemporanea*. Trad. di R. BIANCHI. Torino, Einaudi, 1963, p. 129.



fatti lo prevede almeno in gran parte, per quanto riguarda gli altri, facendo uso, per una bisogna talmente privata, di carte il cui valore primitivo era sacro, cioè i Tarocchi (e si veda nella V sezione l'esplicita condanna, fatta dall'Eliot, delle 'orde incappucciate' orientali, colpevoli di peccati consimili di corruzione di valori sacri). La scena, ritratta ironicamente (lo stesso Eliot inventa carte mai sentite nei Tarocchi, ch  alla contaminazione della chiaroveggente pu  ben seguire un'altra), ma anche tragicamente, si assomma nella predizione pi  importante: « Fear death by water » (che   la morte che compare due volte nella III sezione, e che d  il titolo alla IV sezione). Se dunque il ricordo (potremmo dire il passato-presente, raffigurato nella « hyacinth girl » e pi  su in « Memory and desire ») ristabilisce la comunicazione, anche se brevemente, la predizione (il futuro) o   qualcosa di ambiguo, o sembra interrompere la comunicazione.

C'  poi un altro genere di comunicazione, quello con la folla-se stesso.   la comunicazione che offrono gli ignavi a noi coevi, in una condizione infernale che non ha nulla da invidiare a quella dipinta settecento anni addietro:

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.

Fra questi ignavi v'  per  uno che, se ora   una nullit , in passato   stato qualcuno, si   coperto di gloria,   stato, dice l'Eliot, ' a Milazzo '. Il suo nome   Stetson<sup>71</sup>, ed egli ha

71. Questo personaggio porta lo stesso cognome di colui (« John B. Stetson », 1830-1906; cfr. *A Dictionary of Americanism on Historical Principles*, The Univ. of Chicago Press, 1951, p. 1649) che invent  il copricapo di poi portato regolarmente, oltrecch  dai cowboys ed altri, dai militari delle « Australian New Zealand Army Corps » (cfr. *The Shorter Oxford English Dict.*, 1953<sup>3</sup>, p. 2017, e *Concise*, 1952<sup>3</sup>, p. 1239).

Inoltre, nello *slang* americano, ' Stetson ' sta a significare — e vi   sempre un rapporto con quel copricapo — « an itinerant worker », ovvero figuratamente, « one who works a short time, then puts on his hat and



ora interrotto ogni comunicazione per aver seppellito la parte spirituale di sé. Ma gli si dà un consiglio: continui a vivere come morto, respinga ogni comunicazione, oppure qualcosa dissepellirà freneticamente e spietatamente il suo 'cadavere' (la sua coscienza assopita). Come potrà, infatti, riassorbire in sé, lui che è ormai morto alla vita, l'altro se stesso così glorioso di vita? Tuttavia l'assorbimento della vita nella non-vita è un atto morale che non si può evitare quando si debba vivere nel senso più completo; e quindi anche se conduce a un risveglio doloroso è una mortificazione necessaria se è vero che l'uomo deve incessantemente tendere a realizzare se stesso. Questo non lo sa chi vive adagiato nella miseria morale, il contemporaneo « hypocrite lecteur! — non semblance, — mon frère! » dell'Eliot, così come non lo sapeva, su un piano consimile, quello del Baudelaire.

2. Nel salotto dell'anziana signora del « Portrait of a Lady » (1915) la comunicazione amorosa non era avvenuta; né si era verificata nella stanza da soggiorno di Pipit in « A Cooking Egg » (1919). I fasti decadentistici del primo ambiente, e quelli molto più modesti del secondo, ricevono ora, nella II sezione del *Waste Land*, una sublimazione nella ricchezza dell'arredamento della camera d'un'altra lady, e nel significativo quadro sul camino, che narra della metamorfosi di Filomela <sup>72</sup>,

leaves », anche se non è termine comune (cfr. *Dictionary of American Slang*, Harrap & Co. Ltd., 1960, p. 519).

Tralasciando i riferimenti collaterali, questo nome o evoca un personaggio senza fissa dimora, provvisorio e irrealizzato, oppure un certo tipo di soldato. Se le due allusioni che qui indichiamo fossero pertinenti, nell'un caso l'Eliot potrebbe aver inteso simboleggiare, nella condizione umana del suo Stetson, quella d'un uomo restio a realizzarsi, ad avere consapevolezza del proprio esistere, e nell'altro caso quella di uomini che si sono realizzati, coprendosi di gloria in azioni militari (o di qualsivoglia natura), ma che su suolo non proprio, o mutando di condizione, sono degli esseri senza più vita. In ogni caso, si tratterebbe sempre di una sorta di irrecuperabili 'sradicati'.

