

IL MONDO CLASSICO NELLA POESIA DI T. S. ELIOT *

L'interesse di Eliot per il mondo classico si andò creando fin dai primi anni della sua formazione: cominciò a studiare il greco e il latino alla Smith Academy all'età di dodici-tredici anni, e approfondì poi questi studi alla Harvard University, dove seguì sette corsi di argomento classico su diciotto del suo piano di studio. Tra questi furono certamente importanti per la sua formazione poetica i due corsi di letteratura greca, che gli consentirono di formarsi una visione complessiva del teatro e della poesia greca; altrettanto importanti furono il corso di filosofia greca, e i due corsi di letteratura latina, che lo portarono per la prima volta a contatto con l'opera di Petronio¹.

Lo studio della filosofia classica venne da lui ripreso nel 1915 a Oxford sotto la guida di Harold Joachim, noto studioso di Aristotele.

Negli anni dal 1905 al 1909, quindi, sappiamo per certo che Eliot si dedicò con una certa assiduità allo studio dei classici; tuttavia le poesie da lui scritte in questo periodo non rivelano tracce di questo interesse: esse risentono invece degli influssi del decadentismo minore e dei pre-raffaelliti. Se consideriamo *Circe's Palace*, una composizione del 1908, vi riconosciamo l'impronta di un classicismo decadente, alla maniera di Swinburne: il personaggio omerico, infatti, si presenta con tutte le caratteristiche della « donna fatale ».

Nelle prime poesie mature, quasi tutte pubblicate nella

* Il presente studio è tratto da una tesi di laurea discussa nella Facoltà di Lettere dell'Università di Roma.

1. Per una trattazione completa degli studi classici di Eliot, cfr. H. HOWARTH, *Notes on some figures behind T. S. Eliot*, London, 1965. Cap. III, pp. 64-94.

raccolta *Prufrack and Other Observations*², quest'atteggiamento viene decisamente abbandonato: venendo meno l'influsso del decadentismo, anche la visione eliotiana del mondo classico acquista una nuova dimensione. Per l'estetismo il mondo antico era un momento di bellezza mitica, avvolta dal tempo in un velo di mistero; un momento, insomma, di evasione, di rifiuto della realtà; in queste poesie è negata, invece, la possibilità dell'evasione.

Questo fatto ci apparirà chiaro dalla lettura de *La Figlia Che Piange*³, la prima poesia di questo periodo che si richiami alla classicità; il titolo è la denominazione di una stele che Eliot avrebbe dovuto vedere durante un viaggio in Italia e che poi, a quanto risulta, non vide mai. Il motto, « O quam te memorem virgo . . . », è tratto dall'*Eneide* (libro I, v. 327): Enea, da poco sbarcato sulla spiaggia libica, s'imbatte nella madre, Venere, che ha preso l'aspetto di una fanciulla cacciatrice; il figlio non la riconosce e le chiede appunto con quale nome la dovrà chiamare.

Il rapporto più immediato tra le parole del motto e la situazione della poesia è nella figura della protagonista: la fanciulla della stele è una creatura senza nome, misteriosa; tuttavia, per Eliot non è solo importante il verso citato, ma anche quelli seguenti e la situazione in cui il verso è pronunciato. Enea, infatti, continuando a parlare alla misteriosa fanciulla, che gli appare simile a una dea, le chiede di alleviare la pena sua e dei compagni rivelandogli in quale luogo si trovino: « et quo sub ciclo tandem, quibus orbis in oris / iactemur doceas; ignari hominumque locorumque / erramus vento huc vastis et fluctibus acti »⁴. Questo vagare in luoghi sconosciuti, sospinti da forze incontrollabili, ponendosi infinite domande senza risposta, è sostanzialmente la condizione umana; tuttavia, mentre Enea e i Troiani avranno la risposta cercata, riconosceranno gli uomini e i luoghi, per il poeta moderno la risposta non esiste.

2. T. S. ELIOT, *Prufrack and Other Observations*, London 1917.

3. T. S. ELIOT, *Collected Poems 1909-1962*, London, 1963, p. 36.

4. P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, libro I, vv. 330-333.

È importante considerare, inoltre, che la fanciulla senza nome alla quale Enea parla è in realtà Venere, e cioè la bellezza; e proprio in questo sta il significato della poesia: la bellezza non esiste; anche se il poeta si illude di poter creare una immagine di classica armonia, questa armonia è spezzata dal suo interno, immediatamente incrinata dal dolore. Enea avrà risposta alle sue domande, e riconoscerà nella fanciulla sconosciuta Venere ma nella *Figlia Che Piange* l'illusione della bellezza è distrutta senza speranza.

La scena che il poeta vorrebbe creare nei primi versi è la visione di una fanciulla, immediatamente associata alla bellezza attraverso il motto, in cima alla scalinata, appoggiata ad un'urna, con i lunghi capelli sciolti nel sole. È una visione che richiama immediatamente, e il poeta conta su questa associazione, numerose immagini di arte classica, di classica compostezza e serenità. In particolare, la scena è quella di molte stele funerarie, gruppi scultorei in cui il dolore della morte, della separazione appare placato e composto in una visione di bellezza eterna; ma qui, come si diceva, l'illusione è distrutta sul nascere:

Stand on the highest pavement of the stair —
Lean on a garden urn —

.....
Clasp your flowers to you with a pained surprise —
Fling them to the ground and turn...

È la bellezza, quindi, che muore ed eterno è solo il dolore; un dolore che è peraltro meschino, perché nasce dall'inganno, dalla falsità che il poeta riconosce nell'uomo della poesia, e che riconosce anche come sua propria. La bellezza è quindi non solo distrutta dal dolore, ma nello stesso tempo corrotta e svilita dalla falsità di chi la voleva creare.

Questa disperazione, il senso dell'impossibilità dell'amore, della bellezza, fanno superare al poeta il piano estetizzante da cui era partito rendendo oggetto della poesia un'opera d'arte.

Questo tema ritorna negli ultimi versi del poemetto *The*

*Love Song of J. Alfred Prufrock*⁵, prima grande opera poetica di Eliot:

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

L'immagine di mitica bellezza che Prufrock evoca è un tentativo di ritirarsi dalla vita, da cui si sente respinto, per chiudersi in un mondo interiore; ma è inevitabile il risveglio, perché rifiutare la realtà è impossibile, e il risveglio coincide con la morte.

Col superamento della visione decadente, il rapporto eliotiano col mondo antico viene posto su nuove basi, e proprio in *Prufrock* è accennato per la prima volta quello che E. Drew⁶ definisce « a conflict between contemporary isolation, disintegration and sterility and the awareness of an existing and unused power . . . the dramatic opposition of the world of to-day to the sources of vitality and order from which it is now cut off ». Questo contrasto tra mondo antico e mondo moderno è precisato più avanti come contrapposizione di due diversi atteggiamenti verso la realtà: da un lato « human life conceived in a religious and moral framework surrounded by spiritual forces and by natural forces of which it is a living part »; dall'altro lato « the disintegrated, rootless, unstable, isolated position of the individual in the midst of the futility and anarchy of pure materialism ».

In *Prufrock*, come si è detto, questa concezione incomincia a declinarsi attraverso accenni apparentemente trascurabili, come l'allusione al poema esiodeo *Le opere e i giorni*, chiaramente riconoscibile nella terza strofa del poemetto: « . . . there will be time to murder and create / And time for all the works and days of hands ». È inutile ribadire qui come sia importante nella poesia eliotiana l'uso delle citazioni e delle

5. T. S. ELIOT, *op. cit.*, pp. 13-17.

6. E. DREW, T. S. Eliot. *The design of his poetry* London 1950, pp. 58 e 64.

reminiscenze letterarie, uso che si fa sempre più esteso col procedere della maturazione poetica di Eliot; fin dall'inizio le citazioni non sono mai fatte a caso, né sono estranee al significato della poesia, ma ne sono anzi parte integrante, e contribuiscono ad indicare il sentimento che la poesia deve esprimere.

Ciò è vero anche in questo caso: ricordiamo anzitutto quale sia la condizione di Prufrock, un intellettuale, che è incapace di affrontare la vita ed insieme è dolorosamente consapevole di questa sua incapacità. Egli tenta di compiere uno sforzo disperato per capovolgere la situazione, per affrontare la realtà ed impossessarsene, ma la paura della propria impotenza lo frena e infine lo spinge a rinunciare all'azione per ritirarsi definitivamente.

È evidente che cosa significhi, in questo contesto, evocare il mondo esiodeo⁷: era un mondo in cui il tempo aveva un valore e un significato; esistevano giorni fausti e giorni infausti per ogni tipo di lavoro, l'attività umana si svolgeva costantemente secondo il ciclo delle stagioni. L'uomo sapeva che cosa doveva fare, perché, e quando; sapeva, insomma, fare uso del tempo.

Richiamare, sia pure rapidamente, una simile concezione della vita serve, per contrasto, a far risaltare più nettamente la condizione di Prufrock, incapace di vedere un senso nelle sue azioni e nello scorrere del tempo; egli continua a ripetere « And indeed there will be time », ma il tempo dell'azione, della decisione non verrà mai per lui; e del resto egli non sa nemmeno se vuole veramente agire e se sarebbe giusto che egli agisse:

And indeed there will be time
To wonder, 'Do I dare?' and, 'Do I dare?'
Time to turn back and descend the stair

7. Cfr. A. J. CREEDY, « Eliot and the Classics », in *Orpheus*, Catania 1 gennaio 1954: « the allusion to Hesiod is apposite in a context where the modern protagonist, haunted by time and suspecting some significance in his life, yet lacks the spiritual insight to do more than day-dream uneasily about it ».

Tornando ai versi conclusivi dell'opera, ritroviamo questo tema nell'accento al canto delle sirene:

I have heard the mermaids singing, each to each
I do not think that they will sing to me.

A questo proposito, il Creedy definisce Prufrock un Ulisse moderno, separato dai suoi dei, incapace persino di godere la musica delle sirene; nel canto XII dell'Odissea⁸ le sirene si rivolgono direttamente ad Ulisse, usando gli argomenti più adatti per attrarlo e trattenerlo, offrendogli la conoscenza e la verità (ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ που λοιβοτείρη); ma nei versi eliotiani le sirene cantano rivolgendosi l'una all'altra, non a Prufrock.

In questo tipo di discorso rientra anche una poesia di parecchi anni più tarda, *Mr. Apollinax*⁹, nella quale l'uso dell'elemento mitologico e classico acquista un'importanza molto più rilevante che nelle precedenti.

La poesia, composta nel 1916, viene generalmente definita una « satira », ispirata probabilmente da una visita di Bertrand Russell a Boston nel 1900; Eliot prende in giro la personalità stravagante ed esuberante del filosofo e insieme i bostoniani che lo ricevono, sconcertati dal suo comportamento così diverso dal loro, ed incapaci di capirlo.

Il nome attribuito al singolare personaggio, che dà anche il titolo alla poesia, è ricostruito da alcuni critici come un misto di Apollo e Apollione: il primo una divinità celeste, solare, il secondo una divinità terrestre, ctonica¹⁰; è possibile però che il significato che Eliot intendeva dare, ironicamente, a questo nome sia semplicemente quello di figlio di Apollo: bisogna ricordare che Apollo è sì noto come dio del sole e delle arti, ma

8. Omero, *Odissea*, libro XII, vv. 184-191.

9. T. S. ELIOT, *op. cit.*, p. 33.

10. G. SMITH, *T. S. Eliot's Poetry and Plays: a Study in Sources and Meaning*, rev. ed. Chicago 1960, p. 32. Un altro critico, R. Loschiavo, identifica Apollione in un non meglio precisato « angelo caduto » (R. LOSCHIAVO, « Poesie minori di T. S. Eliot », in *Studi Americani*, n. 5, 1959, p. 198).

era anch'egli in origine una divinità della terra e della vegetazione.

