

SUL SIMBOLISMO DI T.S. ELIOT

« Was the late Mr. Eliot *an imagiste* » suona propriamente la domanda che Donald Davie, all'inizio di uno stimolante saggio¹ suppone essergli rivolta da un ipotetico interlocutore. Desiderio, in caso di risposta affermativa, « to come to terms with Eliot without going outside the *narrowly English tradition* »²; di vincolare comunque la poetica eliotiana a un movimento che fu *in certa misura* endogeno e che anche per Eliot, malgrado non vi aderisse mai ufficialmente, costituì certo « una sorta di tappa obbligata nell'evoluzione estetica e poetica »³? Al contrario, la risposta alla domanda non può essere, secondo il Davie, che negativa, implicando non solo la non adesione di Eliot alla scuola di Hulme e di Pound, ma addirittura l'irrilevanza dei pur evidenti contatti con essa e con i suoi maggiori esponenti: « No, the late Mr Eliot was a symbolist, though he has written *des Images* as have many good poets before him »⁴. Il Davie parafrasa così una domanda con cui nel 1914 un lettore aveva interpellato Pound a proposito delle *Respon-*

1. Cfr. « Pound and Eliot: a distinction », in *Eliot in Perspective - A Symposium*, ed. by G. MARTIN, London 1970, pp. 62 ss.

2. *Ibidem*, p. 63.

3. Cfr. R. BIANCHI, *La Poetica dell'Imagismo*, Milano 1965, p. 7.

4. « Pound and Eliot... », *cit.*, l. *cit.* Da ricordare anche, nello stesso volume che ospita il saggio del Davie, un intervento per vari aspetti analogo nelle conclusioni di G. PEARSON, « Eliot: an American use of Symbolism », pp. 83 ss. Vi si legge, ad es.: « ..Eliot, by creating a *self-substantive* verbal universe, obviously continues the symbolist tradition into the twentieth century and into Anglo-American literature » (p. 93); giudizio che dipende da questa osservazione generale: « ...Symbolism... transforms experience into *verbal metaphysic*, an autonomous universe as against the autonomisms of society » (p. 95). I miei corsivi rimandano a concetti fondamentali che cercherò di discutere e precisare nel corso di questo studio, soprattutto attraverso un confronto tra Eliot e Valéry.

bilities di Yeats e propone la stessa risposta con cui l'editore di *Poetry* avrebbe frainteso la poesia yeatsiana e che invece risulta — o dovrebbe risultare — pertinente nei confronti di T.S. Eliot.

Non vi è qui possibilità, né particolare esigenza, di discutere la legittimità dell'esclusione di Yeats dal filone simbolista — « except very intermittently, and then in a highly idiosyncratic way »⁵. E' però da sottolineare subito che peculiarità e intermittenza di ispirazione simbolista dovrebbero riconoscersi caratteristiche dello stesso Eliot, ove per poetica del « simbolo » si volesse intendere, con il Davie e con altri — anche, significativamente, con chi non ne condivide il parere su Yeats —⁶, una matrice di tecnica e di cultura decisamente antitetica a quella rappresentata dalla poetica dell'« immagine ». Difficile negare, in tal caso,

5. « Pound and Eliot... », *cit.*, p. 62. Per una dimostrazione della tesi contraria, cfr. A. LOMBARDO, « La poesia di W.B. Yeats », cap. VI di *La poesia inglese dall'Estetismo al Simbolismo*, Roma 1950, pp. 249 ss. Vi si documenta, in particolare, un'osservazione che ritengo valida non solo per Yeats, in confronto a Mallarmé, ma anche per ciò che scriverò relativamente a Eliot, in confronto soprattutto a Valéry: « (Yeats) apprende da Mallarmé la preziosissima lezione musicale, ma nello stesso tempo si inserisce nella poetica del simbolismo inglese, del quale si può dire, con espressione certamente pedestre ma efficace, che aspira a una poesia che 'dica' qualche cosa » (p. 281). Giustamente, d'altra parte, già nel '31 E. WILSON considerava Yeats — al pari di Eliot! — fra gli scrittori che rappresentano « una continuazione o una dilatazione del simbolismo » (cfr. *Il castello di Axel*, trad. it., Milano 1965, p. 30 e, per il capitolo yeatsiano, pp. 32 ss.). Si pensi, ad es., in effetti all'indubbia analogia tra la « filosofia della Maschera » cara a Yeats (*ibidem*, p. 43) e un'affermazione come questa del creatore di *M. Teste*: « Toute morale repose, en définitive, sur la propriété humaine de jouer plusieurs personnages » (cfr. P. VALÉRY, *Cahier B* 1910, in *Oeuvres*, Paris 1957-60, II, p. 579). E si pensi, nello stesso senso, all'ossessione prufrockiana della maschera da rivestire volta a volta, di prepararsi « a face to meet the faces that you meet »... Ciò che invece, appunto, non regge — come si avrà qui modo di discutere e confermare — è la tesi del DAVIE e del PEARSON (cfr. n. 4), che vorrebbero un Eliot mallarméano o valeriano senza sostanziali riserve (sia pure, soprattutto, l'ultimo Eliot).

6. Cfr. J. HOLLOWAY, in *The Pelican Guide to English Literature*, VII, Harmondsworth (Midds.) 1969, p. 67 e « Pound and Eliot... », *cit.*, 1. *cit.*

la preminenza della preoccupazione per la *exactness* poundiana e hulmiana, per le *chiare immagini visive* di cui, assecondando l'interpretazione poundiana di Dante, il poeta Eliot non meno del saggista diede dimostrazione in tutta l'opera sua: dalle metafore celeberrime del *Love Song* alle visioni fluviali e marine di *The Dry Salvages*, dall'adorazione ellenizzante per la forma plastica quale si esprime nell'*incipit* di *La Figlia che Piange*⁷ al tripudio della fiamma e della rosa nel paradisiaco congedo lirico di *Little Gidding*.

«... *Though he has written des Images* »⁸: ma il fatto è che né negli esempi ora ricordati né nei tanti altri possibili la preoccupazione per l'effetto plastico andò disgiunta — e lo avrebbe potuto? — da paritetiche e concomitanti esigenze ritmico-musicali che, legittimamente, d'altra parte, possono postularsi sintomatiche di una ricerca simbolista⁹; né in ogni caso, e soprattutto, appare condivisibile l'osservazione che fa da supporto alle considerazioni del Davie, secondo cui « Imagism as Pound promulgated it, or as he later elaborated it into 'Vorticism', is not a variant upon Symbolism but an alternative to it »¹⁰. Mentre infatti — così implica, a ben guardare, lo stesso pensiero del Davie e così è stato diffusamente chiarito da altri¹¹ — reale mutamento di prospettiva non vi fu tra « fase imagista » e

7. Non è un caso che questa poesia — per una cui analisi rimando al mio « T.S. Eliot: *La Figlia Che Piange* », in *Studi Americani*, 15, 1969, pp. 245 ss. — fu dapprima pubblicata su *Poetry*, alla cui redazione collaboravano gli 'ellenisti' H. Doolittle e R. Aldington.

8. Cfr. n. 1: la sottolineatura della parola inglese è mia.

9. Così, ad es., per *La Figlia Che Piange* basti ricordare l'effetto di cadenza suscitato nella prima strofa dagli imperativi monosillabici di capoverso con l'unica eccezione del v. 6, il cui 'with' è peraltro assonanzato, e insieme opportunamente variato entro l'opposizione fonematica [i] - [i:], con 'weave' dei vv. 3 e 7, a sua volta replicato dall'anafora interna ai rispettivi versi: sì che l'effetto di diastole suggerito dal timbro di questo verbo di moto offre sapiente contrappunto allo 'Stand' iniziale che sembrerebbe voler imprigionare nell'attimo concluso e perenne l'immagine di fulgorata bellezza...