72. Significativa è anche, qui, la menzione del noto mito di Filomela, della quale s'innamorò il cognato Tereo, che le usò violenza e, perché non potesse parlare, le tagliò la lingua; il che non impedì alla sorella Progne di venire a saperlo, decidendo quindi entrambe di uccidere il piccolo Iti, figlio



e rimanda ovviamente all'atto di violenza che le fu usato (e qualcosa del genere ci vien presentato in duplice versione nella III sezione). In questo salotto, intanto, l'atmosfera estremamente lussuosa e i profumi e l'abbondante fuoco nel caminetto, producono a tratti barlumi di comunicazione amorosa. Ma, fatasi più diretta, questa comunicazione è destinata a un fallimento tanto più vistoso rispetto alle occasioni precedenti quanto più dovizioso è ora l'apparato che dovrebbe conciliarla coi protagonisti:

Under the firelight, under the brush, her hair  
Spread out in fiery points  
Glowed into words, then would be savagely still.

I capelli della *lady*, ben lunghi dall'essere il « très grand trésor » che ispira « douccur », come nella mallarmeana Méry Laurent<sup>73</sup>, sono invece vivi e morti a un tempo, quindi alienanti; allo stesso modo, colei che li possiede si crede viva ma è spiritualmente morta. Ella è insomma un personaggio che dopo aver tentato la comunicazione su nessun piano d'intesa, come risulta dal tono delle sue parole:

« My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.  
« Speak to me. Why do you never speak. Speak.  
« What are you thinking of? What thinking? What?  
« I never know what you are thinking. Think. »,

di Progne e Tereo, e di servirlo per cibo a costui. Per tale misfatto Progne fu mutata in usignolo, Filomela in rondine. In un'altra poesia, « Sweeney among the Nightingales » (1918), liquide mondiglie di usignoli macchiano il sudario d'un uomo ucciso; nella III sez. del *W. L.* si parla d'una donna annegata, e d'un cadavere di donna nel Tamigi; in « Sweeney Agonistes » (1927), Sweeney confessa d'aver ucciso una ragazza; e vi sono riferimenti anche altrove, perfino nel dramma *The Family Reunion* (1939). L'intera vicenda, fra mitologica e realistica, è abbastanza confusa, ma vi ha portato un po' d'ordine il paziente scritto di T. H. THOMPSON, « The Bloody Wood » (1934), raccolto in una delle più interessanti sillogi di scritti critici sull'Eliot: *T. S. Eliot: A Selected Critique*. Editeb by LEONARD UNGER, New York-Toronto, Rinehart & Co., 1948, pp. 161-169.

73. Cfr. il sonetto « O si chère de loin... », e inoltre la poetica della *chevelure*, nella trattazione della FREZZA: MALLARMÉ, *Poesie, cit.*, pp. 313-316.



involontariamente mette a fuoco la propria condizione di 'morta' con le osservazioni al suo *partner*, e la conseguente risposta (esattamente *pensata*, non pronunciata a parole) di lui:  
[Lei:]

« Do

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

[Lui:] I remember  
Those arc pearls that were his eyes.

[Lei:] « Are you alive, or not? Is there nothing in your head? »

È evidente che il suo *partner*, diversamente da quanto ella crede, non solo usa della facoltà di pensare, ma pensa per giunta da 'vivo'; pensa cioè alla condizione finale di Phlebas, il marinaio fenicio morto annegato (cfr. V sezione), il quale non aveva mai fatto uso della riflessione in vita sua, e le cui vicende erano state tutte improntate ad un carattere di mercantile provvisorietà. In altri termini, egli è già sulla strada degli ultimi pensieri di Gerontion:

I think we are in rats' alley  
Where the dead men lost their bones,

cioè, in definitiva sulla strada della comunicazione spirituale con se stesso. Tali parole di lui, pensate ma non dette, sembrano essere percepite da lei soltanto come un 'rumore', come 'il vento sotto la porta', cioè come qualcosa di incomprendibile, estraneo, noioso. È quindi naturale che ella continui a pensare soltanto con i pensieri meccanici e alienati del suo ruolo di 'morta', che continui a preoccuparsi come mandare avanti la sua solita 'vita', senza che peraltro la sfiori minimamente l'eventualità di uscire dal suo personaggio fisso:

« What shall I do now? What shall I do? »  
« I shall rush out as I am, and walk the street  
« With my hair down, so. What shall we do to-morrow?  
« What shall we ever do? »

E lui risponde (sempre fra sé), ironicamente:



The hot water at ten.

And if it rains, a closed car at four.

And we shall play the game of chess,

Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.

Non è probabile che ella possa apprendere una lezione di saggezza o di ravvedimento dalla partita a scacchi, da un gioco, sappiamo, inventato esattamente per questo. Forse apprenderà qualcosa dal « knock upon the door », che, stando a un altro componimento eliottiano<sup>74</sup> e al *Macbeth*, annuncia un'interruzione completa della comunicazione, la morte, e una morte violenta<sup>75</sup>. Intanto, ella continua ad appartenere al novero di coloro che « can pick and choose if you can't », coloro che sopravvivono, ma evidentemente in modo assai rozzo, senza scrupoli, alle difficoltà della comunicazione genuina.