Il motto è tratto da un dialogo di Luciano, *Zeusi o Antioco*, che Eliot probabilmente trovò citato negli *Studies in Frankness* di Charles Whibley: « Oh, che novità! Per Ercole, che discorsi straordinari. Che uomo ingegnoso! » Il brano si trova all'inizio del dialogo: Luciano, dopo aver tenuto una conferenza, si avvia verso casa, e subito molti degli ascoltatori gli si fanno incontro ricoprendolo di lodi; ma l'elogio che soprattutto gli viene rivolto è di essere originale, di dire cose assolutamente nuove e mai dette. Tutti questi complimenti, però, infastidiscono molto Luciano, che, rimasto solo, si chiede se davvero l'unica qualità dei suoi scritti sia la stravaganza.

Gli ascoltatori, quindi, sono gente superficiale che coglie solo la stranezza esteriore, la novità, ma non sa intuire nulla al di sotto della superficie; allo stesso modo gli ospiti americani di Mr. Apollinax ammirano il suo ingegno, si meravigliano della sua originalità, ma non possono capire nulla della sua personalità e delle sue parole.

La figura di Fragilion è probabilmente ispirata a un quadro di Fragonard, « L'altalena », in cui un fauno esile e timido spia la signora che dondola sull'altalena; a Fragilion si contrappone Priapo, il corposo dio della fertilità:

I thought of Fragilion, that shy figure among the
 birch-trees,
 And of Priapus in the shrubbery
 Gaping at the lady in the swing.

Secondo R. Loschiavo¹¹, la figura di Priapo può essere intesa in due sensi diversi, da un lato come divinità ctonica, personificazione delle forze riproduttive della natura, dall'altro nella sua funzione di spaventapasseri, destinato a difendere gli orti da ladri e uccelli; appunto in questa veste Priapo è presentato in una satira di Orazio (l. I, satira VIII). Ciò vorrebbe dire, secondo il critico, che il vigore e la sicurezza di

11. R. LOSCHIAVO, *ibid.*

Mr. Apollinax sono forzati, nascondono soltanto la sua profonda immaturità (« he laughed like an irresponsible foetus »).

È possibile che questo significato ambivalente di Priapo sia davvero presente in Eliot, ma è certo che l'interpretazione va capovolta: le stranezze di Apollinax, la sua risata apparentemente sciocca, i suoi modi originali che lasciano perplessi i bostoniani, nascondono una profondità incomprensibile per la gente del salotto (« His laughter was submarine and profound . . . »).

Mr. Apollinax è associato, oltre che a Priapo, a « the old man of the sea », una divinità marina che alcuni identificano con Proteo, il dio trasformista del IV libro dell'Odissea; l'immagine del mare qui evocata, come afferma il Maxwell¹², ha già per Eliot il valore di simbolo della fertilità e della vita. La vitalità sensuale di Apollinax è contrapposta quindi all'aridità, alla sterilità degli intellettuali bostoniani, il cui ricordo si associa, per Eliot, alle immagini squallide e irrilevanti degli avanzi di un rinfresco, mentre Apollinax si ricollega a una serie di immagini di fertilità e vigore naturale: oltre a Priapo e all'uomo del mare, compaiono i centauri, incontro del mondo umano e di quello animale, irrefrenabili forze della natura, e anch'essi divinità terrestri della fertilità:

I heard the beat of centaur's hoofs over the hard turf
As his dry and passionate talk devoured the afternoon.

Il contrasto tra mondo antico e mondo moderno è anche al centro di alcune poesie della raccolta *Poems 1920*; il nome di *Gerontion*¹³, per esempio, è tratto dal v. 993 degli *Acarnesi* di Aristofane, opera che Eliot lesse a Harvard. Nella II parabasi, il coro dei carbonai acarnesi, un tempo accaniti fautori della guerra tra Atene e Sparta, si è ormai convertito alle gioie della pace, dell'amore, dei lavori campestri; uno del coro, rivolgendosi a una donna, le chiede: « Forse tu hai creduto che io fossi proprio un vecchietto? » (ἴ; πάντ' ἡγερόντιον ἴσως

12. D.E.S. MAXWELL, *The Poetry of T. S. Eliot*, London 1952, p. 52.

13. T. S. ELIOT, *op. cit.*, p. 39.

νερόμυξας με σύ;) e per dimostrare di non essere affatto un vecchio, l'acarnese si ripropone di piantare lunghi filari di viti, fichi e olive. Nonostante l'età, il corifeo dimostra quindi di possedere una vitalità ed una forza fisica capaci di fecondare la terra e rinnovare la vita della natura; al contrario il personaggio eliotiano è veramente « πᾶν γερόντιον »: un vecchio cieco, inerte, impotente, in una terra altrettanto arida e sterile; è anche un uomo che non ha un passato da ricordare, non ha vissuto battaglie (« non sono stato alle Termopili / né ho combattuto nella calda pioggia »). « The high courage, the ardour, of Thermopylae — scrive G. Jones¹⁴ — are utterly foreign to this tired old man who, looking down the perspective of history can see only '... cunning passages, contrived corridors / And issues...' ». I guerrieri delle Termopili hanno combattuto sapendo di morire, e sapendo anche perché morivano; alla sterile e interminabile vecchiaia di Gerontion si contrappone la loro morte feconda, donatrice di vita. Questo contrasto è accentuato dalle espressioni che Eliot usa in questi versi (« the hot gates », « the warm rain », « the salt marsh ») la quali contribuiscono a dare una sensazione di calore e fertilità del tutto estranei al mondo di Gerontion, freddo e senza vita, battuto da un vento arido:

... Vacant
 Shuttles
 Weave the wind. I have no ghosts,
 An old man in a draughty house
 Under a windy knob.

In *Sweeney Erect*¹⁵ l'accostamento di passato e presente non è diretto, ma mediato attraverso un dramma elisabettiano, *The Maid's Tragedy*, di Beaumont e Fletcher, dal quale è tratto il motto (atto II, scena II): la protagonista Aspatia, tradita e abbandonata, confida alle ancelle la sua disperazione; le donne se ne addolorano ed essa, vedendole tristi, paragona

14. G. JONES, *Approach to the Purpose. A study of the Poetry of T. S. Eliot*, London 1964, p. 197.

15. T. S. ELIOT, *op. cit.*, p. 44.

una di loro ad Enone, quando Paride portò Elena a Troia, ed un'altra a Didone quando dagli scogli vedeva allontanarsi le navi di Enea. Le ancelle riprendono a ricamare un arazzo su cui è raffigurata la vicenda di Arianna abbandonata da Teseo, ed Aspatia consiglia loro come raffigurare il dolore di Arianna, che ha vissuto una vicenda come la sua, offrendo se stessa come modello ed esortandole a creare un paesaggio di desolazione e sventura come sfondo al suo dolore.

Le prime due strofe della poesia, che continuano il tema del motto, dipingono appunto un paesaggio tormentato che sembra prender parte alla sventura di Arianna; i versi evocano un'immagine mitologica un po' di maniera, e sembrano richiamarsi a certi quadri e scritti classicistici, più che direttamente alla classicità. Questa scena di bellezza tempestosa e di dolore nobile e dignitoso è contrapposta violentemente alla squallida scena contemporanea; il risveglio di Sweeney e della donna epilettica, paragonati a Polifemo e Nausicaa, è un momento di miseria e bruttura tale che ogni tentativo di purificare e sublimare questa sofferenza nella bellezza e nell'arte sarebbe assurdo.

Il contrasto tra i due mondi è nettissimo: da un lato si pone quello antico, in cui la bellezza era possibile ed anche il dolore poteva diventare bellezza; l'abbandono di Arianna, la mostruosità di Polifemo avevano un significato nel quadro di un ordine soprannaturale ed avevano una possibilità di riscatto. Dall'altro lato è il mondo contemporaneo, in cui la bellezza non è più possibile e il dolore si trasforma in una estrema bruttura e miseria fisica e spirituale¹⁶.

Non tutte le poesie di questo periodo, tuttavia, si possono ricondurre interamente a questo schema: in *Sweeney among the Nightingales*¹⁷, soprattutto, il rapporto tra i due mondi è molto più complesso e ambiguo, come apparirà chiaramente

16. Ricordiamo che Arianna era una dea della fertilità: dal dolore dell'abbandono nasce il suo fecondo incontro con Dionisio; ciò può servire a mettere in rilievo l'inutilità e la sterilità dell'incontro di Sweeney e della prostituta isterica.

17. T. S. ELIOT, *op. cit.*, pp. 59-60.

da una lettura approfondita della composizione. La presenza degli usignoli nel titolo, evocando immediatamente il tragico mito di Filomela¹⁸, suggerisce già la situazione della poesia, che è una vicenda di tradimento e di violenza, e allo stesso tempo indica quel continuo rapporto di contrapposizione e insieme di identificazione tra il mondo moderno e il mito classico che esiste nella poesia.

Il motto è il v. 1343 dell'*Agamennone* di Eschilo: « Ahimé, sono colpito profondamente da una ferita mortale »; è il momento culminante della tragedia, sulla quale incombe dall'inizio un'atmosfera di angoscia e d'incubo, un presagio di sventura che si concretizza nelle profezie di Cassandra. Dopo che Agamennone, accolto trionfalmente dalla moglie, è entrato nella reggia, Cassandra predice al Coro dei vecchi micenei ciò che sta per avvenire, l'uccisione di Agamennone ed anche la propria, quindi entra nel palazzo ad affrontare la morte. Il Coro, rimasto davanti alla facciata della casa, sente il grido disperato del re colpito a morte.

Come sempre in Eliot, il motto delinea immediatamente la situazione e l'atmosfera della poesia: un uomo colpito a tradimento, un turpe complotto, un mondo oppresso da una maledizione irrevocabile. Tutta la poesia mira a creare un'atmosfera di attesa minacciosa, di cupo presentimento, che si delinea nelle prime strofe: la luna è tempestosa, le costellazioni velate, il mare silenzioso; e in questa cupa luce si aggirano figure che hanno ben poco di umano¹⁹. L'allusione alle costellazioni e alla luna, tuttavia, non ha solo la funzione di creare un clima d'incubo: la Luna, Orione, il Cane richiamano volutamente un altro drammatico mito classico, cantato da Ovidio nei *Fasti*, il mito di Orione, bellissimo cacciatore, compa-

18. Cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, l. VI, vv. 412-675.

19. La « hornèd gate » della seconda strofa è la « porta cornea » di Virgilio, da cui le ombre escono a popolare i sogni veritieri dei vivi. La citazione è tratta dal VI canto dell'Eneide (vv. 893-894): « Sunt geminac Somni portae; quarum altera fertur / Cornea, qua veris facilis datur exitus umbris, ... ». A questo proposito E. Drew (*Op. cit.*) scrive: « Sweeney blocks the hornèd gate, so that the messages from the shades — the human tradition — cannot get through ».

gno di caccia di Artemide (la Luna), trafitto dalle frecce della dea e trasformato in costellazione col suo cane.