10. « Pound and Eliot... », *cit.*, l. *cit.*

11. Cfr., ad es., N. D'AGOSTINO, *Ezra Pound*, Roma 1960, pp. 77 ss.

« fase vorticista » della poetica poundiana, nella seconda non meno che nella prima Pound si mostrò ben attento a rilevare l'importanza dell'elemento musicale » nella *presentazione* dell'oggetto.

« Imagismo non è il simbolismo. Il simbolismo commerciava in « associazioni », cioè in una specie di allusione, quasi d'allegoria. Certi « simbolisti » degradarono il simbolo alla condizione di una parola. Essi ne fecero una forma quasi d'allegoria. Certi « simbolisti » degradarono il simbolo della metonimia... »: ma affermazioni come questa, che sembrerebbe voler radicalmente distinguere l'Imagismo-Vorticismo, rivisitato dopo vent'anni in una « discussione... divenuta quasi preistorica »¹², dal retroterra artistico-culturale di ceppo francese, mentre risentono dei limiti connessi alla sentenziosa ellitticità della saggistica di Pound, che di quel retroterra non varrebbe comunque a offuscare le includibile presenza¹³, non bastano in pari tempo a nascondere il ruolo fondamentale che nello stesso contesto persisteva a essere riconosciuto in poesia al « ritmo della frase musicale »¹⁴, ben al di là della degradazione imputabile a *certi simbolisti* e in sintonia piena con l'originario e mai sconfessato programma imagista.

Proprio una variante, quindi, e non una alternativa alle predilezioni « musicali » della scuola francese costituì l'Imagismo e la stessa sua versione poundiana con i propri peculiari sviluppi. Variante che per suo conto il Pound dei *Few Dont's* aveva certo lasciato intendere quando, più marcatamente di quel che avveniva negli altri manifesti della scuola dell'« immagine », sottolineava che « non è necessario che una poesia si fondi sulla musica »; « ma — subito aggiungeva — se davvero è fondata sulla musica, questa deve

12. Cfr. la nota introd. dell'Autore a « Vorticismo », articolo comparso nel 1933 e che qui si cita da E. POUND, *Opere Scelte*, Milano 1970, pp. 1198 ss. (per la precedente citaz., p. 1203).

13. Cfr. N. D'AGOSTINO, *Extra Pound*, cit., p. 65; più dettagliatamente: R. BIANCHI, *La Poetica...*, cit., *passim*.

14. E. POUND, « Vorticismo », cit., pp. 1201-02.

essere tale da dilettere un esperto»¹⁵. E di seguito prescriveva Pound che « il neofita conoscesse l'assonanza e l'allitterazione, la rima immediata e ritardata, semplice e polifonica, come un musicista si riterrebbe in dovere di conoscere l'armonia e il contrappunto... ». E vero è anche, soprattutto, che, se di fatto gli anni successivi avrebbero delineato la variante poundiana esplicitandone le predilezioni per l'oggettualismo ideogrammatico e, in senso peculiarmente vorticista, per la « sensibilità scultorea » di un Gaudier-Brzeska o di un Brancusi¹⁶, ben ricorreva al tempo dei *Few Dont's* una concezione riguardante la genesi del ritmo in poesia non solo assai vicina, come vedremo poi, alle premesse della poetica di un Mallarmé e di un Valéry — antagonisti dell'Imagismo, secondo la tesi del Davie; occasione, in realtà, anche a limitarsi per ovvie ragioni cronologiche al primo dei due, di consonanze e di verifiche da parte di autorevoli membri di quel gruppo —¹⁷, ma contenente altresì indicazioni destinate a riproporsi in quella fase adulta della poetica eliotiana in cui il Davie più di altri critici precedenti ha riconosciuto quale riferimento di primaria importanza proprio la lezione simbolista, come essa appariva, per così dire, canonizzata da Paul Valéry¹⁸.

15. Si cita il testo di *Alcune cose da non fare* dall'antologia imagista di R. BIANCHI, *La parola e l'immagine*, Milano 1968, pp. 41ss. (qui: p. 43).

16. *Opere Scelte*, cit., pp. 1216 ss.

17. Scegliendo nell'ampio materiale proposto dal BIANCHI, basti qui ricordare che proprio Pound — muovendo da osservazioni riguardanti R. Aldington — riconosceva agli « esperimenti interessanti sul *vers libre* » condotti dagli imagisti l'obiettivo di ottenere « certe cadenze sottili simili a quelle che Mallarmé e i suoi seguaci hanno studiato in francese » (cfr. *La Poetica...*, cit., p. 131).

18. E' abbastanza arbitraria l'osservazione del DAVIE secondo cui « four decades of commentary and explication have been largely wasted, because of the refusal of commentators to explore either the American or the French backgrounds » (« Pound and Eliot... », cit., p. 63): tanto più se — per limitarci qui agli influssi francesi — si faccia, come il Davie fa, obbligatoriamente e per primo il nome di Laforgue, che credo nessuna monografia eliotiana da sempre o quasi trascuri! Effettivamente importante, invece, appare l'accenno a Valéry, il cui accostamento a Eliot

« RITMO E RIMA — Che il candidato si riempia bene la mente — scriveva Pound nel manifesto del '13 — delle più belle cadenze che gli riesce di scoprire, preferibilmente in una lingua straniera, in maniera tale che il significato delle parole abbia minori possibilità di distogliere la sua attenzione dal movimento; per esempio, formule magiche sassoni, canti popolari delle Ebridi, la poesia di Dante... »¹⁹. Non c'è motivo di dubitare che parole come queste trovassero piena rispondenza nella sensibilità e nella pratica di Eliot, non vincolato e al tempo stesso non estraneo al movimento imagista, particolarmente alla versione che Pound ne proponeva; certamente in quelle parole egli poteva vedere

sarà opportuno sviluppare e discutere anche, e proprio, attraverso un' esplorazione di 'backgrounds'. La questione, che pur emerge con piena evidenza dai testi eliotiani, aveva trovato scarsa eco dopo un primo cenno di R. WELLES (cfr. « The Criticism of T.S. Eliot », in *The Sewanee Review*, LXIV (1956), 3, p. 442), essendo semmai gli studiosi di Valéry, come dirò in seguito, a non trascurare l'argomento: è significativo che nello stesso volume del '70 che accoglie il saggio del Davie il nome di Valéry sia altrove confuso fra i tanti autori francesi contemporanei (Perse, Claudel, Duhamel...) con cui Eliot maturo, superato il « debito » accertato per la « early impressionable age » nei confronti di Laforgue, di Corbière, di Gautier, istituì « less significant (contacts) for he no longer needed them » (cfr. F. SCARFL, « Eliot and Nineteenth-century French Poetry », pp. 45 ss. e p. 60).

19. *Alcune cose da non fare, cit., I, cit.* Sia per ribadire il legame tra proposizioni fondamentali dell'Imagismo e la lezione simbolista, sia per prospettare le argomentazioni di questo studio e soprattutto della sua terza parte, torna opportuno confrontare queste parole di Pound — destinate, come si dirà, ad avere eco profonda nella poetica eliotiana — con una chiosa di P. VALÉRY a un proprio celeberrimo scritto risalente già al 1894. Lo scrittore francese aveva allora detto parlando della pittura: « ... je crois... que la méthode la plus sûre pour juger une peinture, c'est de n'y rien reconnaître d'abord et de faire pas à pas la série d'inductions que nécessite une présence simultanée de taches colorées sur un champ limité, pour s'élever de métaphores en métaphores... à l'intelligence du sujet ». La chiosa del '30, a sua volta, avrebbe reso esplicito il riferimento anche alla poesia: « C'est de même que j'ai jugé, pour la poésie, que l'on doit l'étudier d'abord en tant que pure sonorité, la lire et relire comme une sorte de musique; n'introduire le sens et les intentions dans la diction, qu'une fois bien saisi le système des sons que doit, à peine de néant, offrir un poème » (cfr. *Oeuvres, cit., I*, pp. 1186-87; i corsivi sono miei).

autorevolmente confermata e garantita la validità di un *suo* modo di lettura, di prima lettura!, di poeti prediletti dell'adolescenza.