Fin qui, il ritratto di questa donna sofisticata che vive alla giornata, sembra offrire un quadro assai squallido di vera vita. Pure, è in costei qualcosa di più vivo e prepotente che in un'altra donna: Lil. La quale, a differenza della *lady*, è già assai avanti sulla strada della solitudine più alienata per non aver saputo salvaguardare se stessa e l'integrità del vincolo matrimoniale, e cioè per aver violentemente soffocato, e più volte,

74. Cfr. T. S. ELIOT, « Sweeney Agonistes » (« Fragment of a Prologue », 1926, « Fragment of an Agon », 1927).

75. Come lettura parallela di questo « knock upon the door » simbolo di morte, si veda il simbolismo sonoro di *Macbeth*, e specialmente quello delle prime tre scene del II atto, che fa da sottofondo all'assassinio di Duncan, e che si assomma nell'insistente « knocking » al cancello del castello, che vien per questo correlato alla porta d'ingresso d'un luogo veramente infernale, e anzi dell'inferno stesso (Act II, sc. 3, vv. 1-19).

Sulla esemplare funzione scenografica del linguaggio scespiriano e, possiamo aggiungere, eliottiano, concernente il delicato problema della comunicazione 'totale' con lo spettatore, in senso sia realistico sia simbolico, si veda lo studio di AGOSTINO LOMBARDO, *Lettura del Macbeth*, Venezia, Neri-Pozza, 1969, e, per l'occasione presente, particolarmente la 'lettura' specifica della terza scena del II atto (pp. 113 sgg.), con la bibliografia ivi citata, nonché la fine nota (di commento all'episodio macbethiano e al relativo famoso saggio del De Quincey) di MARIO PRAZ, « Bussano alla porta di Macbeth » (1951), *Cronache letterarie anglosassoni*, 4 voll., Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, vol. III, 1966, pp. 408-416, ora anche in *Caleidoscopio Shakespeariano*, Bari, Adriatica, 1969.



la vita che portava in seno, con tutte le conseguenze di abbruttimento che tale costume comporta:

Now Albert's coming back, make yourself a bit smart.  
He'll want to know what you done with that money he gave you,  
To get yourself some teeth [...]

[...] think of poor Albert,  
He's been in the army four years, he wants a good time,  
And if you don't give it him, there's others will. I said.  
[...]

I can't help it, she said, pulling a long face,  
It's them pills I took, to bring it off, she said.  
(She's had five already, and nearly died of young George).  
The chemist said it would be all right, but I have never been the  
[same.

Questo piano di precarietà nella comunicazione è invero quello offerto da anni bellici, ma la colpa di tale stato di fatto è nell'individuo oltre che nelle circostanze:

Well, if Albert won't leave you alone, there it is, I said,  
What you get married for if you don't want children?

3. La problematica comunicativa s'allarga ancora. I soliti 'eredi' son partiti senza lasciare indirizzo, interrompendo ogni comunicazione, al modo della nota 'Fraülein'. Il Tamigi è vuoto e irreale, senza tracce di vita, né di ninfe: non esiste più né il presente, né il passato. Ma se le 'ninfe' sono scomparse, quelle realistiche per essere state abbandonate, quelle mitologiche per l'introduzione del razionalismo e della civiltà dei consumi, altre scompariranno per altri motivi, cioè per opera dell'uomo cinico e brutale del momento: Sweeney. La comunicazione umana è dunque interrotta sia su un piano morale, dal costume abituale di uomini che con estrema disinvoltura la consumano per mezzo del censo e la rifiutano a causa del censo:

The nymphs are departed.  
And their friends, the loitering heirs of city directors;  
Departed, have left no addresses.



By the waters of Leman I sat down and wept . . .  
 Sweet Thames, run softly till I end my song,  
 Sweet Thames, run softly, for I speak not loud or long,

sia, su un piano orrido, da Sweeney, che si fa annunciare da una voce di comunicazione disarticolata e mostruosa, « the sound of horns and motors », foriero di violenza e di morte, che rappresenta il momento negativo della civiltà tecnologica, e il relativo standard di moralità. Sweeney commetterà violenza, nei riguardi di Mrs. Porter o di sua figlia, e il simbolo della sua individualità e del suo tipo di moralità, cioè il rombo della sua macchina, acquisterà un carattere ossessivo e paradigmatico:

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.  
 O the moon shone bright on Mrs. Porter  
 And on her daughter  
 They wash their feet in soda water  
*Et O ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!*  
 Twit twit twit  
 Jug jug jug jug jug ug  
 So rudely forc'd.  
 Tereu

E dopo quella di Sweeney, ecco altre situazioni.

Nell'ambiente cosmopolita della *City* la comunicazione è sì offerta, ma ambigualmente, da un mercante di passaggio « unshaven » che parla in « demotic French ».

Ed ecco la comunicazione nella società metropolitana più dimessa: è usurpata su un piano di misera epicità dal giovanotto solo, e concessa senza amore e senza peccato dalla ragazza sola:

At the violet hour, the evening hour that strives  
 Homeward, and brings the sailor home from sea,  
 The typist home at teatime, clears her breakfast, lights  
 Her stove, and lays out food in tins.  
 [...]



He, the young man carbuncular, arrives,  
 A small house agent's clerk, with one bold stare,  
 One of the low on whom assurance sits  
 As a silk hat on a Bradford millionaire.  
 The time is now propitious, as he guesses,  
 The meal is ended, she is bored and tired,  
 [...]
 Exploring hands encounter no defence;  
 His vanity requires no response,  
 And makes a welcome of indifference.