Nelle strofe seguenti il mondo mitologico scompare, e dominano sulla scena i personaggi della tragedia di Sweeney: esseri dotati di una forma di vita animalesca, che si rivela nei loro movimenti disorganizzati; privi di vitalità, capaci solo di passioni deformate, degradate; tra questi spettri umani si consuma il destino di Sweeney.

Nelle due ultime strofe avviene di nuovo il passaggio dal mondo moderno a quello antico, e il legame tra i due mondi è il canto degli usignoli, testimoni della tragedia di Sweeney come di quella di Agamennone col loro canto eterno ed immutabile, come eterno e immutabile è il dolore e la morte:

The nightingales are singing near
The Convent of the Sacred Heart,
And sang within the bloody wood
When Agamemnon cried aloud

Il « bloody wood » dove cantano gli usignoli non ha nulla a che vedere con Agamennone, naturalmente; come si è detto, Agamennone venne ucciso nella sua casa. Secondo G. Smith²⁰ si tratterebbe del bosco delle Furie, dove si svolge l'*Edipo a Colono* di Sofocle; è più probabile però, come afferma la Drew²¹, che sia il bosco di Nemi, di cui parla Frazer nel *Golden Bough*, lo stesso che diede nome al *Sacred Wood*²², prima raccolta di saggi di Eliot.

Il bosco di Nemi era teatro di un sanguinoso rito in cui un vecchio sacerdote era ucciso da un giovane che prendeva il suo posto, fino ad essere ucciso a sua volta dal successore. In questo rituale Frazer riconosceva la base di tutti i più antichi simboli della razza umana: la morte e la resurrezione del

20. G. SMITH, *op. cit.*, p. 45.

21. *Op. cit.*

22. T. S. ELIOT, *The Sacred Wood*, London 1920. In questo caso il « bosco sacro » era simbolo dell'immortalità della tradizione poetica, che muore e rinasce in eterno.

Dio della Fertilità, e quindi la morte e resurrezione dello spirito umano.

Il bosco sacro, luogo dell'eterno perire e rinnovarsi della natura, e il canto di Filomela, violata ed uccisa, ma resa immortale e inviolabile, collegano in un unico disegno universale la morte di Sweeney, ucciso da una donna ubriaca in una miserabile taverna, e l'assassinio di Agamennone.

Il rapporto tra le due situazioni è molto complesso: anzitutto si contrappone la visione di un mondo contemporaneo, privo di valori e di significato, incapace di vita e di passione, al mondo antico, in cui l'odio e l'orrore hanno un significato perché, come scrive E. Drew, « they are related to an order and value beyond the temporal and immediate ». Agamennone, poi, rappresenta anche la tradizione dell'ideale eroico della tragedia greca: « he is king and leader; his fate involves the whole community and its laws, and the irony of fate, and the inexorable working out of the tragic pattern »²³.

Esiste quindi un ovvio contrasto tra i due mondi e tra i due protagonisti, tra l'eroe della guerra di Troia e Sweeney collo-di-scimmia, ma avviene anche una identificazione: il complotto è ugualmente vile, ed ugualmente turpe la morte, e di fronte a questo la condizione di Sweeney e di Agamennone si rivela identica; anche l'usignolo è contaminato dalla situazione, perché partecipa ad una scena di turpitudine e si identifica con essa. « Man is animal, and in a sense every shroud is a stained and dishonoured one. But the nightingale is not only animal, nor the Agamennon story one only of dishonour. Their perspective is in a larger context »²⁴. La vicenda di Sweeney, inserita nel quadro universale del dolore e della morte e resurrezione, acquista un significato che va al di là della miseria e della turpitudine del suo mondo.

Un discorso a parte va fatto per la *Waste Land*:²⁵ il poema è costruito su una fittissima trama di allusioni e remi-

23. *Op. cit.*

24. *Ibid.*

25. T. S. ELIOT, *Collected Poems, cit.*, pp. 61-79.

niscenze letterarie, tra le quali, attraverso un'analisi puntuale dei richiami a fonti classiche, delle allusioni a miti e ad opere letterarie dell'antichità, cercheremo di ricostruire quale sia la presenza del mondo classico nel poema e quale funzione abbia nella concezione dell'opera.

Il primo motto è tratto dal *Satyricon* di Petronio, opera di cui Eliot si interessò in quegli anni, tant'è vero che anche il *Bosco Sacro* è preceduto da una citazione tratta dal par. 83 del *Satyricon*; certamente Eliot lesse l'opera petroniana nell'edizione della Loeb Classical Library, con la traduzione a fronte di Michael Heseltine, che fu pubblicata nel 1913. Il par. 9, in cui si trova il passo citato, fa parte della famosa *Coena Trimalchionis*, l'episodio centrale del *Satyricon*; nel corso del sontuosissimo banchetto, in cui Trimalchione esibisce nel modo più grottesco la sua esorbitante ricchezza, si avvicendano i discorsi dei convitati, una serie di chiacchiere insensate, sugli argomenti più svariati e più irrilevanti.

L'ambiente ritratto in queste pagine è quello di una società ormai corrotta, giunta all'apice del disfacimento, in cui i valori morali e culturali del passato sono dimenticati o peggio trasformati grottescamente dagli arricchiti che formano ormai la « crema » della società romana. Tra questi campioni di ignoranza e presunzione, emerge di gran lunga il munifico anfitrione, Trimalchione, che va sbandierando non solo la sua ricchezza, ma anche la sua cultura letteraria, che è naturalmente la cultura di un ignorante che ha letto o sentito parlare di moltissime cose, senza capirci troppo. Trimalchione afferma, tra l'altro, di aver visto coi suoi occhi la Sibilla cumana appesa in un vaso; ai ragazzi che le chiedevano che cosa volesse, essa rispondeva solo: « Voglio morire ».

Il rapporto tra la citazione petroniana e la situazione della poesia è, come sempre, polivalente; il mondo del *Satyricon* è chiaramente vicino a quello della Terra Desolata: è un mondo sterile, vuoto, dove i valori e i sentimenti sono sviliti o inesistenti. L'unica cosa che conti, che si ami e si apprezzi, è il denaro; l'unico rapporto che sia basato sull'amore è il rapporto omosessuale di Encolpio e Gitone; il matrimonio di Tri-

malchione è sterile, lui e la moglie invece che figli hanno prodotto solo denaro, ed è questo il solo legame che li unisce. Il motto, quindi, richiamando la situazione della cena di Trimalchione e del *Satyricon* in generale, suggerisce già la condizione degli abitanti della terra desolata; inoltre, come vedremo più avanti, esistono nell'opera di Petronio diversi temi che si possono ricollegare a varie parti del poemetto.

Le parole stesse del motto anticipano alcuni dei temi fondamentali della *Waste Land*, anzitutto attraverso il personaggio della Sibilla; la profetessa cumana è la custode dell'accesso agli Inferi, ed è lei che avvia all'iniziazione. Nell'*Eneide* la Sibilla indirizza Enea alla ricerca del ramo d'oro, e insieme gli predice l'avvenire, i pericoli e le disavventure del viaggio per mare: la Sibilla si identifica quindi con Madame Sosostri che, attraverso la lettura dei tarocchi, indica, parlando per enigmi che lei stessa non comprende, la via della purificazione per gli abitanti della terra desolata.

L'accostamento della mitica profetessa della Magna Grecia alla cartomante moderna crea naturalmente un contrasto ironico, però è da considerare che anche in Petronio la figura della Sibilla è svilita, ironizzata, ha perso ormai, nella scettica società dell'impero romano, il suo significato e la sua dimensione mitica. La Sibilla che Trimalchione ha visto è un povero essere chiuso in gabbia; il suo potere profetico non è più consultato da eroi, ma solo stuzzicato da ragazzi curiosi, ai quali tuttavia essa risponde perché è costretta a rispondere sempre²⁶.

Anche la condizione in cui la Sibilla è presentata nelle brevi parole del motto è legata a quella degli abitanti della terra desolata: essa è condannata a desiderare disperatamente la morte senza poterla ottenere; anche questo mito è narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio²⁷: dopo aver guidato Enea nel suo viaggio agli Inferi, la Sibilla lo riconduce al mondo dei

26. Se nella sua funzione di iniziatrice, di guida al « perilous voyage » la Sibilla si identifica con Madame Sosostri, in quanto profetessa essa si ricollega anche a Tiresia, il veggente cieco che contempla e vive interiormente la vicenda della *Waste Land*.

27. OVIDIO, *Metamorfosi*, I. XIV vv. 75-153.

vivi, e durante il percorso gli narra la propria sventura. Ad Apollo, che le prometteva di esaudire un suo desiderio, essa, raccolta da terra una manciata di polvere, ha chiesto di vivere tanti anni quanti erano i granelli di polvere, dimenticando di chiedere una altrettanto lunga giovinezza. Così ora essa si trova costretta a trascinare per secoli una miserabile vecchiaia: « tempus erit, cum de tanto me corpore parvam / longa dies faciet, consumptaque membra senecta / ad minimum redigentur onus . . . »; una sorte analoga tocca agli uomini della terra desolata: essi sono in uno stato di inaridimento, di paralisi spirituale che non è né vita né morte; privati della giovinezza e della vitalità, non possono neppure ottenere quella morte che sola li può rigenerare e far rinascere alla vita dello spirito²⁸.

La figura della Sibilla, come abbiamo detto, compare nella prima sezione nelle vesti della cartomante Madame Sosotris, la quale, attraverso la lettura dei tarocchi, predice lo svolgimento della ricerca e avvia il « quester » alla discesa rituale nell'Inferno, « la città irreale », che è poi la città moderna, avvolta nelle nebbie e percorsa da schiere infinite di uomini, anch'essi né morti né vivi, che vengono identificati con gli Ignavi dell'Inferno dantesco. La fonte per questi versi è, quindi, Dante, ma Dante richiama necessariamente Virgilio: « that paragraph — scrive F. N. Lees²⁹ — moves us into the 'underworld' of modern London immediately after the fortune-telling of Madame Sosotris, just as Aeneas enters the underworld immediately after the Sybil's pronouncements ».

Secondo il critico, la nebbia londinese (« the brown fog of a winter dawn ») potrebbe richiamare anche il viaggio di Ulisse nel mondo dei morti:³⁰ « là c'è il popolo e la città dei

28. Bisogna ricordare anche che la Sibilla compare in uno dei poemi del ciclo del Graal, e quindi, come nota G. Smith (*op. cit.*, p. 69), lega la leggenda medioevale al mito classico.

29. F. N. LEES, « Mr. Eliot's Sunday Morning Satire: Petronius and the Waste Land », in *The Sewanee Review*, vol. LXXIV n. I Jan.-March, pp. 339 e segg.

30. OMERO, *Odissea*, canto XI, vv. 14-15.

Cimmerii, avvolti in una nube di nebbia »³¹. Il continuo identificarsi del passato col presente si realizza ancora una volta nell'incontro con Stetson: « Stetson! Tu che eri con me sulle navi a Milazzo! »; la folla che si trascina nella nebbia non ha tempo, non ha radici nella sua epoca. Non esiste distinzione tra la nebbia del London Bridge e le brume dell'Erebo, tra il guerriero morto da 2000 anni e il londinese di oggi: siamo sempre in un mondo che non è né dei vivi né dei morti. È da notare che la prima carta letta dalla chiromante-sibilla nella strofa precedente era quella del marinaio fenicio, uno dei personaggi su cui è costruito il disegno della *Waste Land*; l'accento alla battaglia navale di Milazzo, combattuta appunto tra Romani e Fenici, va ricollegata quindi al « Phoenician Sailor ».