« It is a test... that genuine poetry can communicate before it is understood », potrà infatti scrivere Eliot nel '29. Così era per lui avvenuto con « certa poesia francese » cui si era appassionato prima ancora di saper correttamente tradurne alcunché; così gli era avvenuto con Dante, riguardo al quale ancora più ampia si era presentata a quel tempo « the discrepancy between enjoyment and understanding »²⁰; ove la comprensione del senso avrebbe poi premesso dimestichezza feconda con la poesia della lucida condensazione in brevi tratti di emozioni e idee, con le *clear visual images* della *Commedia*²¹, ma avrebbe anche significato portare alla luce le ragioni di un « diletto » che si era radicato in un'area di sensibilità più ampia, scandita dal solo senso del ritmo in funzione evocatrice e simbolica di trame metarazionali, di « partecipazione » con il livello autentico dell'esperienza. E non è casuale, per quanto riguarda l'analogo incontro giovanile con « certain French poetry », che il ricordo dell'apprezzamento di Laforgue come anteriore alla sua comprensione, del momento della *musica* come indisgiungibile dal momento dell'*immagine* e, in certo senso, sua premessa, sarebbe affiorato di nuovo nel '33 durante una conversazione con l'antropologo E. Cailliet²² da questo riportata a conclusione di un volume destinato a veder la luce tre anni dopo, ma che avrebbe riproposto anche nel titolo il tema di un articolo — « Le Symbolisme et l'Âme Primitive » —

20. Cfr. *Dante* (1929), in *Selected Essays*, New York 1950³, p. 199.

21. *Ibidem*, pp. 200 e 204.

22. Cfr. *Symbolisme et âmes primitives*, Paris 1936, p. 301: « Oui, — dichiara Eliot — je suis parti de Laforgue. Je crois même avoir été l'un des premiers à le lire en Amérique... Un fait curieux est que je ne savais pas bien le français à cette époque: je n'ai pas bien compris ce que je lisais; il m'eût été impossible de donner une traduction tolérable de trois vers à la suite. Mais Laforgue me semblait être dans un état d'esprit... qui correspondait admirablement à une manière de sentir... d'alors. Il parlait ma langue. Il était mon contemporain... ».

scritto in collaborazione con J.-A. Bédé e pubblicato già nel '32²³. Articolo cui Eliot fa esplicito riferimento nello stesso libro e nello stesso contesto di idee da cui, appunto nel '33, emerge definita la nozione, celebre quanto forse non abbastanza discussa, di « fantasia uditiva »:

What I call the 'auditory imagination' is the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word, sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end. It works through meanings, certainly, or not without meanings in the ordinary sense, and fuses the old and obliterated and the trite, the current and the new and surprising, the most ancient and the most civilized mentality²⁴.

Nozione tutt'altro che disarmonica rispetto a principi di precedente formulazione e più immediata fortuna; tutt'altro che divagante, in particolare, rispetto all'asse centrale della speculazione eliotiana ravvisabile nel concetto di tra-

23. Sulla *Revue de littérature comparée*, XII (1932), pp. 356-86.

24. Cfr. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London 19486, pp. 118-19 (per la favorevole citazione dei due scrittori francesi, cfr. n. p. 148). Giova ricordare che una monografia notevole come quella di K. SMIDT (*Poetry and Belief in the Work of T.S. Eliot*, London 1961²) non faceva parola di questo fondamentale concetto eliotiano. Ne parlò, invece, F.O. MATTHIESSEN, dedicandovi il cap. IV del suo libro famoso (*The Achievement of T.S. Eliot...*, New York and London 1947², pp. 81ss.), senza peraltro curare le implicazioni con la poetica simbolista. Lo stesso deve dirsi per il libro altrettanto magistrale di H. GARDNER (*The Art of T.S. Eliot - A searching evaluation through Eliot's masterpiece 'Four Quartets'*, New York 1959², cap. I), in cui non tanto si indugia sull'origine e latitudine del concetto quanto si procura, piuttosto, di assodarne il carattere di struttura portante dei *Quartetti*. Vi è poi un contributo di B. DEUTSCH («The Auditory Imagination», in *Poetry in Our Time*, New York 1952, pp. 152ss.), in cui la scrittrice americana propone bensì osservazioni interessanti riguardo al 'simbolismo' eliotiano sotto punti di vista che anche qui occorrerà considerare, quali i « musical values of poetry » (pp. 173ss.) e il problema del rapporto fra *imagery* e inconscio (pp. 176ss.), ma trascura di sottoporre il concetto eliotiano a opportuna disamina storico-critica in grado di precisarne con chiarezza le coordinate teoretiche prima di vagliarne la funzionalità artistica.

dizione, intesa come perenne confronto dialettico fra poeti « vivi » e poeti « morti », come mobile equilibrio che attraverso le parole, la loro eco, la loro storia sempre si ripropone e sempre si altera, « seeking the beginning and the end »²⁵. Nozione, anzi, latente nella problematica eliotiana a partire dalle prime scelte di moduli espressivi improntate, come si è visto, a sollecitazioni operanti « far below the conscious levels of thought and feeling ». Nozione, d'altra parte, destinata a definirsi come acquisita consapevolezza e a valere forse come sintesi di una poetica lungamente maturata quando, insieme ad altri concomitanti fattori di riflessione sul linguaggio, la personale attenzione critica all'esperienza simbolista si fece più insistita rispetto agli anni della giovinezza, cui erano bastati della scuola francese — insieme peraltro alle cruciali indicazioni di R. de Gourmont — alcuni concreti esempi e ispirazioni di poesia, ferma restando l'occasione di vederne filtrate le motivazioni di fondo entro quella lezione imagista che di tale esperienza variante, e non antitesi, si è detto essersi proposta. E' entro questa correzione di prospettiva — che cerca di non annullare le distinzioni nell'atto stesso in cui ribadisce l'esistenza di una poetica europea di fondamentale matrice francese mirante a totalizzare l'esperienza verbale come interazione di suono e di immagine — che può ben essere legittimo, oltre che opportuno, l'invito sollecitato dal Davie a precisare l'adesione di Eliot alla tradizione simbolista.

Non è, con questo, che sia da attribuire scarso peso alla giusta diffidenza eliotiana nei confronti di ogni « loose definition », quindi anche del termine « Simbolismo » come

25. Cfr. F.O. MATTHIESSEN, *The Achievement...*, cit., pp. 82-84. Rimando anche al mio « Virgilio e il classicismo di T.S. Eliot », in *Studi Americani*, 17, 1971,; accennavo, in particolare, nelle pagine conclusive a un collegamento che verrà anche qui richiamato fra il concetto di 'fantasia uditiva' e la riflessione sulla tradizione latina, con l'utilizzazione da parte di Eliot di considerazioni proposte da esponenti della critica virgiliana novecentesca in evidente, anche se variamente mediata, connessione con la tematica simbolista...

etichetta di comodo²⁶; ch  anzi trattavasi di diffidenza ben motivata da parte di chi era pienamente consapevole della molteplicit  di stimoli che possono intervenire nella formazione di un'opera, s  da renderne troppo spesso la disamina critica e la ricerca di una formula simili a un esasperato supplizio procust o. Ma se proprio per questo non si vuole, ad esempio, dimenticare quanto abbia contribuito alla genesi dell'universo ritmico-sinfonico dei *Quartets* — e proprio in concomitanza con l'esplicitazione del concetto di « auditory imagination »! — l'esperienza anch'essa ben lunga e significativa sempre, ma particolarmente significativa e attuale in quegli anni, del mondo virgiliano e della sua « audial imagery »,²⁷ non sar  casuale, come negli stessi anni ricordava il virgilianista... ed eliotiano J. Knight, che il primo a far uso di quel concetto ai fini di un'analisi letteraria (dell'*Eneide*, appunto) era stato un gesuita francese nei primi anni del secolo, padre Roiron; chiaramente ispirato,   bene precisare, nel suo *Etude sur l'Imagination auditive de Virgile*, pubblicato a Parigi nel 1908, da quell'*Essai sur l'Imagination créatrice* apparso otto anni prima e nel quale l'eminente psicologo Th. Ribot proponeva una dettagliata analisi dei problemi dell'ispirazione poetica e delle modalit  della poesia sia in grado di rendere scientifica ragione delle intuizioni dei simboli sia destinata, per quel che qui interessa chiarire, a esercitare durevole influsso su Eliot.