E poi:

She turns and looks a moment in the glass,  
 Hardly aware of her departed lover;  
 Her brain allows one half-formed thought to pass:  
 « Well now that's done: and I'm glad it's over ».

E mentre la 'lovely woman' della canzonetta dal *Vicar of Wakefield*, resasi conto dell'inganno dell'uomo si propone perfino il suicidio, qui invece il quadro si chiude in modo coerente con l'inizio dell'avventura:

When lovely woman stoops to folly and  
 Paces about her room again, alone,  
 She smooths her hair with automatic hand,  
 And puts a record on the gramophone.

Se l'osservatore s'allontana pensoso dal teatro di tali gesta, la musica che si spande dal grammofono e lo accompagna per lungo tratto di strada, fino al cuore della *City*, apre in lui, attraverso l'ossessivo contrappunto fra essa e la condizione spirituale della giovane (una 'morta' anche lei), orizzonti nuovi di vita morale, di un altro tipo di comunicazione.

Questo nuovo genere di comunicazione è dato dalla valorizzazione d'un ambiente che è anch'esso, in significativo e felicissimo contrappunto, non lontano dalla *City*: l'ambiente dei pesciaioli, che fanno parte d'una ben più robusta *lower class*, per la quale l'Eliot ha sempre nutrito una vivissima ammira-



zione. Tale ambiente si accosta lecitamente (a differenza della casa-giardino teatro delle gesta di Sweeney) a un luogo sacro, e dei più intimi e stupendi di Londra, la chiesa di S. Magno Martire:

O City city, I can sometimes hear  
Beside a public bar in Lower Thames Street,  
The pleasant whining of a mandoline  
And a clatter and a chatter from within  
Where fishermen lounge at noon: where the walls  
Of Magnus Martyr hold  
Inexplicable splendour of Ionian white and gold.

Un altro contrappunto fra il presente (il Tamigi trasudante olii e catrame, e pieno di travi alla deriva) e il passato (il Tamigi carico di ori e colori di gala, sul quale la grande Elisabetta assisteva alle parate; come pure il fiume leggiadro di ninfe), fornisce indirettamente un altro paragone fra le due epoche. Ciò che adesso (ma si tratta di tempo simbolico, inteso non solo per il 1921-22 ma per tutti i momenti consimili) è un peccato di meccanica lussuria, era un tempo elemento vivo d'una concezione del tutto organica della vita, il tempo delle grandi passioni, passioni vere e talmente prepotenti da apparire autonome rispetto a un giudizio morale. Infatti fra la viva passione amorosa della grande Elisabetta e lo sterile amore della stanca dattilografa della civiltà moderna, corre un vero abisso: la differenza che passa sul piano emotivo (e morale) fra la piena vitalità della passione (Elisabetta e Leicester) e la morte di essa (dattilografa e suo amante).

Tutti gli aspetti negativi della comunicazione di questa sezione sono infine assorbiti nel nulla virtuale d'un lungo viaggio fluviale di qualcosa che può anche essere un cadavere di donna (sebbene la voce sia quella d'una ninfa, una delle figlie mitologiche del Tamigi), fino a una sponda estrema che sembra una meta sub-infernale dove tutte le passioni si spengono nel nulla della morte orrida e anonima:

« On Margate Sands.  
I can connect



Nothing with nothing.  
 The broken fingernails of dirty hands.  
 My people humble people who expect  
 Nothing ».

Ma vi è, per contro, una considerazione estremamente interessante di vita morale: il proposito, attraverso il male fatto e di cui la suddetta voce è la vittima, d'una comunicazione con se stessi, e inevitabilmente anche con ciò che ne è al di fuori:

« [...] After the event  
 He wept. He promised 'a new start'.  
 I made no comment. What should I resent? ».

La traccia di vita morale qui chiaramente accennata si approfondisce e la comunicazione è ristabilita su un piano di bruciante comunicazione, di amore purificante, e quindi di rapporto col divino:

To Carthage then I came  
 Burning burning burning burning  
 O Lord Thou pluckest me out  
 O Lord Thou pluckest  
 burning <sup>76</sup>.

In breve, alla comunicazione degradante (perché priva d'amore, di passione) del giovane e della ragazza, viene contrapposta la comunicazione più sana d'una vita naturale (i pescatori, sul piano comunitario; gli elisabettiani, sul piano amoroso), così come ad un avvenimento che appare estremo

76. L'Eliot avrà inteso suggerire la presenza, nel suo personaggio, d'un dramma spirituale risoltosi al modo di quello di Sant'Agostino: il severo rifiuto del passato e il raffinarsi purgatoriale della passione fino alla comunicazione mistica col divino, poiché, a parte i rapporti del fuoco con la tradizione escatologica e profetica, esso è figura classica dell'ardore mistico e di Dio stesso (cfr. EREI 12, 29: « il nostro Dio è un fuoco che divora »); e vorrà dire, contemporaneamente, il proposito di dare alla propria vita terrena una direzione nuova, e non solo come quella che si propose S. Agostino, cioè *fuori* del mondo, ma anche come quella che si propose Dante, cioè *nel* mondo (cfr. 'a new start', che può essere la versione eliottiana di 'vita nuova').