I versi 74-75 (« O keep the Dog far hence, that's friend to men, / Or with his nails he'll dig it up again ») sono ricollegati dalla Drew³² a un passo del *Satyricon*: durante la cena di Trimalchione, il padrone di casa incomincia a parlare della sua morte, del testamento, e si rivolge all'amico Abinna per spiegarli come deve essere il suo monumento funebre; lo prega di mettere ai piedi della sua statua, insieme con corone, unguenti ecc., il suo cagnolino, « ut mihi contingant . . . post mortem vivere »³³. Il Lees³⁴ ricorda invece un altro brano della stessa opera, l'ingresso di Encolpio e dei suoi amici nella casa di Trimalchione; il protagonista del romanzo rimane atterrito dalla vista di un grosso cane, che però è soltanto dipinto sulla parete, con la consueta scritta « Cave Canem ».

Un nuovo richiamo all'*Eneide* si ha nella seconda sezione, attraverso l'allusione al personaggio di Didone: « . . . the prolonged candle-flames / Flung their smoke into the la-

31. Il « dead sound » del v. 68 (« . . . where Saint Mary Woolnoth kept the hours / With a dead sound on the final stroke of nine. ») è tratto dalle « Vite » di Plutarco, nella traduzione del North, e precisamente dalla *Vita di Crasso*: all'inizio di una battaglia tra Romani e Parti, questi ultimi terrorizzano i Romani, prima di attaccarli, con il suono di morte dei loro tamburi.

32. E. DREW, *op. cit.*, p. 93.

33. PETRONIO, *Satyricon*, par. 71.

34. F. N. LEES, *op. cit.*

quearia». La parola «laquearia», come Eliot dichiara nella sua nota, è tratta dal I libro, vv. 726-27: «... dependent lychni laquearibus aureis / incensi, et noctem flammis funalia vincunt»; è terminato il pranzo offerto da Didone agli ospiti troiani, ed Enea si accinge a raccontare le vicende della caduta di Troia. Durante questo racconto di morte e distruzione, nella luce fumosa delle lampade, nascerà nella regina quell'amore che la porterà a tradire i suoi Lari familiari e la trascinerà alla follia e alla morte³⁵. Ancora alla figura di Didone si possono ricollegare i vv. 132-3: «I shall rush out as I am, and walk the street / With my hair down, so...»; questi versi ricordano vari passi del IV libro: il momento in cui Didone vaga per la città in preda alla passione colpevole, che la distoglie dalla fedeltà al marito morto, senza sapere se questo amore si potrà realizzare («uritur infelix Dido totaque vagatur / urbe furens»); la disperazione della regina quando apprende la prossima partenza di Enea («saevit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur...»); e soprattutto la esplosione del dolore di Didone la mattina in cui la flotta troiana sta per salpare: «terque quaterque manu pectus percossa decorum / flaventisque abscissa comas»³⁶.

L'allusione alla tragica vicenda di Didone contribuisce a delineare la situazione di fallimento dell'amore, di delusione e inganno della poesia; un'analoga funzione ha la presenza del mito di Filomela, che compare rappresentato in un affresco

35. Nella descrizione della stanza confluiscono, oltre all'Eneide, diverse fonti: la stanza di Imogene nel *Cymbeline* di Shakespeare, la barca di Cleopatra nell'*Antony and Cleopatra* e, secondo il Melchiori (*The Tightrope Walkers*, London 1957: «Echoes in the Waste Land» pp. 53 segg.), anche la sala dei banchetti della «Lamia» di Keats. Il critico individua il legame interno che unisce e fonde Didone, Cleopatra e Lamia: «the two tragic queens (whose frequent appearances together in literature include the V canto of Dante's *Inferno*) have much in common with the medieval ghost-woman seen by Keats in all the glamour of a decadent Greek setting». L'identificazione dei tre personaggi avviene quindi nell'ambito dell'estetismo, di quel classicismo decadente di cui abbiamo parlato in precedenza.

36. VIRGILIO, *Eneide*, l. IV vv. 68-69; 300-301; 589-590.

sulla parete della lussuosa camera da letto in cui si assiste al fallimento e alla morte dell'amore:

Above the antique mantel was displayed

.
The change of Philomel, by the barbarous king
So rudely forced; . . .

Nella stanza ricolma di oggetti artificiali, di profumi sintetici, anche la scena silvana è una finzione, e su questo sfondo artificiale si ripete la tragica vicenda di Filomela violata dal re barbaro e della sua trasformazione in usignolo; la trasformazione, rendendo la sua voce e il suo lamento eterni ed inviolabili, trasforma l'episodio di violenza in simbolo universale, che collega e identifica il passato e il presente (« and still she *cried* and still the world *pursues* »).

È interessante notare che nel *Satyricon* si trovano diversi accenni al mito dell'usignolo: ricordiamo, in particolare, un brano del par. 131, in cui il protagonista Encolpio, illudendosi di essere guarito, grazie agli incantesimi di una maga, dall'impotenza che lo affligge, si appresta ad incontrare la bellissima Circe; il luogo dell'incontro è descritto in versi:

Dignus amore locus, testis silvestris acdon
atque urbana Procne, quae circum gramina fusae
ac molles violas cantu sua furta colebant . . .

L'usignolo e la rondine, protagonisti del tragico mito ovidiano, sono chiamati a testimoni dello squallido incontro amoroso che si concluderà, nonostante tutte le magie, con un ulteriore fallimento del protagonista. Più avanti (par. 140) viene presentata una matrona, chiamata ironicamente Filomela: « Matrona inter primas honesta, Philomela nomine . . . »; il nome di Filomela, simbolo della virtù violata, è attribuito ad una donna che in gioventù si è servita delle sue grazie per estorcere eredità, e ora, divenuta troppo vecchia, si prepara ad usare il figlio e la figlia allo stesso scopo³⁷.

37. Un altro accenno, peraltro di scarsa importanza, a questo tema si ha durante la cena di Trimalchione: tutti gli schiavi della casa

Il tema di Filomela è rievocato nel « Fire Sermon » dalla breve allusione al canto dell'usignolo: « Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug / So rudely forc'd / Tereu ».

Questo accenno si inserisce in una serie di esempi di lussuria, che culminano nell'episodio centrale della sezione, un altro incontro amoroso in cui l'amore è assente. L'episodio è introdotto da un richiamo ai versi di Saffo sulla sera:

Ἔσπερε, πάντα φέρων, ἕσα φαίνολις ἔσπεδασ' Αὔωσ
φέρης διν, φέρης ἀλγα, φέρης ἅπν μᾶτερι παίδα.

(Sera che tutto riporti, quanto la fulgente Aurora ha disperso, riporti la pecora, riporti la capra, riporti la figlia alla madre)³⁸. Il calare della sera è, nel frammento di Saffo, il momento che riporta a casa tutte le creature, gli uomini e gli animali, li riporta alla pace, alla sicurezza; ma la sera del mondo moderno non dà serenità: riporta la dattilografa, la macchina umana, alla sua stanza che non è una casa vera, ma solo un posto per dormire, la risposta alla sua squallida cena, al suo letto che non è un vero letto, alla sua solitudine. L'arrivo del giovane foruncoloso non diminuirà questa solitudine: il loro incontro non è che un accoppiamento meccanico, in cui non solo è assente ogni sentimento, è impossibile ogni forma di comprensione umana, ma manca anche la passione, la sensualità; l'incontro soddisferà la stupida presunzione dell'impiegato, lascerà inalterata la noia e la stanchezza della dattilografa.

Compare in quest'episodio il personaggio di Tiresia, al quale Eliot dedica la più lunga delle sue note; « Tiresias, — scrive Eliot — although a mere spectator and not indeed a 'character', is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest . . . What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem »³⁹. La principale fonte per questo per-

hanno l'obbligo di cantare mentre servono, e uno di questi, un ragazzo di Alessandria, incomincia ad imitare gli usignoli, ma viene subito zittito dal padrone.

38. SAFFO, framm. 120.

39. T. S. ELIOT, *op. cit.*, pp. 82-83, nota 218.

sonaggio è ancora una volta Ovidio, il cui brano è citato per intero nella nota: Tiresia, avendo colpito con un bastone due serpenti che si accoppiavano, si trasformò in donna; ripetutosi il medesimo incontro sette anni dopo, egli poté ritornare alla sua condizione precedente di uomo. In quanto esperto di entrambi i sessi, Tiresia venne chiamato a dare il suo giudizio su una disputa tra Giove e Giunone, diede torto a Giunone e fu punito con la cecità; in cambio Giove gli concesse il dono della profezia. Principalmente a questa fonte si riferiscono i primi versi in cui Tiresia compare: « I Tiresias, though blind, throbbing between two lives . . . »; alla formazione del personaggio eliotiano, però, contribuirono numerose altre fonti, sia classiche sia moderne.

Una fonte classica che certamente contò per Eliot è l'*Edipo Re* di Sofocle (« I have sat by Thebes below the wall »); la situazione della tragedia è molto vicina a quella della *Waste Land*: Tebe è una sorta di « città irreale » in mezzo a una terra desolata; causa della pestilenza, che distrugge ogni forma di vita, è la colpa del re, il patricidio e l'incesto, che hanno attirato la maledizione su tutto il paese: per salvare la terra bisogna che la colpa sia rivelata; inizia così la ricerca della verità. Tiresia, l'indovino, ha assistito in silenzio allo svolgersi della tragedia; per quanto cieco egli ha visto compiersi il rito sanguinoso che ha dato origine alla terra desolata, ma rifiuta di parlare, e il re deve compiere da solo la sua ricerca fino alla scoperta della tremenda verità. Il lungo esilio che Edipo affronta, dopo essersi accecato, è anch'esso una ricerca, un viaggio pericoloso alla ricerca della purificazione.

È importante sottolineare il tema della cecità, già presente in *Gerontion*, che collega appunto questo personaggio a Tiresia: « Blindness — afferma G. Smith — as in the careers of Samson and Oedipus, symbolizes defeat and punishment and, at the same time, it convicts the quester of moral inadequacy »⁴⁰.

40. G. SMITH, *op. cit.*, p. 82.

Il verso « And walked among the lowest of the dead » richiama un'altra fonte classica, e cioè l'XI canto dell'*Odissea*: Ulisse scende agli Inferi appositamente per interrogare l'indovino sul viaggio che lo riporterà in patria. Anche nell'*Odissea* è una donna, la maga Circe, che indirizza Ulisse all'Averno: « bisogna . . . che scendiate alle case di Ade e della terribile Persefone per interrogare l'anima del tebano Tiresia, l'indovino cieco, la cui mente è intatta: a lui solo, benché morto, Persefone concede di conservare il senno; le altre ombre sono vani fantasmi »⁴¹. Anche nell'*Inferno* della *Waste Land*, Tiresia è l'unico a conservare la mente: è l'unico che capisce, che sa, in mezzo a una folla di ombre. Tiresia, interrogato da Ulisse, non gli predice solo il ritorno in patria, ma anche un nuovo viaggio in paesi sconosciuti e, dopo il ritorno ad Itaca, gli preannuncia la morte per acqua: « una morte molto dolce ti verrà dal mare »⁴².

La funzione del personaggio di Tiresia è quella del coro greco, che assiste al compiersi ineluttabile della tragedia, e comprende e soffre ciò che sta accadendo molto più dei protagonisti stessi: « I Tiresias, old man with wrinkled dug / Perceived the scene and foretold the rest. / I too awaited the expected guest ». Tiresia sa che cosa deve accadere, perché è già avvenuta ed avverrà ancora infinite volte (« And I Tiresias have foresuffered all »): questa sua consapevolezza dimostra la continuità del presente e del passato attraverso il dolore⁴³.