« Non c'  alcun dubbio — sostengono R. Wellek e A. Warren, cui si deve, credo, l'unica breve osservazione al riguardo — che Eliot parta dalle posizioni a cui pervenne il Ribot quando present  il contrasto della fantasia 'visiva' di Dante e di quella 'uditiva' del Milton »²⁸. Dubbio pu  se mai sussistere circa la conoscenza diretta del libro del Ribot da parte

26. Cfr. F. SCARFE, « Eliot... », *cit.*, p. 46.

27. Per questa espressione di J. KNIGHT e per il rapporto significativo con la problematica eliotiana, cfr. il rimando di cui alla n. 25 di questo studio.

28. Cfr. *Teoria della letteratura*, trad. it., Bologna 1962, p. 109.

di Eliot, malgrado il noto soggiorno parigino del poeta nonché la stessa versione inglese dell'opera apparsa nel '06. Ma neppure è necessario postulare tale conoscenza diretta di ciò che fu contemporaneamente e con apparente contraddizione una *summa* di esigenze scientifico-positiviste e di rivendicazioni fondamentali della cultura simbolista, ove si pensi che Rémy de Gourmont, impegnato sul volger del secolo a convertire il primitivo ribelle soggettivismo nella fondazione di una stilistica impregnata dei ben positivi lumi di un Gaston Paris²⁹, trovò l'impulso a definir meglio tale compito proprio nel « magistrale ouvrage de M. Ribot »³⁰, accogliendone sparsamente almeno quattro concetti fondamentali: creazione inconscia; oggettivazione di emozioni allo stato latente e quindi sintesi emotivo-intellettuale realizzata nella opera d'arte; impersonalità — nel senso di involontarietà — dell'ispirazione; contrapposizione tra « *imagination plastique* » e « *imagination diffluente* », tra fantasia costruttrice di immagini e fantasia che si esprime nel suggerire l'eco sonora di uno stato d'animo³¹.

Fin troppo noto perché vi si debba qui insistere è il debito di Eliot riguardo al secondo e al terzo di questi concetti, che rispettivamente diedero vita a espressioni come correlativo oggettivo³² e dissociazione della sensibilità; tradizione e talento individuale: « a few notorious phrases which have had a truly embarrassing success in the world »³³, secondo una professione che da parte dell'Eliot degli ultimi anni non sarebbe stata soltanto né di pura modestia, né

29. Cfr. K.D. UTTI, *La passion littéraire de Remy de Gourmont*, Paris 1962, p. 237.

30. Cfr. « La création subconsciente », in: R. DE GOURMONT, *La culture des Idées*, Paris 1916⁸, pp. 43ss.

31. Attingo qui in parte al bel libro di G.S. BURNE, *Remy de Gourmont - His Ideas and Influence in England and America*, Carbondale (Ill.) 1963.

32. Cfr. TH. RIBOT, *Essai sur l'imagination créatrice*, Paris 1900, p. 67: « Toute émotion fixe doit se concrétiser en une idée ou image qui lui donne un corps, la systematise, sans laquelle elle reste à l'état diffus;... forme permanente qui en fait un principe d'unité ».

33. Cfr. *On Poetry and Poets*, London 1956³, p. 106.

di positivo avvertimento contro il pericolo di irrigidimento entro formule astratte cui ogni attività di critico si espone,³⁴ ma altresì di indubbia e meritoria consapevolezza del carattere anche volutamente asistemático della propria, « by-product of (his) private poetry-workshop »³⁵. Sì che compito agevole ha avuto chi, a proposito per esempio del « correlativo oggettivo », osservò trattarsi di una « mezza verità » come tutti i principi eliotiani — le sue immagini-mito, suggerite da intuizione più che da logica, si potrebbe meglio dirli col Praz —³⁶, privi di organizzazione coerente oltre che viziati da quello psicologismo³⁷ che nel Gourmont aveva dunque trovato il punto d'avvio. Ma è d'altra parte proprio all'interno di questa empiria critica³⁸, di un eclettismo pur fecondo e riconosciuto tale anche da chi perseguiva più analitica trattazione del fatto estetico³⁹, che in pari tempo si spiegano le importanti deviazioni rispetto al modello gourmontiano. E questo per ciò che concerne sia il ben

34. Sulla positiva duttilità della critica eliotiana, si vedano le osservazioni di I. A. RICHARDS, « On T.S.E. », in *T.S. Eliot - The Man and His Work*, ed. by A. TATE, Bungay (Suff.) 1971³, pp. 7ss. e, in particolare, pp. 13-14.

35. *On Poetry and Poets*, cit., I. cit.

36. Cfr. « T.S. Eliot as a Critic », in *T.S. Eliot - The Man...*, cit., p. 264.

37. Cfr. R. WELLEK, « The Criticism... », cit., p. 410; E. VIVAS, « Il correlativo oggettivo di T.S. Eliot », in *Creazione e scoperta*, trad. it., Bologna 1958, pp. 211ss. e, in particolare, pp. 228-29.

38. Cfr. ancora M. PRAZ, « T.S. Eliot... », cit., p. 263. È significativo che pochi concetti come quelli che ispirano la poetica eliotiana abbiano suggerito tante e anche disparate indicazioni — e in gran parte sorrette da validi motivi — riguardanti la loro genesi. Non vanno dimenticate, ad es., le recenti osservazioni di R. WOLLHELM, cui occorrerà anche qui brevemente accennare in seguito: « Eliot and F.H. Bradley: an account », in *Eliot in Perspective*, cit., pp. 169:s.

39. Significativi i riconoscimenti di maestri del *New Criticism*, dal RICHARDS (« In one degree or another we are all products of his work »; cfr. « On T.S.E. », cit., p. 7) al CROWE RANSOM, al cui elogio di « un senso critico esperto e infallibile » si associa lo stesso VIVAS (« Il correlativo oggettivo... », cit., p. 211). E ancora, sempre a proposito del Ransom in connessione con i temi eliotiani, cfr. R. BARILLI, *Poetica e Retorica*, Milano 1969, pp. 294-95.

diverso accento posto da Eliot sul ruolo della tradizione letteraria nel processo creativo — come avrebbe potuto l'allievo di Babbitt e di Rand⁴⁰ sottoscrivere asserzioni come queste, che *Poetry* pubblicava due anni prima della « virgiliana » *Figlia che Piange*: « We must not make too much of tradition... Tradition is a great power opposing the originality of writers... Moreover a tradition is most fertile... when the period or style being renewed is most distant and unknown »? —⁴¹; sia anche la stessa nozione di « dissociation of sensibility », che nasceva bensì dall'esigenza di restituire alla poesia l'integrità e la schiettezza delle impressioni dirette, liberandole come il Gourmont insegnava dalle retoriche incrostazioni dell'accademia o dell'uso attraverso « a process of sloughing off »⁴², ma diversamente che per il Gourmont non induceva affatto ad accettare le sensazioni, una volta recuperate nella loro fisiologica inerenza e spontaneità, come unico fondamento dell'atto poetico⁴³.