(l'interruzione della comunicazione a causa d'un probabile omicidio), viene contrapposta la presa di contatto morale con se stessi, e l'inizio e il completamento d'una comunicazione col divino.

4. Si presenta ora un altro tipo di comunicazione al livello esistenziale. Phlebas il Fenicio, diversamente da Prufrock e Gerontion, era stato assistito dalla fortuna sin dalla nascita, era, simbolicamente e realisticamente, « handsome and tall ». Ma, riprendendo una tematica comune alla religione (*Bibbia*), alla letteratura (scuola stilnovista) e alla filosofia (esistenzialismo), a cosa serve la dignità della nascita se l'individuo non è capace di realizzarsi da sé? Una precisazione di S. Paolo, che riteniamo ben nota all'Eliot, è inequivocabile: « non val nulla né l'essere Ebreo né Gentile, ma ciò che conta è la nuova creatura »<sup>77</sup>. A tale creatura spetta, per l'Eliot, un destino e storico e metastorico. Phlebas invece, si era realizzato su un solo piano, quello storico in senso stretto, aveva avuto con tutta probabilità uno spirito d'avventura per l'avventura, di guadagno e di perdita come il caso voleva, d'esistenzialismo per l'esistenzialismo, e la sua attenzione, da buon fenicio, si era del tutto rivolta a una comunicazione di tipo utilitaristico e consumistico. La sua condizione *post mortem* è figura emblematica della sua vita passata: egli poteva, al pari d'un Gerontion fuori scena, essere purificato in vita dall' 'acqua'; ora che è morto, l'acqua fa di lui un uomo privo d'individualità per se stesso, e tutt'al più d'esempio agli altri. Non è dunque immerso nell'acqua quale simbolo di vita, ma nell'acqua quale simbolo di morte (si ricordi la profezia di Madame Sosostri di temere la 'death by water', che è poi il titolo della presente sezione). Quindi egli è ora il capro espiatorio dell'umanità sterile che può diventare feconda attraverso il suo sacrificio. La 'death by water' di Phlebas significa allora, tramite una coesistenza di motivi così frequente nell'Eliot non appena si sposta l'angolo di visuale morale, anche 'life by water', il che

77. *Galati* 6, 15.



è, sul piano comunicativo in quanto a contenuto, arte simbolica, ovvero arte intesa a rappresentare la « *totalità della realtà* »<sup>78</sup>.

Questo dunque l'indiretto messaggio offerto, in morte pur *se non in vita, da Phlebas*:

Gentile or Jew

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

In tal modo, come Gerontion s'affidava alla lettura d'un fanciullo perché la sua comunicazione col mondo, e con essa anche quella col divino, fosse ripresa, così Phlebas può avere un'ultima *chance*, quella di comunicare con l'umanità non, come aveva fatto in vita, sul piano materiale, fatto di « profit and loss », ma sul piano spirituale. Parafrasando quel ch'ebbe a dire l'Eliot a proposito di Baudelaire e da noi già riportato a proposito di Gerontion, si potrebbe dire che anche il compito di Phlebas non è quello di vivere una vita degna d'evitare i gorgi disintegratori che l'avviluppano in morte, per contrappasso della sua scarsa attenzione per l'acqua spirituale in vita (lui, 'sailor', che viveva sull'acqua — sull'acqua, sì, come l'ippopotamo di « *The Hippopotamus* », 'prono', sì, ma con quale uso del suo stato?), bensì quello di affermare la necessità della vita ch'egli non visse. È un sacrificio come il suo che può dare di nuovo vita e fertilità alla terra desolata. Questa ci appare essere l'alta funzione della sua comunicazione in sede poetica e morale.

5. Alla sterilità della comunicazione amorosa nella II e nella III sezione, e della comunicazione in senso esistenziale nella IV sezione (ma non si dimentichino, di tutte e tre le sezioni, gli aspetti positivi; la I sezione è invece una sorta d'introduzione ai temi), fa ora eco più manifesta, in quest'ultima sezione, un'altra sterilità, quella della comunicazione spi-

78. A. LOMBARDO, « Realismo e simbolismo nella tradizione americana », *Realismo e Simbolismo*, Roma, Ediz. di Storia e Letteratura, 1957, p. 20.



rituale, di già lungamente implicita, e a tratti anche chiaramente esplicita, in tutte le sterilità precedenti.

È abbastanza evidente, qui, sul piano della comunicazione col divino, un mirabile contrappunto-base dell'Eliot, che trova il suo equivalente nella Bibbia (particolarmente nei Vangeli e in S. Paolo), in Sant'Agostino e nei Padri della Chiesa, in Dante, nella migliore poesia metafisica, in Coleridge, in alcuni dei filosofi e scrittori esistenziali, e in genere nella più interessante tradizione religiosa: la *qualità* della vita, e della morte.