La sezione si chiude con un'allusione alle *Confessioni* di S. Agostino: « To Chartage then I came, where a cauldron of unholy loves sang all about mine ears »⁴⁴; la città fenicia, che dallo scrittore cristiano è usata come simbolo di lussuria, sede

41. OMERO, *Odissea*, l. X, vv. 493, 495.

42. OMERO, *Odissea*, l. XI, vv. 134-135.

43. Secondo G. Smith (*op. cit.*, p. 89), le « river-nymphs », protagoniste di una serie di squallidi incontri amorosi sul fiume, oltre che alle Rheintöchter del *Götterdämmerung* di Wagner, si ricollegano anche alle sirene dell'*Odissea*, in quanto forze del male che distolgono il ricercatore dalla sua vita e lo portano sul punto di annegare; in questo senso il critico le paragona alle sirene di Prufrock.

44. T. S. ELIOT, *op. cit.*, p. 84, nota 307.

di turpi amori, richiama naturalmente sia il personaggio di Didone, sia quello del marinaio fenicio, che sarà protagonista della sezione seguente, « Death by Water ».

Questa sezione, che riproduce in modo sostanzialmente fedele l'ultima strofa della poesia in francese *Dans le Restaurant*⁴⁵, richiama, secondo Grover Smith, il tono delle epigrafi funebri dell'Antologia Greca: « The death of Phlebas — afferma il critico — writes the epitaph to the experience by which the quester has failed in the garden »⁴⁶. L'annegamento segna la fine della ricerca e il fallimento del « quester », ma è allo stesso tempo l'inizio della salvezza: l'acqua, donatrice di vita e fertilità, spegne lo sterile fuoco delle passioni, cancella i ricordi; rigenera, attraverso la morte rituale, il ricercatore.

La morte per acqua era stata preannunciata da Madame Sosostris nella sua lettura dei tarocchi: « Here, said she, / Is your card, the drowned Phoenician Sailor, . . . Fear death by water »; la morte rituale del marinaio propizia la discesa agli Inferi del ricercatore. Anche la Sibilla dell'*Eneide* annuncia all'eroe troiano la morte per acqua di uno dei suoi compagni, ordinandogli di seppellirlo prima di scendere all'Averno: il trombettiere Miseno, « quo non praestantior alter . . . fortissimus heros », ha sfidato gli dei a gareggiare con lui, mentre suonava la bucina in riva al mare, ed è stato annegato dal dio Tritone (« Triton . . . inter saxa virum spumosa immerserat unda »)⁴⁷. Enea trova il suo corpo sulla spiaggia, secondo la profezia della Sibilla, e lo seppellisce: soltanto dopo il rito funebre egli potrà trovare il ramo d'oro.

Gli ultimi versi della sezione (« O you who turn the wheel and look to windward ») richiamano un'altra morte per acqua che precede la discesa agli Inferi di Enea, e cioè la morte di Palinuro: il timoniere, rimasto solo a guidare la nave nella notte, viene avvicinato dal dio del sonno, che ha assunto l'aspetto di Phorbas; il dio lo esorta a lasciare il timone ed a cedere al sonno, ma, quando egli si rifiuta di abbandonare la

45. T. S. ELIOT, *op. cit.*, pp. 53-54. La poesia è del 1918.

46. G. SMITH, *op. cit.*

47. VIRGILIO, *Eneide*, l. VI, vv. 164-169; 173-174.

nave alla sua sorte, lo abbatte in mare colpendolo con un ramo bagnato nell'acqua del Lete. Trasportato dalle onde, Palinuro giunge alle coste dell'Italia, dove genti ostili lo uccidono lasciandone il corpo insepolto; la sua ombra, mentre vaga nell'Erebo, incontra Enea e lo prega di dargli sepoltura, ma la Sibilla predice che i suoi uccisori, avvertiti da prodigi divini, lo seppelliranno e lo venereranno come dio⁴⁸.

Tutta la vicenda di Palinuro, trasportato dall'acqua per tre giorni (« tris Notus hibernas immensa per aequora noctes / vexit me violentus aqua . . . »), ucciso, e trasformato in divinità; il suo incontro con Enea nel mondo delle ombre, la predizione della Sibilla, sono elementi che si possono chiaramente accostare non solo al tema della morte per acqua, ma ad altri temi della *Waste Land* che abbiamo esaminato in precedenza.

Secondo il Lees⁴⁹, inoltre, il nome di Phlebas potrebbe essere nato da una fusione dell'imperfetto del verbo latino *flere* e dal nome di Phorbas, il personaggio nelle cui vesti il Sonno apparve a Palinuro. Lo stesso critico ricorda poi che il motivo della morte per acqua è presente nel *Satyricon*, e precisamente nell'episodio del naufragio⁵⁰; il protagonista, Encolpio, si trova imbarcato sulla nave del mercante Lichas, quando scoppia un'improvvisa tempesta, causata probabilmente dal sacrilegio di Encolpio stesso, che aveva rubato la veste e il sistro, emblemi di Iside. Mentre Lichas implora Encolpio di rendere i sacri emblemi, un'onda lo travolge e lo trascina in mare: « Et illum quidem vociferantem in mare ventus excussit, repentinumque infesto gurgite procella circumegit atque hausit »; è interessante leggere la traduzione inglese di queste righe: « . . . a squall whirled him round and round repeatedly in a fierce whirlpool, and sucked him down »: la parola « whirlpool », infatti, si trova anche nei versi eliotiani (« he passed the stages of his age and youth / Entering the whirlpool »).

48. VIRGILIO, *Eneide*, l. V, vv. 833-871.

49. F. N. LEES, *op. cit.*

50. PETRONIO, *Satyricon*, par. 114-115.

Dopo che Encolpio, Eumolpo e Gitone, sopravvissuti al naufragio, hanno passato la notte in una capanna di pescatori, il protagonista vede il corpo di un uomo trasportato dal mare a riva: « repente video corpus humanum circumactum levi vertice ad litus deferri ». Particolarmente interessanti sono le parole che Encolpio dice riconoscendo nel cadavere Lichas stesso: « Ubi nunc est iracundia tua, ubi impotentia tua? . . . qui paulo ante iactabas vires imperii tui, de tam magna nave ne tabulam quidem naufragus habes . . . Nempe hic proxima luce patrimonii sui rationes inspexit, . . . » (« this man but yesterday looked into the accounts of his family property »). Non è azzardato ritenere che esista un rapporto tra quest'episodio e la morte di Phlebas, che, morto da quindici giorni, ha dimenticato tutto: « the cry of gulls and the deep sea swell / And the profit and loss ».

Concludiamo la nostra lettura della *Waste Land* esaminando l'ultima strofa del poema, particolarmente importante dal nostro punto di vista: essa è un compendio di tutti i temi del poema; la presenza di citazioni in quattro lingue diverse (italiano, latino, inglese, francese), si ricollega ai due motti iniziali, in cui pure erano usate quattro lingue (latino, greco, inglese, italiano); bisogna ricordare, inoltre, che nella *Spanish Tragedy*, da cui è tratto il v. 431 (« Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe »), Hieronimo si riproponeva di far recitare il suo « play » in diverse lingue: un personaggio doveva recitare in latino, uno in greco, uno in francese, tutte lingue presenti nella *Waste Land*.

La citazione in latino, « Quando fiam uti chelidon », è tratta dal v. 90 del *Pervigilium Veneris*, un poemetto anonimo della tarda latinità, composto intorno al IV secolo d.C. All'epoca in cui Eliot scrisse la *Waste Land*, il *Pervigilium* era considerato un inno religioso, composto per essere cantato in coro alla vigilia di una festa primaverile di Venere; solo più tardi diversi studiosi riscontrarono l'assenza nel carne di tutti i caratteri propri sia dell'inno sacro, sia del canto corale⁵¹.

51. È interessante notare che uno degli studiosi che si occuparono

In ogni caso, sia che si tratti di un inno religioso vero e proprio, ovvero di una lirica, di una celebrazione poetica dell'amore simboleggiato da Venere, come si ritiene adesso, il *Pervigilium Veneris* è indiscutibilmente legato al rituale della fertilità, e in questo senso non poteva non interessare Eliot. Il carme si apre su una celebrazione della primavera, il momento in cui la vita, grazie alla potenza misteriosa dell'amore, si rinnova e rinasce, come se ogni anno si compisse di nuovo il miracolo della creazione (« Ver novum, Ver iam canorum! Vere natus orbis est »)⁵². Anche la *Waste Land* inizia col tema della primavera; ma per gli abitanti della terra desolata il rinascere della vita, che rischia di scuoterli dalla loro condizione di ignavi, di morti-vivi, è un momento crudele, di sofferenza, ed essi lo temono e lo rifiutano.

Il carme celebra anche la potenza fecondatrice dell'acqua, che è un altro dei temi della *Waste Land*, come si è visto; viene rievocata la nascita di Venere dal mare (« tunc cruore de superno spumeo pontus globo / / fecit undantem Dionem de maritis imbribus »), e lo sbocciare delle rose propiziato dalla rugiada notturna (« umor ille, quem serenis astra rorant noctibus / mane virgineas papillas solvit umentis populo »)⁵³. Più avanti il poeta celebra la fecondazione per cui il mondo fu creato, e ricorda le nozze di Etere e della Terra, da cui nacquero la natura e la vita; queste nozze si compiono appunto attraverso la pioggia: « Cras erit quo primus Aether copulavit nuptias / Ut pater totum crearet vernis annum nubibus, / In sinum maritus imber fluxit almae coniugis, / Unde foetus mixtus omnis aleret magno corpore »⁵⁴. Da questa prima fecondazione nacquero il mondo e l'uomo, e quindi la storia: i versi 69-74 celebrano la fecondazione della storia universale.

del poemetto è E. K. Rand, un insegnante di Eliot a Harvard, che pubblicò intorno al 1934 diversi scritti su questo argomento; è però improbabile che Rand si sia interessato dell'opera anche al tempo degli studi universitari di Eliot, dato che le sue pubblicazioni sono di oltre vent'anni più recenti.

52. *Pervigilium Veneris*, v. 2.

53. *Ibid.*, vv. 9-11; 19-20.

54. *Ibid.*, vv. 59-62.

Dal mondo dell'uomo e della storia, il poeta torna alla campagna, agli animali: è da notare l'assoluta fusione tra mondo umano e mondo della natura, sentiti qui come una cosa sola. Giungiamo quindi ai versi che più c'interessano; la dea Venere, e cioè la potenza dell'amore, costringe gli uccelli a cantare (« Et canoras non tacere diva iussit alites »), e tra questi canta la rondine, che il poeta cita alludendo al mito di Tereo: « Adsonat Terei puella subter umbras populi, / Ut putes motus amoris ore dici musico / Et neges queri sororem de marito barbaro ». Anche il canto della rondine perde il suo significato mitico di lamento, diventa un canto d'amore, diventa anch'esso un momento della grande festa della primavera, e cioè della vita.