« Of course this is not quite the whole story. There is a great deal, in the writing of poetry, which must be

40. Rimando ancora al mio « Virgilio... », *cit.*

41. Riprendo la citaz. da G.S. BURNÉ, *Remy de Gourmont...*, *cit.*, p. 143.

42. Cfr. *Saggi Elisabettiani*, trad. it., Milano 1965, p. 161.

43. Cfr. G.S. BURNÉ, *Remy de Gourmont...*, *cit.*, pp. 93-94. Si pensi a questo passo fra i tanti dell'autore francese: « Quant à l'art de 'créer des images', il faut croire qu'il est absolument indépendant de toute culture littéraire, puisque les plus belles images, les plus vraies et les plus hardies, sont encloses dans nos mots de tous les jours, oeuvre séculaire de l'instinct, floraison spontanée du jardin intellectuel » (cfr. *Du Style ou de l'écriture*, in *La Culture des Idées*, *cit.*, p. 39). E' il passo conclusivo di un saggio scritto nel '99, appena un anno dopo che il Gourmont aveva celebrato in Mallarmé il corifeo della novatrice 'idée de décadence' (*ibidem*, pp. 109ss.). Il Gourmont in tal modo — è importante osservarlo per ciò che a suo luogo si dirà circa l'equivoco interpretativo del Simbolismo come poesia naïve, in cui la stessa poetica eliotiana resterà in qualche modo impigliata fra contraddizioni o ambiguità notevoli — alimentava fra i primi tale equivoco (vittima illustre essendone Mallarmé, poeta doctus quant'altri mai!) cui Valéry avrebbe invece opposto una spiegazione assai più lucida del fatto creativo e dei suoi rapporti con l'inconscio...

conscious and deliberate... »⁴⁴; osservazione che mal si accordava — in *Tradition and the Individual Talent* — con il preteso automatismo del processo di *depersonalization* che si voleva destinato a quella particolare « production psychique complexe » che è l'opera d'arte attraverso il neutro catalizzatore del *medium* individuale — « un cas de chimie mentale », insomma, come aveva spiegato il Ribot⁴⁵. Osservazione, peraltro, che molti anni dopo Eliot avrebbe cercato di integrare col distinguere l'impersonalità « which is natural to the mere skilful craftsman » dalla impersonalità ben altrimenti consapevole e ardua « of the poet who, out of intense and personal experience, is able to express a general truth; retaining all the particularity of his experience, to make of it a general symbol »⁴⁶; ma non si leggeva già nel saggio del '19 che « tradition... cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by a great labour »?⁴⁷ Con buona pace della « *cérébration automatique, en pleine liberté* », teorizzata dal Gourmont⁴⁸, e in nome, viceversa, di tutt'altra esigenza maturata, come si è prima ricordato, attraverso un accostamento al passato di segno opposto all'iconoclastia apocalittica e al prezioso esotismo di tanti simbolisti, al cui mito del raro il Gourmont era tutt'altro

44. *Tradition and the Individual Talent* (TIT), in *Selected Prose*, Harmondsworth (Midds.) 1958³, p. 29.

45. *Essai...*, cit., p. 68.

46. Cfr. *Yeats*, in *Selected Prose*, cit., p. 189. Sintomatica dell'oscillazione eliotiana fra 'impersonalità' come spersonalizzazione, per così dire, e 'impersonalità' come sublimazione dell'esperienza individuale, è la relativa somiglianza di questa seconda e definitiva accezione del termine — non esclusa, peraltro, dallo stesso saggio... anti-idealista del '18 — con le osservazioni polemiche di B. CROCE a proposito — non a caso! — della 'poesia pura' e dell'impersonalità flaubertiana (cfr. *La Poesia*, Bari 1963⁶, pp. 56ss. e p. 201): lo stesso Croce indubbiamente così poco eliotiano per tanti motivi e che un collaboratore di *The Criterion* aveva severamente accusato nel '26 di « empty rhetoric » (cfr. la recensione anonima a A.E. POWELL, *The Romantic Theory of Poetry. An Examination in the Light of Croce's Aesthetic*, IV, 4, pp. 790-91).

47. TIT, cit., p. 22.

48. Cfr. *La Culture des Idées*, cit., p. 45.

che indifferente⁴⁹: l'esigenza di stabilire « con una sicurez-za forse non raggiunta da nessun altro » — di stabilirlo nella riflessione sulla poesia non meno che nella poesia propria — « la totalità, il *whole* del nesso storico-diacronico »⁵⁰; l'aspetto tuttora più vivo, insomma, dell'opera eliotiana.

Ma sarà altresì possibile, dopo quanto si è detto, concordare nel riconoscere a tale esperienza — limitandoci, s'intende, alla poetica — carattere univoco e organico, sì da leggervi sempre e comunque « un radicale rifiuto dello psicologismo, dell'individualismo, della fiducia in 'rappresentazioni' che siano esclusivamente psichiche e interne »⁵¹? Credo di no, anche se, da parte di chi così invece interpreta, il riferimento alla « vocazione delle filosofie che Eliot ha studiato, da Bradley a Husserl »⁵² è di indubbia pertinenza e validità, se è vero che perlomeno il relazionismo idealistico del primo ha potuto recentemente essere trattato quale fonte dei concetti eliotiani ora discussi⁵³, in certa misura alternativa all'emozionalismo gourmontiano, alla poetica del « nervous system », dei « digestive tracts »⁵⁴. Ma appunto passi della critica di Eliot come quello famoso ora accennato, bastano a dimostrare che vi fu coesistenza e non una assai problematica sintesi tra le « fonti » diverse della sua poetica. E se ciò è vero per i « miti » sin qui discussi, altrettanto lo è per i due altri e concomitanti di ascendenza

49. E' vero che al volger del secolo il simbolismo gourmontiano tese a spogliarsi di tanti cascami 'decadenti', fra cui almeno in parte lo sdegnoso rifiuto di ciò che piacesse al *profanum vulgus* (cfr. G.S. BURNE, *Remy de Gourmont...*, cit., p. 26), ma resta il fatto che il suo ribelle individualismo determinava una duratura passione, per es., per la poesia eslece — fino a un certo punto...! — della tarda latinità 'decadente' (cfr., ad es., *Stéphane Mallarmé et l'idée de decadence*, cit., pp. 110-11); passione e malcelata insolferenza — se non proprio, nel caso suo, disgusto — per la latinità 'aurca', ben simile a quella che animava l'ira dello Huysmans contro i gusti dei *Normaliens*...

50. Cfr. R. BARILLI, *Poetica...*, p. 289.

51. *Ibidem*, p. 290.

52. *Ibidem*.

53. Cfr. n. 38.

54. Cfr. *The Metaphysical Poets*, in *Selected Prose*, cit., p. 113.

psicologista e gourmontiana che prima si elencavano: inconscio creativo e fantasia uditiva.

Premessa, il primo, non solo del secondo, ma, a ben guardare, di tutti gli altri, sia entro il sistema del Ribot, in cui « inconscio è soprattutto ciò che ordinariamente chiamasi ispirazione »⁵⁵, involontaristico fondamento dei fattori intellettuale e emotivo⁵⁶ destinati a informare i due opposti tipi di « *imagination plastique* » e « *imagination diffluente* », sia entro il... quasi-sistema gourmontiano che ne dipende, entro cui la creazione è, appunto, *subconsciente* ed esplicantesi nei diversi tipi di artista, il « visivo » e l'« emotivo »⁵⁷ sia, infine, entro la stessa « empiria » eliotiana quale approdò — ma non inattesa fin dagli anni dei contatti con l'Imagismo! — alla nozione di « *auditory imagination* » nella conferenza su Arnold del '33, implicando la derivazione inconscia dell'attività fantastica nella misura in cui una sensibilità vigile attinga, per dirla col Gourmont, al « *vaste et profond réservoir de la mémoire verbale* »⁵⁸, e riesca a fondere sensazioni e significati che travalicano l'area dell'esperienza individuale e perpetuano le memorie e i sensi di un'intera stirpe.