Cristo morì (e attraverso il sacrificio della Messa cristiana continuamente muore) alla vita nella carne per vivere alla vita nello spirito soltanto; similmente l'uomo, quello dotato d'una sia pur « little patience », sull'esempio della passione e morte del Redentore comincia a *morire* alla vita nel peccato per iniziare a *vivere* nella vita spirituale:

After the torchlight red on sweaty faces  
 After the frosty silence in the gardens  
 After the agony in stony places  
 The shouting and the crying  
 Prison and palace and reverberation  
 Of thunder of spring over distant mountains  
 He who was living is now dead  
 We who were living are now dying  
 With a little patience

Tuttavia la via da percorrere è lunga, e anche disperante: torna il simbolo della rossa roccia iniziale e dello sforzo di viverci. In tal modo l'ultima sezione del *Waste Land* si risalda, più significativamente delle altre sezioni, alla prima, sul piano religioso, dopo che sono stati esperiti i modi di vita sugli altri piani. Ma la comunicazione col divino è decisamente ostacolata ovunque, perché ovunque, perfino nel luogo più adatto all'ascesi, la sterilità è assoluta; né v'è la mera illusione di poter stabilire una tale comunicazione:

Amongst the rock one cannot stop or think  
 Sweat is dry and feet are in the sand  
 If there were only water amongst the rock



Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit  
 Here one can neither stand nor lie nor sit  
 There is not even silence in the mountains  
 But dry sterile thunder without rain  
 There is not even solitude in the mountains  
 But red sullen faces sneer and snarl  
 From doors of mudcracked houses

Dopo tanta frustrazione ha inizio un delirio dalla musica assai triste. Il viaggio a Emmaus ristabilì, sì, la comunicazione col divino quando essa sembrava disperata, ma nel contesto presente Gesù rimane « the third who walks always beside you », personaggio « hooded » perché non si è ancora neanche parzialmente puri di cuore per poter giungere a una fruizione della sua presenza, al punto da sedere con lui, come i due discepoli sulla strada per Emmaus <sup>79</sup>, e da lui direttamente ricevere la testimonianza del suo avvenuto passaggio dalla vita storica nella carne alla vita metastorica nello spirito soltanto, e di qui la certezza della sua perenne presenza e fruizione spirituale.

Altri individui incappucciati, anzi addirittura orde incappucciate (« hooded hordes »), soffrono dell'assenza della comunicazione spirituale; ma tale assenza è totale evidentemente perché la loro terra è non più fertile (proprio la terra di coloro che sono, o meglio erano, i depositari dei riti e dei culti d'ogni fertilità) ma « cracked », divenuta trappola abissale per essi che sciamano in un moderno inferno di devastazione e solitudine e frustrazione (in perfetto equilibrio con l'enorme, infernale folla sul London Bridge della I sezione):

What is that sound high in the air  
 Murmur of maternal lamentation  
 Who are those hooded hordes swarming  
 Over endless plains, stumbling in cracked earth  
 Ringed by the flat horizon only  
 What is the city over the mountains  
 Cracks and reforms and bursts in the violet air  
 Falling towers

79. Cfr. LUCA 24, 13-32.



Jerusalem Athens Alexandria  
 Vienna London  
 Unreal

Ci si presenta quindi un brano di lirica angoscia degno del miglior Baudelaire degli stati d'animo alienati, ma più denso di significato dei brani baudelairiani, e cioè un incubo di pipistrelli, che sono tuttavia esseri che aspirano all'innocenza infantile, in un'ora (« violet ») che conferma la purgazione già annunciata sopra (« violet air »):

And bats with baby faces in the violet light  
 Whistled, and beat their wings  
 And crawled head downward down a blackened wall  
 And upside down in air were towers  
 Tolling reminiscent bells, that kept the hours  
 And voices singing out of empty cisterns and exhausted wells.

E ritroviamo infine « the wind's home », la casa di Geron-tion. Essa è la cappella perigliosa della leggenda del Graal, che metterà alla prova il coraggio umano del protagonista, e ci sembra essere contemporaneamente anche la casa del sommo Sacerdote dove Pietro rinnegò Gesù, perché dal secondo riferimento si può forse trarre un significato più organico di questa parte finale del *Waste Land*.

Una volta varcato il confine dell'umana esperienza in una consumazione progressiva e ormai totale dell'individualismo, come si nota dal verso « Dry bones can harm no one », il pentimento è ormai maturo. Esso si denuncia nel canto del gallo, che a noi sembra essere non soltanto una risorsa mitica per il poeta (il canto del gallo che csorcizza il male), ma soprattutto un simbolo morale e spirituale. Insomma, il canto del gallo, visto nel suo contesto, che è il seguente:

Only a cock stool on the roof-tree  
 Co co rico co co rico  
 In a flash of lightning. Then a damp gust  
 Bringing rain,



rappresenterebbe, come nella situazione parallela di Pietro quando rinnegò Gesù, una specie di 'luce che squarcia le tenebre', poiché coesiste col lampo improvviso che annuncia sia la pioggia immediata (anche le lacrime di Pietro?)<sup>80</sup> sia la voce del tuono, che qui, a differenza del « dry sterile thunder » della I sezione, farà sentire per davvero la sua voce. La pioggia preannuncerebbe il valore delle parole del tuono: la grazia attesa da Gerontion e dalla *waste land* è ormai concessa, la comunicazione col divino volge a stabilirsi in un clima di misericordia piuttosto che di giustizia o di punizione o di vendetta.