Da questa festa rimane escluso solo il poeta: « Illa cantat, nos tacemus. Quando ver venit meum? / Quando fiam uti chelidon ut tacere desinam? »⁵⁵; se gli è negato il canto, se è costretto a tacere, il poeta non potrà partecipare all'amore, alla rinascita: per lui la primavera non verrà. Si possono ric collegare questi versi al momento iniziale della *Waste Land*, in cui è il silenzio del protagonista che, impedendo il realizzarsi dell'amore, condanna la terra all'aridità e alla desolazione. Per superare la condanna del silenzio, il poeta aspira a tramutarsi e a rinascere, fondendosi con la natura, alla vita dell'amore e della primavera, così come, nel mito di Filomela, le colpe e le sventure dei protagonisti sono purificate attraverso la metamorfosi, e attraverso il canto il dolore si trasforma in eterna bellezza.

Nel corso della *Waste Land* abbiamo individuato diverse allusioni all'*Eneide*, allusioni, inoltre, d'importanza tutt'altro che secondaria: essendo, quindi, indubbio che Eliot avesse presente il poema virgiliano nella composizione della sua opera, si può senz'altro ritenere probabile che anche lo schema generale del poema latino, oltre a numerosi altri elementi classici e moderni, abbia contribuito alla concezione del poemetto.

In effetti la situazione dell'*Eneide* è quella di una ricerca,

55. *Ibid.*, vv. 84-88; 89-90.

di un viaggio d'iniziazione: l'eroe sconfitto, che ha perduto la patria, deve superare una serie di prove prima di poter riavere una terra e un regno. Il viaggio per mare di Enea è veramente un « perilous voyage », in cui l'eroe deve superare ostacoli e pericoli di ogni genere per completare la ricerca; da questa ricerca tenta di distoglierlo una donna, Didone, che vorrebbe, trattenendo Enea a Cartagine, impedirgli di portare a termine il viaggio e di compiere la sua missione.

L'incontro tra Enea e la regina cartaginese è legato agli incontri amorosi della *Waste Land* proprio per questa sua funzione di impedire e ritardare il compimento della « quest »; inoltre, anche questo è un rapporto infelice, in cui il momento d'amore è spezzato, non si realizza, si consuma nello sterile bruciare della passione (« saevit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur . . . »)⁵⁶ e nel fuoco della pira dove si getta la regina suicida; del resto il tema del fuoco è usato nel « Fire Sermon » come simbolo della lussuria che inaridisce e devasta la terra desolata. Tuttavia, bisogna considerare che la sofferenza di Didone è qualcosa di vivo, ciò che la tormenta è una vera passione, è amore, mentre gli incontri della *Waste Land*, come abbiamo visto, sono privi di passione, e anche di piacere sensuale: sono meccanici, inerti, privi insomma di vita.

Il momento cruciale dell'iniziazione di Enea è la discesa agli Inferi: abbiamo già sottolineato il rapporto che esiste tra la Sibilla cumana e Madame Sosostriis, entrambe poste a guardia dell'Inferno, per indicare al « quester » la via dell'iniziazione e i pericoli che essa presenta.

Anche nell'accostamento tra l'*Eneide* e la *Waste Land*, tuttavia, si può riconoscere quel rapporto di identificazione e contrapposizione che avevamo individuato nelle poesie precedenti: la ricerca di Enea, infatti, si conclude positivamente, le prove vengono superate, l'eroe e la sua gente vengono a riavere una terra, mentre la ricerca moderna non porta ad alcun risultato, anche se il poema si chiude su una nota di speranza.

56. VIRGILIO, *Eneide*, I, IV, vv. 300-301.

Inoltre, se il viaggio del troiano si svolge nel quadro di un ordine soprannaturale, e tutti i pericoli e le prove da lui affrontati hanno un significato, un valore fissato da forze esterne alla natura, il viaggio nella terra desolata si svolge in un mondo ormai privo di senso, un mondo, come abbiamo detto, che non è né vivo né morto, ma come paralizzato nella sua condizione di aridità senza speranza.

Un rapporto analogo a quello con l'*Eneide* esiste sicuramente tra la *Waste Land* ed il *Satyricon*: anche la vicenda del *Satyricon* ha tutti i caratteri di una ricerca, e volutamente si richiama a diversi temi dell'*Eneide*: anche qui ci sono peripezie, viaggi per mare, morti per acqua; tuttavia l'accostamento avviene in questo caso su un piano diverso: nell'opera di Petronio, infatti, tutti gli elementi della ricerca virgiliana sono ironizzati: le avventure di Encolpio sono una parodia della ricerca. Il personaggio della Sibilla è sostituito da diverse figure di streghe, del tutto ridicolizzate, che potrebbero aver contribuito alla formazione del personaggio di Madame Sosotris.

È interessante, per esempio, la figura dell'astrologo greco Serapa, le cui predizioni sono narrate da Trimalchione durante la cena, citandole come prova di straordinaria chiaroveggenza (§ 76); in realtà si tratta delle solite predizioni generiche, che potrebbero andar bene per qualunque persona, sul tipo dei nostri oroscopi: « Tu sei poco fortunato nelle amicizie. Nessuno ti è grato come dovrebbe . . . ecc. ». Un altro personaggio che si potrebbe ricollegare a Madame Sosotris è quello della sacerdotessa Enotea; essa si ripropone di curare l'impotenza di Encolpio con assurdi riti magici, che naturalmente non approdano a nulla, e gli predice anche il futuro, leggendolo nel fegato di un'oca.

Si può forse ritenere, inoltre, che Eliot abbia notato uno degli episodi iniziali dell'opera (§§ 6-7): Encolpio, non ricordando più la strada di casa, si rivolge ad una vecchia erbivendola, e le chiede educatamente se sa dove abiti. La vecchietta naturalmente non può saperne nulla, ma tuttavia si alza e gli fa segno di seguirla; Encolpio la segue, convinto di avere a che

fare con una profetessa (« *Divinam ego putabam . . .* ») e si trova trascinato in un postribolo, un luogo spettrale, dove si aggirano come ombre uomini e donne ubriachi di afrodisiaci, da cui a stento riesce a fuggire.

La ricerca di Encolpio, quindi, si svolge in un mondo che è molto affine alla terra desolata di Eliot; la decadenza e la corruzione di questo mondo sono ritratte soprattutto nel « *Bellum Civile* » di Eumolpo (§§ 119-124), in cui si incontravano vari elementi interessanti dal nostro punto di vista, per esempio la descrizione degli squallidi banchetti in uso a quel tempo, che si risolvevano sempre in ubriacature generali (vv. 29-31): « *Hoc sterile ac male nobile lignum / turba sepulta mero circumverit . . .* »; la condizione del popolo, rovinato dalla pratica dell'usura (« *Praeterea genuino deprensam gurgite plebem / faenoris illuvies ususque exederat aeris* »), che è così tradotta in inglese: « *Moreover filthy usury and the handling of money had caught the common people in a double whirlpool and destroyed them* ». È da notare anche la descrizione dei Campi Flegrei dei vv. 67-75, che ricorda la descrizione della *Waste Land*:

Non haec aurumno tellus viret aut alit, herbas
Caespite laetus ager, non verno persona cantu
Mollia discordi strepitu virgulta locuntur,
Sed chaos et nigro squalentia pumice saxa
Gaudent ferali circum tumultata cupressu

(« . . . chaos is there and gloomy rocks of black pumice-stone »).

L'eroe di questa terra desolata, probabilmente in seguito ad un'offesa al dio Priapo, è impotente: « *that part of my body where I was once an Achilles is dead and buried* » (§ 129); si cerca più volte di curare questa impotenza attraverso riti magici, che privi ormai di ogni significato e forza, non hanno alcun effetto, e si dimostrano ridicole farse: è superfluo sottolineare l'analogia tra questa situazione e la condizione del « re-pescatore ».

Per tutto il *Satyricon*, infine, si susseguono episodi di lussuria, in cui l'amore e la passione sono assenti, cosicché essi

si riducono ad uno sterile gioco. Va notato, poi, il forte elemento di bisessualità presente nell'opera: rapporti omosessuali ed eterosessuali si alternano senza distinzione alcuna, tutti improntati alla medesima leggerezza ed aridità.

Il complesso rapporto della *Waste Land* con queste due fonti classiche, l'*Eneide* e il *Satyricon*, rientra, in ultima analisi, in quello schema di contrapposizione-identificazione che è tipico del modo eliotiano di vedere il rapporto passato-presente, almeno in questa fase della sua attività poetica. Riprendiamo, infatti, il rapporto della *Waste Land* con l'*Eneide*: il mondo virgiliano, in cui le vicende umane erano dominate da una legge soprannaturale e da un sistema di valori che dava loro ordine e significato, è evidentemente contrapposto al disordine del mondo contemporaneo, privo di valori e di leggi, come si è notato più volte. Esiste, tuttavia, un momento di identificazione nella presenza del *Satyricon* come punto di transizione tra questi due mondi: l'opera petroniana offre un'immagine del mondo classico già deformata; è già in atto la distruzione dei valori fondamentali della concezione virgiliana. Anche nel *Satyricon* si fa sentire la nostalgia del passato, particolarmente nella figura del poeta Eumolpo, e si assiste con apparente gaiezza, ma in realtà con profondo dolore, al disfacimento di tutto ciò in cui gli antichi avevano creduto.

Questa concezione del rapporto passato-presente, tuttavia, non esiste più nelle poesie che seguono alla *Waste Land*, e non è difficile capire perché questo avvenga: Eliot ha mirato a dare alla situazione della *Waste Land* un carattere di universalità, sia attraverso l'uso del mito come elemento unificatore di tutta la vicenda umana, sia attraverso lo sforzo di inglobare nella poesia elementi di tutta la tradizione; tuttavia si può affermare che il punto di partenza è sempre la condizione del mondo moderno, e in questo senso è possibile che si instauri il processo di contrapposizione e identificazione. Ciò non è più vero per le poesie seguenti, e soprattutto per i *Four Quartets*; la concezione dell'opera non parte dal mondo contemporaneo per allargarsi a una visione universale, al centro di essa è tutta

la vicenda del divenire, in cui non esiste più alcuna distinzione tra passato, presente e futuro:

Time present and time past
 Are both perhaps present in time future,
 And time future contained in time past⁵⁷.

La storia è sentita quindi come un tutto unico, un continuo, infinito scorrere del tempo, nel quale non ha senso identificare o contrapporre dei momenti che sono già una cosa sola. Inoltre, nei *Quartetti* la presenza del mondo classico si realizza in modo molto diverso: mentre nelle poesie finora esaminate avevamo individuato, nella fittissima trama delle citazioni ed allusioni letterarie, gli elementi di derivazione classica, questo tipo di analisi non è applicabile alla lettura dei *Quartetti*; qui bisogna piuttosto riconoscere, nei temi centrali che ricorrono sotto varie forme ed immagini per tutta la composizione, l'influenza di vari pensatori greci, soprattutto, come vedremo, Eraclito e Aristotele, influenza che ha una notevole importanza per la concezione dell'opera.

È opportuno ricordare come Eliot si sia interessato di filosofia greca, fin dagli anni dei suoi studi universitari. Come si è già accennato, nel 1915 egli studiò Aristotele in modo molto approfondito a Oxford, con Harold Joachim; nella prefazione alla sua tesi su Bradley, Eliot scriveva: « A Harold Joachim devo molto e, in particolare, la disciplina di uno studio serrato del testo greco degli *Analytica Posteriora* »⁵⁸. Inoltre già a Harvard aveva seguito un corso di filosofia greca, tenuto da G. H. Palmer, uno studioso che si occupava soprattutto di filosofi pre-socratici come Eraclito, Parmenide ed Empedocle.