Certamente questa insistenza sulla perenne attualità, in forma di latenza spontaneamente fertile, del primitivo e dell'obliterato si apriva su frontiere antropologiche e psicologiche ormai più avanzate, quanto legittime e grate eredi, di quelle fissate anche da un Ribot e, quasi con disdegno di arengo scientifico, dall'autore di *Le Problème du Style*; certamente nel frattempo, e d'altra parte, i suggerimenti del Frazer e della Weston non erano stati vani se consentivano all'Eliot degli anni Trenta di trovarsi in sintonia culturale sia con le scie lévi-brühliane di un Cailliet e di un Bédé sia, correlativamente, con l'aspetto estetologico della speculazione junghiana⁵⁹, al punto che un'allieva inglese di Jung

55. Cfr. *Essai...*, cit., p. 42.

56. *Ibidem*, pp. 152ss. e 163ss.

57. Cfr. G. S. BURNE, *Remy de Gourmont...*, cit., pp. 96ss.

58. Cfr. *La création subconsciente*, cit., p. 47.

59. Cfr. R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria...*, cit., pp. 160-07.

poté delineare nel '34 una convergenza fra la tematica degli « archetypal patterns in poetry »⁶⁰ e quella secondo cui, eliotianamente, « a poetic work... is most fully experienced as 'the present moment of the past', in which factors of nearer and more remote tradition enter into relation through their common presence and significance in a sensibility of to-day » —⁶¹; né pensando solo all'Eliot di *The Use of Poetry*, apparso l'anno prima, ma soprattutto, come la citazione rende evidente, all'Eliot universalmente noto del saggio del '19, a indiretta riprova della sostanziale continuità di atteggiamento dell'autore anglo-americano che queste mie annotazioni intendono ribadire...

E appunto diremo con il Wellek che, malgrado la più volte negata preoccupazione per un sistema⁶², « from the

60. Cfr. M. BODKIN, *Archetypal Patterns in Poetry - Psychological Studies of Imagination*, London - New York - Toronto 1951³ (=1934). Pensando a osservazioni che proporrò nell'ultima parte di questo studio, direi che questo libro, ispirato a principi formulati qualche anno prima dallo JUNG (cfr. « On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art », in *Contributions to Analytical Psychology*, London 1928), chiarisce i limiti notevoli dell'ipotesi psico-analitica applicata all'arte. E', ad es., in gran parte fuorviante pensare che, dovendosi interpretare la Catàbasi virgiliana, « our question is: how far is the imagery of the journey to Hades intelligible to us to-day, as expressing needs and feelings which we share with men of the time of Virgil? » (pp. 124ss.). Non è, infatti, di aiuto il ricorrere all'autorità del grande virgilianista E. NORDEN (cfr. *P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI*, Leipzig 1916) nel senso che « a proposito del « golden bough », anche il critico tedesco « conjectures that Virgil must be following some piece of folk-lore unknown to us » (p. 129): per il Norden, in realtà, trattasi di considerazione secondaria e solo fino a un certo punto pertinente nell'ambito di una ricerca giustamente preoccupata di chiarire, invece, l'artisticità virgiliana intesa come *letterarietà* (problema delle 'fonti' e quindi, innanzitutto, di Omero; 'originalità' del poeta latino nel senso di rielaborazione etica e retorica dei modelli, etc.). Ma chiarirò più avanti che tale punto di vista è più pertinente anche, e proprio, per la poesia di Eliot, pur tutt'altro che insensibile al... *Golden Bough* del Frazer e alle non dissimili considerazioni junghiane.

61. *Ibidem*, p. 271.

62. Cfr., ad es., *The Use of Poetry...*, cit., p. 143 nonché la recensione a A. E. HOUSMAN, *The Name and Nature of Poetry*, in *The Criterion*, XIII, 50, ott. 1933, pp. 151ss. (« Repeated meditations led me... to suspect, that there are surprisingly few things that can be said about

very beginning of his writings (Eliot) has had a theory in the back of his mind »⁶³; ma proprio perciò una teoria, per così dire, *in progress*, che non volendo o non riuscendo a organizzarsi in sistema, accoglieva via via istanze intuitivamente correlate ma non necessariamente omogenee. Non per nulla, nel già ricordato saggio su Yeats e a proposito del principio di impersonalità, egli avrebbe scritto riferendosi proprio a *Tradition and the Individual Talent* e con uno dei suoi caratteristici efficacissimi incisi: « It may be that I expressed myself badly, or that I had only an adolescent grasp of that idea — as I can never bear to re-read my own prose writings, I am willing to leave the point unsettled —... »⁶⁴. Non per nulla ad analoghe ambiguità di valenza estetica e ad analogo limite speculativo soggiaceva il concetto di « auditory imagination ». Ambiguo, se è vero che, delineato nel '33 a indicare le manchevolezze della poesia « too reflective, too ruminative » di M. Arnold⁶⁵ — offrendo così sussidio al polemista anglo-cattolico contro chi gli appariva « forerunner of what is now called Humanism », antesignano di un'idea della Cultura mirante a « usurpare il posto della Religione » —⁶⁶, esso si sarebbe poi riproposto nel '41 a proposito della poesia di R. Kipling, certo non meno di quella arnoldiana « a medium for a public purpose », indifferente a ogni « searching of form » e, in particolare, a ogni idea di « music of poetry », senza però che questo implicasse più per Eliot e per la sua progrediente esigenza di conservazione politica, non ancora del tutto escluso il mito universalistico dell'Impero, illegittimità a che di poesia si potesse parlare⁶⁷, troppo lontano essendo ormai il tempo

Poetry; and of these few, the most turn out either to be false or to say anything of significance... »).

63. Cfr. « The Criticism... », *cit.*, p. 400.

64. *Yeats, cit.*, p. 189.

65. *The Use of Poetry...*, *cit.*, p. 122.

66. Cfr. *Selected Essays, cit.*, p. 396.

67. Cfr. *A Choice of Kipling's Verse*, London 1941, p. 26 e *passim*. Circa il « conformismo conservatore » di Eliot negli anni Quaranta,

della sdegnosa polemica contro l'enfasi e l'ottimismo « romantico »-borghesi.

Ma ugualmente ambiguo apparve quel concetto, quando fu applicato alla poesia di Milton. E non tanto perché l'apprezzamento di Milton venne limitato nel saggio del '36 per la ragione che... non avrebbe poi indotto a fare altrettanto con l'opposto, ma criticamente omologo esempio di Kipling, per essere stato cioè spostato dal Milton tutto l'impegno artistico su *un* aspetto del far poesia: la fattura del verso e, in particolare, il suo aspetto sonoro⁶⁸. Né, in fondo, perché, pur non venendo messa in discussione la *greatness* di una consacrata gloria elisabettiana⁶⁹, evidentemente Eliot risentiva delle ben più spregiudicate denunce poundiane dei «(Milton's) misdeeds as a poet»⁷⁰, quando affermava nell'autore del *Paradiso Perduto* la «*hypertrophy of the auditory imagination at the expense of the visual and tactile*»⁷¹. In fondo, appunto, tale affermazione poteva trovare origine nell'esigenza, legittima se non altro dal punto di vista di

cfr. le osservazioni appropriate anche se troppo drastiche di G. MELCHIONI nell'Introduzione a W. EMPSON, *Sette tipi di ambiguità*, trad. it., Torino 1965, p. 12. La discussione del parere del Melchioni, al di là di varianti che ritengo implicite nell'impostazione da me data al problema di cui sto trattando, porterebbe qui troppo lontano e sarebbe almeno in parte fuor di luogo. Più importante è osservare a questo punto che nelle pagine dedicate a Kipling Eliot mantiene peraltro come *proprio* modo di concepire l'ispirazione di una poesia il fondamento simbolista emerso nel saggio arnoldiano del '33, riproponendo in termini anche più precisi il concetto di 'fantasia uditiva': «...the poem may begin to shape itself in fragments of musical rhythm, and its structure will first appear in terms of something analogous to musical form» (per l'analoga concezione di Valéry, oltre a quanto dirò in seguito, cfr. n. 19 di questo studio). Ed è anche da non dimenticare che nel '41 l'equivoco... psicanalitico latente nel '33 sarebbe stato almeno in parte corretto dalle parole successive a quelle ora citate: «such poets... find it expedient to occupy their conscious mind with the craftsman's problems, leaving the deeper meaning, if there, from a lower level» (p. 18; il corsivo è mio).