Tutto, ora, dopo il palese pentimento e i nuovi, davvero nuovi, propositi, è maturo per l'avverarsi d'una comunicazione al suo più alto livello spirituale e morale<sup>81</sup>:

Then spoke the thunder

DA

*Datta*: what have we given?

My friend, blood shaking my heart

The awful daring of a moment's surrender

Which an age of prudence can never retract

By this, and this only, we have existed

Which is not to be found in our obituaries

Or in memories draped by the beneficent spider

Or under seals broken by the lean solicitor

In our empty rooms

DA

*Dayabhvam*: I have heard the key

80. In tal caso si tratterebbe d'un eccellente esempio di poesia simbolica: il piano reale (lampo e pioggia preannunciata) e il piano analogico (intuizione del peccato e pentimento nelle lacrime) coesistono perfettamente senz'alcuna sforzata. (Per il testo evangelico cfr. LUCA 22, 60-62).

81. Riteniamo opportuno rilevare che in tal modo le conclusioni della III e della V sezione verrebbero a coincidere non solo su un piano esterno, per la presenza di testi religiosi simili nelle due culture, l'occidentale e l'orientale, ma anche su un piano interno, per la presenza d'un unico tema: la rinnovata coscienza morale, il problema della chiara *consapevolezza* (nella V sezione naturalmente più manifesto, essendo la parte finale), a proposito della quale sono esemplari la *Bibbia*, le *Confessioni*, e i *Discorsi* di Budda (dei quali ultimi si veda particolarmente il « Grande discorso dei pilastri della saggezza » — BUDDHA, *Discorsi*, Torino, UTET, 1954, pp. 48-69).



Turn in the door once and turn once only  
 We think of the key, each in his prison  
 Thinking of the key, each confirms a prison  
 Only at nightfall, aethereal rumours  
 Revive for a moment a broken Coriolonus  
 DA

*Damyata*: The boat responded  
 Gaily, to the hand expert with sail and oar  
 The sea was calm, your heart would have responded  
 Gaily, when invited, beating obedient  
 To controlling hands

Versi che illustrano, con le tre parole del tuono e le relative risposte dello *speaker* del poemetto, tre momenti paradigmatici della comunicazione, e cioè: 1) la comunicazione con ciò che è fuori di noi sul piano storico, morale e spirituale; alla prima esortazione, 'dà', ci si chiede: « what have we given? »; 2) la comunicazione con se stessi (e di nuovo con ciò che ne è al di fuori), all'esame di coscienza serale; alla seconda esortazione, 'simpatizza', si risponde in termini di frustrazione e di insufficiente sforzo (è un prolungamento della condizione di Prufrock: « We think of the key, each in his prison . . . »); 3) la comunicazione col divino, ristabilita in un clima grazioso e provvidenziale; alla terza esortazione, 'controlla', con umiltà si fa luogo all'intervento divino (è un prolungamento della condizione di Gerontion: « The boat responded / Gaily, to the hand expert with sail and oar »).

Esortazioni e risposte van prese, pertanto, nella loro *totalità* contestuale e non separatamente, perché, come abbiamo già indicato, ci appare chiaro che qui si ripete la stessa situazione di Prufrock e Gerontion, e cioè: la disillusione del modo in cui si è comunicato col terreno, apre la strada al tentativo di dare un senso di adempimento alla propria ansia comunicativa col ricorso alla comunicazione col divino. Dunque tali versi, da prendersi nella loro dialettica unità, non vanno mortificati quando si parla del *Waste Land* e del suo 'messaggio': esso non è soltanto un messaggio di disintegrazione, una silloge



drammatica del passato-presente, ma anche un messaggio di speranza, di attesa dell'avvenire; infatti attraverso la risposta finale si ristabilisce un atto di vera e propria comunicazione spirituale, vale a dire la 'pesca'. Che è, qui, doppiamente simbolica, sul piano antropologico e sul piano religioso:

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

Dopo gli espliciti puntelli letterari con cui tener su il proprio mondo in rovina, il corollario finale comincia con un verso il cui primo emistichio è fatto di parole mutuate dalla *Spanish Tragedy* (Atto IV, sc. 1, v. 70), e il secondo ripropone il sottotitolo della stessa nell'edizione in-quarto del 1615<sup>82</sup>: « Why then Ile [I'll] fit you. Hieronymo's mad againe ».