L'interesse eliotiano per i filosofi greci si ampliò ed approfondì in seguito, come testimoniano parecchi dei suoi saggi, a partire dal *Bosco Sacro* fino a quelli più recenti: non solo diversi scritti sono dedicati specificamente alla trattazione fi-

57. T. S. ELIOT, *op. cit.*, p. 189.

58. T. S. ELIOT, *Knowledge and Experience*, London 1964, p. 9.

losofica, ma anche in saggi di argomento letterario s'incontrano, in particolare, numerosi accenni al pensiero aristotelico ed a varie opere del filosofo greco.

Nel periodo di cui ci stiamo occupando, la filosofia riveste una importanza crescente anche per gli scritti poetici di Eliot, che acquistano sempre più carattere di poesia filosofica; un primo esempio è offerto da una composizione del 1925, *The Hollow Men*⁵⁹, che è ancora una rappresentazione dell'inferno della terra desolata; la V ed ultima sezione della poesia presenta tre momenti di contrapposizione tra potenza ed atto, che naturalmente si ricollegano al pensiero aristotelico:

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the Shadow.

Il pensiero greco acquista un'importanza determinante proprio nei *Four Quartets*: non a caso, infatti, il motto che precede « Burnt Norton »⁶⁰ è costituito da due frammenti di Eraclito; in essi, secondo il consueto procedimento eliotiano, si trovano sintetizzati tutti i temi fondamentali dell'opera, come risulterà chiaro da un'attenta lettura.

Il primo di essi è il N. 2 della raccolta del Diels⁶¹: « Mentre il Logos è comune a tutti, gli uomini vivono come se ognuno avesse una saggezza propria »; è questo un tema centrale non solo di « Burnt Norton », ma dell'intera composizione: al di là dei singoli avvenimenti, delle singole vite, che in sé hanno significato, bisogna cogliere il Logos, e cioè, come scrive lo Headings⁶², « the organizing principle of the whole scheme », che è unico e dà un senso a tutte le cose⁶³.

59. T. S. ELIOT, *Collected Poems*, cit., pp. 91-92.

60. *Ibid.*, p. 189.

61. H. DIELS, *Die Fragmente der Vorsokratiker*.

62. P. R. HEADINGS, *T. S. Eliot*. New Haven, Conn. 1964, p. 119.

63. Su questo tema Eliot ritornerà in un saggio del '54: « Goethe as the Sage » (*On Poetry and Poets*, London 1957, pp. 207-227). Nella parte conclusiva (pp. 226-7), Eliot scrive: « Whether the 'philosophy' or the re-

Il termine « Logos » aveva sempre interessato Eliot per la sua ambiguità e ricchezza di significati; è interessante ricordare, per esempio, una delle note a un saggio del 1928, *Second Thoughts about Humanism*⁶⁴: l'autore commenta in nota il concetto di ragione negli scritti di Foerster, un rappresentante del movimento umanista, e a questo proposito scrive: « Mr. Foerster's 'reason' seems to me to differ from any Greek equivalent (λόγος) by being exclusively human; whereas to the Greek there was something inexplicable about λογος so that it was a participation of man in the divine ». Diventa quindi impossibile tradurre con un preciso vocabolo moderno il termine greco, ed Eliot infatti lo rende con diverse parole inglesi, a seconda del significato che prevale volta per volta. Il λόγος è « the Word », il Verbo, ma è anche « the word », « la parola » con la « p » minuscola, che è lo strumento con cui l'artista cerca di afferrare e fissare il suo rapporto con la realtà. È opportuno citare nuovamente lo Headings: « the task of grasping the whole scheme is closely related to the poet's task of understanding, finding words for, and communicating his relation to and his role in the scheme ».

Questi problemi sono trattati principalmente nella V sezione di tre dei quattro quartetti (fa eccezione « The Dry Salvages »); valgano come esempio alcuni versi di « Burnt Norton »:

Words after speech, reach
 Into the silence. Only by the form, the pattern,
 Can words or music reach
 The stillness.

Il problema è affrontato da un punto di vista più particolare in « East Coker »:

ligious faith of Dante or Shakespeare or Goethe is acceptable to us or not... there is the Wisdom that we can all accept... Of revealed religions, and of philosophical systems, we must believe that one is right and the others wrong. But wisdom is λογος ζωής, the same for all men everywhere... For wisdom is communicated on a deeper level than that of logical propositions... ».

64. T. S. ELIOT, *Selected Essays*, New York, 1950, p. 433.

So here I am, in the middle way, having had twenty years —

Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure.

Lo stesso tema ritorna, in « Little Gidding », nell'incontro con lo « spettro familiare » (II sezione), uno dei momenti più intensi del poema; l'apparizione del maestro morto, che si presenta nel crepuscolo dell'alba, tra il fumo dei bombardamenti appena cessati, ricorda immediatamente quella di Brunetto Latini nell'inferno dantesco, ma la figura eliotiana non è identificabile così precisamente: essa è « Both one and many; . . . a familiar compound ghost / Both intimate and unidentifiable »; in essa i critici hanno riconosciuto volta per volta vari personaggi, da Milton a Omero, a Dante stesso, e tutte queste interpretazioni sono possibili e forse vere: egli è tutte queste persone a un tempo, è il Maestro; e cioè la tradizione a cui il poeta si è rivolto. E appunto nelle parole del maestro ritorna il tema:

For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice . . . ⁶⁵.

La seconda parte del motto è costituita dal frammento 60 della stessa edizione: « La via che sale e la via che scende sono la stessa cosa ». L'aforisma è spiegato da P. Wheelwright ⁶⁶: la « via che sale » per Eraclito rappresentava il mo-

65. Ricordiamo il periodo conclusivo di un saggio del 1927 dedicato a Bradley: « . . . Bradley, like Aristotle, is distinguished by his scrupulous respect for words, that their meaning should be neither vague nor exaggerated . . . » (*Sel. Essays*, p. 404). Queste frasi ci dicono da un lato che il problema del linguaggio rivestiva da sempre una notevole importanza per Eliot, dall'altro che egli si occupava dell'opera aristotelica da un punto di vista letterario oltre che filosofico. Queste considerazioni si ricollegano a un saggio del *Bosco Sacro*, « The Perfect Critic », in cui si parla del linguaggio filosofico moderno, divenuto col passar dei secoli sempre più astratto, e vi si contrappongono le frasi iniziali degli *Analytica Posteriora*, come esempio di un linguaggio fatto di « objects », di percezioni e non di emozioni.

66. P. WHEELWRIGHT, « Eliot's Philosophical Themes », in T. S. Eliot. *A Study of his writings by several hands*. Ed. by B. Rajan, London 1947, p. 100.

vimento qualitativo che porta dalla roccia e dalla terra, attraverso gli stadi intermedi di fango, acqua ed etere, fino al più rarefatto e più elevato degli stati, e cioè il fuoco; la « via che scende » era il movimento contrario. Entrambi i movimenti sono continuamente in corso in tutte le cose, e in questo senso essi sono « la stessa cosa ». « Existence thus involves unceasing tension between upward and downward pulls, toward the realm of rarity, warmth, *light*, and toward the realm of density, cold, *dark* ».

Questo processo non ha solo una realtà materiale, ma avviene anche nell'anima; ciò è dimostrato, secondo il Wheelwright, da un altro aforisma: « Le anime godono a bagnarsi . . . a immergersi come porci nel fango, . . . ma l'anima migliore è come un asciutto raggio di luce »; « The inner, arcane meaning of Heraclitus's up and down is thus intensely moral ».

Il tema impostato dal frammento ricompare nella III sezione dei « Dry Salvages » (« And the way up is the way down, the way forward is the way back »), e ricorre in varie forme per tutto il poema; forme che si richiamano a questo stesso frammento o ad altri aforismi eraclitei basati sulla dialettica dei contrari. Si veda, per esempio, la seconda parte della III sezione di « Burnt Norton », in cui l'introspezione mistica di S. Giovanni della Croce acquista questo carattere di discesa verso il buio:

Descend lower, descend only
 Into the world of perpetual solitude

 Internal darkness . . .
 This is the one way, and the other
 Is the same . . .

La dialettica dei contrari si esprime nell'identità dell'inizio e della fine, le frasi che rispettivamente iniziano e concludono « East Coker » (« In my beginning is my end » e « In my end is my beginning ») si ricollegano ad un altro aforisma eracliteo: « Nella circonferenza di un cerchio l'inizio e la fine sono comuni ».

Del resto l'immagine del cerchio compare proprio nella prima sezione di questo quartetto: la danza notturna, che rievoca antichi riti nuziali, si snoda « Round and round the fire / Leaping through the flames, or *joined in circles* ».

Le variazioni sul tema dell'identità dei contrari sono pressoché infinite, nel corso della composizione, ed è inutile isolarle tutte, dato che, ovviamente, separate dal contesto perdono gran parte del loro significato; ricorderemo tuttavia alcune di esse, di cui si è occupato un critico francese, G. Le Breton, in un articolo intitolato appunto « T. S. Eliot et la dialectique d'Héraclite »⁶⁷. Il critico indica il rapporto esistente tra un verso di « East Coker » (« So the darkness shall be light, and the stillness the dancing »), e un frammento di Eraclito: « Esiodo, che molti ritengono un saggio, non capiva nemmeno la natura del giorno e della notte, che fanno una cosa sola »; l'identità del giorno e della notte ritorna in un altro aforisma (« La divinità: giorno e notte, inverno ed estate, guerra e pace » — fr. 67); questo a sua volta viene ricollegato all'inizio di « Little Gidding », che sviluppa il tema della fusione delle stagioni in un giorno che è insieme estate e inverno.

Bisogna notare tuttavia che associazioni di questo genere sono possibili proprio per la caratteristica dei detti di Eraclito di riprendere più e più volte in modi diversi uno stesso tema; è probabile che Eliot, nella sua lettura certamente approfondita dei frammenti eraclitici, abbia notato e tenuto presente questo tipo di procedimento.

Un'associazione ancor più evidente delle precedenti nasce leggendo alcuni versi dell'ultima sezione di « Little Gidding »:

We die with the dying:
 See, they depart, and we go with them.
 We are born with the dead:
 See, they return, and bring us with them.

67. G. LE BRETON, « T. S. Eliot et la dialectique d'Héraclite », in *Mercur de France*, n. 1217 III Mars 1965, pp. 518 segg.

L'identità di nascita e morte era affermata da Eraclito: « I mortali sono immortali e gl'immortali mortali, gli uni vivono della morte degli altri e muoiono della loro vita » (fr. 62); e ancora: « Il fuoco vive della morte dell'aria, l'aria vive della morte dell'acqua . . . ». Quest'ultimo detto si riallaccia a sua volta al passo sulla morte degli elementi, sempre in « Little Gidding » (sezione II): « Ash on an old man's sleeve . . . Dust in the air suspended . . . This is the death of air . . . »⁶⁸.

Va notato a questo punto che la presenza del pensiero eracliteo si fa sentire non solo nei temi dominanti del poema, ma anche nella sua struttura; è generalmente riconosciuto che in ogni quartetto predomina uno dei quattro elementi della filosofia pre-socratica; l'elemento di « Burnt Norton » sarebbe l'aria, la terra prevale in « East Coker », l'acqua nei « Dry Salvages », e, naturalmente, il fuoco in « Little Gidding ». Tuttavia, a questi elementi non è attribuita un'importanza uguale: come in Eraclito, l'elemento dominante è il fuoco, che è presente non solo in « Little Gidding » ma anche, per esempio, nella IV sezione di « East Coker »: « If to be warmed, then I must freeze / And quake in frigid purgatorial fires . . . ».