68. Cfr. *Milton I*, in *On Poetry and Poets*, cit., p. 143 e *passim*.

69. *Ibidem*, p. 138.

70. *Ibidem*.

71. *Ibidem*, p. 143.

una poetica personale, di non isolare « *one important element in poetry* »⁷², dovendo invece l'artista perfetto mirare a un'integrazione dei due tipi di fantasia, secondo il sempre vivo insegnamento del Gourmont⁷³ nonché la conferma implicita nei *Few Dont's* e mai, come si disse, sconfessata dallo stesso Pound — pur impegnato, per parte sua, nel diverso e apparentemente univoco ideale della « *sculpture of rhyme* »⁷⁴ anche se, va precisato, non sarà sviluppando tale esigenza di totalità del verbo poetico — del resto congetturabile più che dichiarata in *Milton I* non meno che in tutta la saggistica eliotiana — che l'autore di *Milton II* avrebbe compiuto una palinodia suggerita, piuttosto, a carriera poetica ormai conclusa dalla predicata impossibilità di vivere in letteratura, « *any more than in the rest of life* », « *in a perpetual state of revolution* »⁷⁵ e dalla correlativa auspicata necessità per i poeti nuovi di scoprire « *new and more elaborate patterns of a diction now established* ».

Non solo umanamente giustificabile, a ben vedere, il « conservatorismo » di un poeta che aveva come pochi altri contribuito a rivoluzionare il linguaggio! Ma è proprio entro tale atteggiamento, d'altra parte, che si individua l'effettivo limite di consapevolezza speculativa di un concetto come quello di fantasia uditiva che pur si traduceva in quelli stessi anni nella *summa* dei *Quartets*, autentico riepilogo e vertice della poesia di Eliot. Perché davvero « *within a pattern, in a poem — nella sua poesia e nella grande poesia di ogni tempo — the word's life is preserved almost miraculously by art, in a kind of true life beyond its life in speech* »⁷⁶; davvero, cioè, come magistralmente analizzava H. Gardner, si ritrova trasfigurata nei *Quartets* la nozione suggestiva di *The Use of Poetry* confermata in diverse suc-

72. *Ibidem*, p. 145.

73. Cfr. G. S. BURNE, *Remy de Gourmont...*, cit., pp. 96ss.

74. Cfr. *Hugh Selwyn Mauberley*, II, v. 12.

75. Cfr. *On Poetry and Poets*, cit., p. 160.

76. Cfr. H. GARDNER, *The Art...*, cit., p. 7.

cessive occasioni⁷⁷, sì che nella perfetta compenetrazione di immagine e senso in virtù della sensibilità ritmica vi si ritrova « the mysterious union of words in poetry... thought of as a symbol... of the process by which past and future are woven together into meaning in our personal lives and in history »; davvero nella creazione dell'universo poetico « the union of the common word and the formal, the colloquial and the remote, the precise and the suggestive, is made possible by the strength and flexibility of the metre... »⁷⁸. Ma vien fatto di chiedersi allora in che modo la « grandeur of sound » attribuita a un gruppo di versi del *Lycidas*⁷⁹ possa essere considerata tutt'uno con l'idea di « auditory imagination », che dovrebbe specularivamente coprire area ben più vasta di quanto si esprime nell'impeccabile accademica sonorità di quel brano miltoniano.

Essa dovrebbe, o meglio avrebbe potuto coprire e illuminare, se organicamente meditata e svolta, l'area delle tensioni, dei paradossi, delle attese di tutta l'esperienza simbolista europea, non fosse altro perché proprio in virtù di tale esperienza — e per chi voglia assumersene l'arduo compito — « ogni studio moderno del processo creativo riguarderà soprattutto le relative parti giocate dal conscio e dall'inconscio »⁸⁰: « the feeling for syllable and rhythm penetrating far below the conscious level... ».

Non dunque approfondimento e rigore teoretico, ma senza dubbio latitudine amplissima e impronta vivificatrice assume in tutto Eliot « the symbolist endeavour to make

77. Oltre al citato saggio su Kipling, cfr., ad es., *The Music of Poetry* (1942), in *On Poetry...*, cit., pp. 26 ss. nonché lo stesso *Milton II*, per cui cfr. n. 75.

78. Cfr. H. GARDNER, *The Art...*, cit., pp. 9 e 15.

79. *Milton I*, cit., pp. 144-45.

80. Cfr. R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria...*, cit., p. 113: da confrontare con una già citata pagina eliotiana su Kipling: « It is a question... of what one chooses to be conscious of, and of how much of the meaning, in a poem, is conveyed directly to the intelligence and how much is conveyed indirectly by the musical impression upon the sensibility... » (p. 18, *I. cit.*).

poetry approximate to music », secondo la valida precisazione del Davie⁸¹: ma, appunto, in tutto Eliot! Perché è pur probabile, per quanto cercherò di chiarire nell'ultima parte di questo studio, che proprio la lezione di Paul Valéry, interprete delle istanze teoriche del Simbolismo e come poeta che non solo nella *Jeune Parque* aveva voluto esprimere un « exercice conçu par analogie à la musique »⁸², possa aver avuto parte diretta nell'ispirare fin dal titolo stesso il poema conclusivo di Eliot. Ed è suggestivamente vero che, ad esempio, il primo dei *Quartets* « is a poem very much à la Valéry—a poem in the first place about itself and about the writing of poetry, even (more narrowly) about poetry and music and the specially close relation between these two arts among the others »⁸³. Ma, per tacere ormai dell'influsso gourmontiano e dei suoi già discussi problemi, non erano forse da intendere a loro modo come *charmes* — nel duplice senso etimologico e valeriano di poesia e di sortilegio, composizioni miranti a « enchanter la sensibilité et l'intellecte par une séduisante alliance de son et de sens »⁸⁴ — quelle « formule magiche sassoni », quei « canti popolari delle Ebridi » del cui apprendimento il Pound... anti-simbolista indicava l'esigenza ai suoi « candidati » all'esercizio del ritmo poetico? E infatti, più in generale, — proprio pensando a un confronto da istituire fra poetica valeriana e poetica eliotiana, nella misura in cui quest'ultima, come si insisterà a osservare, non disconobbe mai un'istanza cruciale dell'Imagismo aborrita invece da Valéry — se è certamente vero, non fosse che per tale ragione, che Imagismo e Simbolismo non possono e non debbono considerarsi « interchangeable terms »⁸⁵, è non meno vero, per tornare al punto di partenza di questa indagine, che sarebbe

81. « Pound and Eliot... », *cit.*, p. 63, *l. cit.*

82. *Oeuvres*, *cit.*, I, p. 1627.

83. « Pound and Eliot... », *cit.*, p. 64.

84. Cfr. J.R. LAWLER, *Lecture de Caléry - Une étude de Charmes*, Paris 1963, p. 18.

85. « Pound and Eliot... », *cit.*, p. 12.

errore storico intendere troppo riduttivamente non solo l'Imagismo di per sé, ma anche l'eredità lasciatane e tanto arricchitasi presso un Eliot, così come il non considerarlo sia ispirato dall'esigenza simbolista, più che condivisa poi da Valéry, « d'une poésie dégagée de la déclamation, du lyrisme purement verbal » e di reazione « contre la facilité, l'enflure et l'insuffisance technique »⁸⁶, sia perseguitante il non diverso obbiettivo di « une langue aussi imagée que possible et aussi musicale que possible »⁸⁷.