Esso ci sembra un brevissimo dialogo drammatico fra il poeta e il lettore, concepito ironicamente per entrambi. Cioè, alla presunzione dell'autore (e qui l'Eliot ironizza amaramente con la comunicazione offerta dalla poesia, col deserto in cui essa viene in genere a cadere) di aver propinato al lettore ciò che si merita o ciò che può aiutarlo<sup>83</sup>, costui gli risponde che è un folle. Mutuata da un luogo letterario sì cruento e poi riassunta in silloge, la citazione ripropone improvvisamente la situazione drammatica in tutta la sua intensità. La 'sorpresa' (che l'Eliot, seguendo la tradizione aristotelica, considera espediente drammatico fra i più efficaci) è intesa a svegliare il let-

82. Cfr. THOMAS KYD, *The Spanish Tragedy*. Edited by PHILIP EDWARDS, London, Methuen, 1959, p. xliii e frontespizio.

83. Eliot non è proprio dimentico del baudelairiano « hypocrite lecteur ». Anche in sede di poetica, d'altronde, egli ebbe occasione di dire: « [...] it seems to me probable that if poetry — and I mean *all* great poetry — has had no social function in the past, it is not likely to have any in the future » (T. S. ELIOT, « The Social Function of Poetry », *On Poetry and Poets*, cit., p. 15). La sua grandezza consiste nell'aver nonostante tutto avuto fede nella poesia, e nell'essere stato costantemente presente in tutti i settori culturali della sua attività, come altrove ho indicato per Auden (cfr. C. PANARO, « L'arte inclusiva di W. H. Auden », in *Convivium*, XXXVI, luglio-agosto 1968, pp. 425-426).



tore, al quale, qui come altrove, è perennemente rivolta l'attenzione del poeta, onde ricordargli che l'avventura umana può anche non finire in gloria, che la lettura che l'ha tenuto impegnato è una realtà che interessa ogni minuto della sua vita, non un particolare momento o periodo o età o generazione<sup>84</sup>, ma evidentemente tutta la storia della sua vita nonché della civiltà spirituale.

E quasi a ridargli fiducia nella possibilità della comunicazione col divino (e con se stessi, e con ciò che ne è al fuori) la conclusione finale è d'estremo conforto spirituale, dopo la riproposta delle parole del tuono:

Datta. Dayadhvam. Damyata.  
Shantih shantih shantih

ovvero l'invocazione augurale del più gran dono della creatura umana dopo quello della vita, cioè della 'pace ineffabile', del rapporto mistico col divino a qualunque religione si appartenga, eco definitiva e significativa della comunicazione mistica già toccata in una sezione precedente. D'una comunicazione, in breve, che assomma in sé ogni possibilità di comunicazione.

*The Waste Land* è, sì, una sorta di fine della poesia borghese<sup>85</sup> (il che torna più a merito che a demerito di Eliot), è davvero un « barbarico edificio »<sup>86</sup>, ma all'uno e all'altra non rifiuta, più che semplici promesse, una vera e propria proposta e possibilità di ricostruzione<sup>87</sup>. Si può anzi dire che ogni sua

84. Si veda anche altrove lo stesso Eliot: « When I wrote a poem called *The Waste Land* some of the more approving critics said that I had expressed the 'disillusionment of a generation', which is nonsense. I may have expressed for them their own illusion of being disillusioned, but that did not form part of my intention » (T. S. ELIOT, « Thoughts after Lambeth » (1931), *Select-ed Essays*, cit., p. 368).

85. Cfr. il più esplicito D. S. MIRSKY, « T. S. Eliot et la fin de la poésie bourgeoise », in *Echanges*, n. 5 (décembre), 1931, pp. 45-58.

86. MARIO PRAZ, « Introduzione » a T. S. ELIOT, *La terra desolata*, ecc., a cura dello stesso, Firenze, Fussi, 1949, p. 10.

87. Si veda, collateralmente, la presa di coscienza alla quale sollecita l'Eliot sul piano culturale in « The Social Function of Poetry » (*On Poetry and*



parte poggi, nella conclusione, non su una fase di disperazione, ma piuttosto su un significato morale: e dove c'è interesse morale, ivi è ancora fede e speranza. La III e la V sezione si concludono addirittura in chiave espressamente religiosa, le *Confessioni* e una delle *Upanishad*<sup>88</sup>.

Quello che conta, insomma, è il principio organico: la presenza non solo degli aspetti negativi della comunicazione umana (l'insistere esclusivamente sui quali condurrebbe a una inevitabile astrazione del significato del poemetto), ma anche, perché si superi il dramma comunicativo, un'altra presenza, quella della intesa finale, della concordanza, della comunicazione (« The boat responded / Gaily . . . / your heart would have responded / Gaily, when invited . . . »), e il misericordioso commiato. Solo se si considerano *tutti* gli elementi ivi presenti, ciascuno sul proprio piano di rappresentatività, se ne può trarre, se qualcosa deve esserne tratto, un chiaro significato operante di comunicazione, quello che, malgrado tutto, è un evidente ponte lanciato da questo poemetto al pubblico della poesia.

CLEONICE PANARO

*Poets, cit.*, in una pagina del quale la parola « communication » ricorre, fatto quasi eccezionale, ben quattro volte (p. 23), e sul piano religioso *The Idea of a Christian Society*, London, Faber and Faber, 1939.

88. Citiamo dal vasto studio dello Smith: « The voice of the god Pragâ pati » nella « *Bribadaranyaka Upanishad*, V, 2 » (G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays, cit.*, p. 95 e n. 81 p. 310).