Il fuoco è a un tempo il Logos eracliteo e la fiamma purificatrice del Purgatorio, come potrebbero dimostrare le parole conclusive dell'incontro con lo « spettro familiare » (II sezione di « Little Gidding »):

From wrong to wrong the exasperated spirit
Proceeds, unless restored by that refining fire
Where you must move *in measure* like a dancer.

I versi eliotiani si richiamano chiaramente al *Purgatorio* di Dante, ma si possono ricollegare anche al framm. 30 di Era-

68. Sull'identità di morte e nascita in Eraclito ricordiamo ciò che scrive il Wheelwright: « Life and death to Heraclitus's vision are opposite but logically inextricable sides of every phenomenon; like up and down, convex and concave. But life and rebirth in this primitive sense have no distinctive reference to the human existence. Eliot furnishes the main philosophical theme of the poem synthesizing the Hindu idea of rebirth through self-disciplined . . . concentration upon 'the Unmanifested beyond the manifested' with Heraclitus's idea of the relevance of rebirth to every temporal moment » (*op. cit.*, p. 105).

clito: « [il Logos] è sempre stato, è e sarà un fuoco sempre vivo, che si accende *con misura* e si spegne con misura ».

Ritornando al tema dell'identità dei contrari, bisogna sottolineare che Eliot intendeva e usava questo concetto in modo ovviamente molto diverso da Eraclito; il problema è trattato dalla Drew⁶⁹, che scrive a questo proposito: « to Heraclitus the 'reconciliation of the opposites' means their creative interdependence in accordance with a universal law, but not their transcendence. He has no concept of a 'still point' where the emotional oppositions are 'gathered and reconciled' and 'conquered' by having meaning ». Questa concezione è invece fondamentale per i *Four Quartets*, dove è enunciata per la prima volta nella II sezione di « Burnt Norton »:

At the still point of the turning world . . .

.
Where past and future are gathered. Neither movement
[from nor towards,
Neither ascent nor decline. Except for the point, the
[still point,
There would be no dance . . .⁷⁰

Il concetto del punto fermo che, pur restando immobile, dà origine e significato a tutto il movimento è naturalmente tratto dal pensiero aristotelico; Le Breton⁷¹ cita un passo di Aristotele, tratto dal « De Anima » (III, 10): « Come nel caso di una ruota ci deve essere un punto immobile, ed è da questo punto che parte il movimento »; l'immagine della ruota è presente all'inizio di questa stessa sezione di « Burnt Nor-

69. E. DREW, *op. cit.*, p. 181.

70. Le Breton (*op. cit.*) accosta l'immagine del 'punto tranquillo' a una citazione di Aristotele che Eliot fece molto tempo prima in un saggio. Si tratta del III paragrafo di « Tradition and the Individual Talent » (1920), in cui Eliot dichiara che le emozioni esistenti nella poesia devono avere un significato nella poesia e non nella storia del poeta: nella creazione artistica lo spirito deve liberarsi dalle emozioni personali. Il paragrafo è preceduto appunto da una citazione di Aristotele: « ἔστιν δὲ νοῦς ἰσως θεϊότερον καὶ ἀπαθές » (la mente è qualcosa di più divino e di impassibile). *De Anima*, I, cap. 4, 408 b 29).

71. G. LE BRETON, *ibid.*

ton » (« Garlic and sapphirs in the mud / Clot the bedded axle-tree »)⁷². Comunque, a parte questa immagine particolare, ci si può richiamare a tutta la concezione aristotelica del primo motore immobile, causa finale e insieme origine di tutto il divenire, così com'è formulata nella « Metafisica » e nel « De Anima »; è la stessa concezione che è stata fatta propria dal pensiero cristiano medioevale, e si ritrova quindi al centro della visione dantesca.

Del resto è proprio in questa prospettiva che Eliot riprende il pensiero aristotelico, in quanto esso è il principale tramite per cui il mondo antico si fonde con la civiltà cristiana moderna. Si veda l'ultima parte di « Burnt Norton »:

Love is itself unmoving,
Only the cause and end of movement . . .

È il primo motore immobile di Aristotele, che muove tutte le cose grazie all'Amore che ispira della propria perfezione, ed è quindi insieme causa e fine di ogni movimento; questo Amore, o Logos, può essere colto in un raro momento d'illuminazione, un momento che è nel tempo, perché noi lo viviamo, ma è fuori dal tempo, perché estraneo al divenire; è quello che Eliot chiama « the point of intersection of the timeless / With time . . . ».

È questo un altro tema importante per i *Four Quartets*, o piuttosto un altro aspetto dello stesso tema: « the relation of time to eternity or the meaning of history or the redemption of time and the world of man »⁷³; il tema è sviluppato particolarmente nei « Dry Salvages »: nella prima sezione il problema del rapporto tra tempo e eternità è impostato dalla

72. Cfr. WHEELWRIGHT, *op. cit.*, p. 100: « Although the visible axle-tree evidently turns, for it is an empirical part of the wheel, there is an axis at the centre of the axle-tree, a *mathematically pure point*, which remains unmoving . . . and which 'reconciles' the contradictions of the surrounding movement. The perfect axle . . . symbolizes the ultimate point of human aspiration; garlic and sapphires, the two usual kinds of impediment to its attainment ».

73. H. GARDNER, « *Four Quartets: A Commentary* », in Rajan ed., *op. cit.*, p. 61.

bellissima metafora del fiume e del mare. Il fiume è il tempo, che fluisce incessantemente, segnando col suo ritmo costante lo scorrere della vita e della morte, trasportando con sè le cose in un movimento senza sosta; è, ancora, il fiume di Eraclito, nel quale non ci si può bagnare due volte, è, cioè, il divenire; il mare è invece l'essere, eterno ed immenso. La metafora continua nella seconda sezione, dove l'apparente contraddizione tra essere e divenire, tra tempo ed eternità, si risolve nell'immagine finale della roccia:

The ragged rock in the restless waters,
 Waves wash over it, fogs conceal it.
 On a Halcyon day it is merely a monument
 In navigable weather it is always a seamark
 To lay a course by: but in the sombre season
 Or the sudden fury, is *what it always was*⁷⁴.

Quest'ultima frase, come ha notato il Wheelwright⁷⁴, traduce letteralmente un termine filosofico di Aristotele: τὸ τι ἔν ἐναί, definizione della causa sostanziale o causa formale, che nel quadro generale dell'universo viene a coincidere con la causa finale, ed è quindi l'assenza, il Logos.

« The ragged rock in the restless waters » è perciò il punto fermo nell'infinito movimento, in cui si risolvono le sue contraddizioni, e che dà un significato all'apparente inutilità del divenire.

Una volta riconosciuta la presenza del mondo classico nella poesia di Eliot e la maniera in cui tale presenza si configura nelle varie fasi della sua opera, bisogna naturalmente ricordare che il rapporto di Eliot coi classici è solo un elemento del suo complesso rapporto con l'intera tradizione letteraria e storica che gli sta alle spalle. È interessante, a questo punto, vedere quale importanza il poeta attribuisce a questo elemento ed a tale scopo ci può aiutare la lettura di numerosi scritti in cui Eliot si sofferma su questo tema: ri-

74. P. WHEELWRIGHT, *op. cit.*, p. 103.

cordiamo, per esempio, l'ultima parte di « What is a Classic? »⁷⁵, un saggio del 1944, in cui l'autore scrive: « The bloodstream of European literature is Latin and Greek — not as two systems of circulation but one, for it is through Rome that our parentage in Greece must be traced . . . ».

I classici sono quindi, per Eliot, la linfa vitale della cultura europea, ma l'autore non si limita ad affermare questo: per lui i classici sono anche uno degli elementi fondamentali dell'intera civiltà moderna, da un punto di vista non solo letterario, ma anche sociale. Questo concetto era già stato formulato in diverse occasioni, a cominciare da un saggio del *Bosco Sacro*, « Eurypides and Professor Murray » (1920), in cui alcuni passi sono importanti per comprendere quale posto egli assegnasse ai classici nel mondo moderno. Negli ultimi tempi, afferma Eliot, le lingue greca e latina, e quindi, come naturale conseguenza, la lingua inglese, stanno attraversando una fase di grave crisi: « The Classics have, during the latter part of the XIX century and up to the present moment, lost their place as a *pillar of the social and political system* — such as the Established Church still is ». Ma i classici devono per Eliot riprendere la loro funzione fondamentale nella cultura e quindi nella società moderna, affermandosi « as an element in the European mind, as a foundation for the literature we hope to create ».

Per questi motivi Eliot sostiene più volte l'importanza insostituibile dei classici nell'educazione moderna; questa sua posizione è sottolineata, tra l'altro, da H. Howarth⁷⁶: « Eliot has long defended the study of the classics in this civilization which is tempted to discard them. In the twenties he wrote that 'neglect of Greek means for Europe a relapse unto unconsciousness' (Commentary on « Criterion » April 1925) suggesting that to abandon its study would be to consent to an ignorance of ourselves as dangerous as if an individual were to ignore the influences which formed him in childhood ».

75. T. S. ELIOT, *On Poetry and Poets*, cit., p. 70.

76. H. HOWARTH, *op. cit.*, p. 65.

A questo argomento è dedicato un saggio dei *Selected Essays*, intitolato appunto « Modern Education and the Classics » (1932)⁷⁷, in cui Eliot sostiene, in opposizione al crescente carattere specialistico degli studi universitari, che non vi può essere una vera cultura cristiana senza la conoscenza dei classici:

It is high time that the defence of the Classics should be dissociated from objects which . . . are of only relative importance . . . and permanently associated where they belong, with something permanent: the historical Christian Faith . . . it is only upon readers who wish to see a Christian civilization survive and develop that I am urging the importance of the study of Latin and Greek ».

L'importanza dei classici nella nostra civiltà è quindi fondamentale proprio in quanto la religione cristiana ha le sue radici nel mondo classico; la base della cultura e dell'intera struttura sociale moderna è riconosciuta da Eliot proprio in questa continuità tra civiltà greca e romana e Cristianesimo.

In particolare, tale continuità si concretizza nell'opera di Virgilio, che Eliot, in « What is a Classic? », definisce l'unico autentico classico della letteratura occidentale: « Our classic, the Classic of all Europe, is Virgil ». In un altro celebre saggio, « Virgil and the Christian World » (1951)⁷⁸, l'autore cerca di individuare quale sia « the element in Virgil which gives him a significant, a unique place, at the end of the pre-Christian and at the beginning of the Christian world » per cui il poeta latino costituisce « a liaison between the old world and the new ». Eliot riconosce nella concezione virgiliana la presenza di molti dei valori basilari dal mondo cristiano, impersonati soprattutto nella figura di Enea, che viene definito « the prototype of a Christian hero »⁷⁹; per questi motivi giustamente Dante scelse come guida del suo viaggio Virgilio, il

77. In: T. S. ELIOT, *Selected Essays*, cit.

78. T. S. ELIOT, *On Poetry and Poets*, cit., p. 123.

79. *Ibid.*, p. 128.

quale ebbe, per Eliot, la funzione di guidare l'Europa verso la civiltà cristiana⁸⁰.

MARINA DE STASIO

80. Nel presente studio non si è preso in esame il rapporto tra il teatro di Eliot e la tragedia greca, argomento trattato in numerosi studi critici, tra i quali citiamo in particolare *T. S. Eliot's Dramatic Theory and Practice* di C. H. SMITH (Princeton, N. J. 1963), oltre a *The Plays of T. S. Eliot* di D. E. JONES (London 1960).