Ad eccezione del prediletto Dante forse nessun autore Eliot fece oggetto di così numerose insistenze e precisazioni come Paul Valéry, da certi appunti contenuti in *The Sacred Wood* fino ad un'ampia *Introduzione* del '58, destinata anche a rimanere uno dei suoi ultimi brani di critica⁸⁸. Ma la suggestiva consistenza di questo impegno colpisce non

86. *Oeuvres, cit.*, I, p. 1561.

87. *Ibidem*, p. 1622.

88. Più precisamente, ci si deve riferire a: 1) *Dante*, in *Il Bosco Sacro*, trad. it., Milano 1946, pp. 241ss. (vi si trova un primo accenno a Valéry, ripreso da un articolo comparso nell'aprile del '20 su *Athenaeum*); 2) *A Brief Introduction to the Method of Paul Valéry*, introd. a P. VALÉRY, *Le Serpent*, transl. by M. WARDLE, London 1924, pp. 7ss.; 3) *Leçon de Valéry*, in *Paul Valéry vivant*, (contributi di vari autori), Marseille 1946, pp. 74ss.; 4) *From Poe to Valéry* (1948), che qui si citerà dall'antologia critica *The Recognition of Edgar Allan Poe...*, Ann Arbor 1966, pp. 205ss.; 5) la prefazione a J. CHIARI, *Symbolism from Poe to Mallarmé - The Growth of a Myth*, London 1956, pp. Vss.; 6) l'introduzione a *The Art of Poetry* — settimo volume della traduzione inglese delle opere valcricane —, London 1958, pp. VIIss. Di tutti questi scritti — salvo il quinto! — offre un riassunto corredato di puntuali osservazioni J.R. LAWLER, « T.S. Eliot et Paul Valéry », in *Mercure de France*, 1169 (anno 1961), pp. 76-101. Se questo, da un lato, mi esime dal riferirmi ai saggi eliotiani più di quanto risulterà strettamente indispensabile — tenuto anche conto del fatto che spesso Eliot sostanzialmente ripete argomenti già formulati, soprattutto nell'ultimo e più ampio brano —, d'altro canto non sfugge la necessità di prospettare una visione più organica, se non proprio esauriente, del problema col ricondurre il confronto fra i due autori alle tematiche del Decadentismo europeo. Giova infine in tal senso ricordare: a) che la breve prefazione al libro del Chiari, di cui il Lawler non tiene conto, propone, con riferimento alla 'parentela' simbolista Mallarmé-Valéry caratterizzante il « peculiar development of self-consciousness in the poetry of the last hundred years », un'osservazione

meno della prolungata disattenzione che la storia della critica eliotiana mi sembra avergli generalmente riservato. E il fatto che, a parte incidentali osservazioni di noti studiosi di Eliot⁸⁹, spunti, e anche più che spunti positivi di indagine siano emersi piuttosto da parte di critici valeriani, ancorché... anglosassoni⁹⁰, potrebbe apparire perfino paradossale, se si pensa che questa meritoria attenzione che Eliot nutrì nei

che conferma l'interesse storico-critico del problema posto dal Davie: «...Without this aesthetic I do not think that the work of some other modern writers would be quite what it is (I am thinking of Rilke, for example, and some of my own later work)...» (pp. VII-VIII); b) che un'altra, brevissima quanto cruciale, citazione di Valéry e della sua *Jeune Parque*, come tipica espressione di poesia «of the poet talking to himself», è da ricordare per quanto poi dirò circa il rapporto fra l'opera di Eliot e la concezione monologica dell'arte: rapporto decisivo per intendere in che senso — ma anche entro quali limiti — *...the late Mr Eliot was a symbolist* (cfr. *The Three Voices of Poetry, in On Poetry...*, cit., p. 97).

89. Cfr., ad es., D.E.S. MAXWELL, *The Poetry of T.S. Eliot*, New York 1961², p. 14 (si associa un po' genericamente Eliot a Valéry nella reazione contro «the facility demanded by the reading public»); più significativa è una testimonianza di H. HOWARTH, da cui si apprende che Eliot ripensava ancora negli ultimi anni a Valéry come a uno dei poeti che più lo avevano interessato in un periodo decisivo, intorno al '20 (cfr. *Notes on Some Figures behind T.S. Eliot*, London 1965, p. 190). Nell'osservare la relativa indifferenza dei critici eliotiani mi riferisco più che altro, però, al secondo dopoguerra. Perché non va certo dimenticata una lontana ma validissima osservazione di R. FERNANDEZ, che accostava bensì Eliot a Valéry considerando la teoria della creazione poetica, ma acutamente lo distingueva dall'autore francese «par son souci de transposer l'expérience integrale de l'homme» (cfr. «Le classicisme de T.S. Eliot», in *NRF*, n.s., 1925, p. 251). Né è ugualmente da dimenticare che E. WILSON fu tra i primi sia a motivare criticamente il rapporto fra Eliot e il Simbolismo, sia congiuntamente a proporre elementi di comparazione fra l'opera critica di Valéry e quella di Eliot. Si osservava, in particolare, che «come critico letterario Eliot ha svolto un ruolo assai affine a quello di Valéry in Francia: in verità le loro idee e i loro modi di esprimerle presentano così profonde corrispondenze da far pensare a una sottile influenza reciproca»: ciò in virtù del comune «tagliante razionalismo» che si rifletteva per entrambi nel disprezzo per «un'arte imperfetta» (cfr. *Il castello di Axel*, cit., p. 110).

90. Oltre al citato art. del LAWLER, sarà da ricordare almeno N. SUCKLING, *Paul Valéry and the Civilized Mind*, London - New York - Toronto 1954, p. 53 (osservazioni sul 'costruttivismo' che i due poeti condividono) e p. 78, n. 1.

suoi confronti Valéry non diede mai gran segno di ricambiare.

Può ben stupire il fatto che, per tacere dei maggiori studi letterari confluiti progressivamente in *Variété* e tutti dedicati a connazionali — o ... quasi connazionali come Huysmans e Verhaeren — nessuna menzione di opere eliotiane, accanto per esempio a quelle di un Conrad — senza dire di altre straniere anche più prestigiose come quelle dell'amico Rilke o di Asturias, nonché di altre ancora destinate a esserlo assai meno! —, è dato ritrovare nella lista degli « assez nombreux textes concernant des écrivains qui ont été les contemporains de Valéry »⁹¹. E ancor più, in un certo senso, può stupire che fra i tanti nomi di questi « contemporanei » scrupolosamente recensiti nelle note biografiche premesse dalla figlia del poeta all'edizione della *Pléiade*, quello di Eliot ricorra una volta sola e quasi distrattamente: « 9 MAI (1945) - (Valéry) doit déjeuner chez Pierre Brisson avec T.S. Eliot. On vient le chercher rue de Villejust, avec Gide qu'il n'a pas revu depuis 1942: « Surprise... Un choc aussi... On s'embrasse... »⁹². Scarsa traccia, come si vede, — né soltanto a paragone con l'entusiasmo affettuoso per l'intimo Gide! — lasciava l'incontro con Eliot nelle *Éphémérides* in cui Valéry continuava ad annotare per inveterata abitudine tanti e tanti contatti ed esperienze fin quasi agli ultimi giorni di vita: traccia insignificante, anzi, se per contrasto si pensa sia che quell'incontro non fu il primo — ma che altri quattro ve ne erano stati durante ventun anni, sarà proprio Eliot a dircelo! —⁹³, sia soprattutto che ben diversa era esso trovò nel contributo eliotiano a un volume commemorativo uscito di lì a pochi mesi. *Leçon de Valéry* chiamò significativamente Eliot quelle pagine in cui per la terza volta dal 1920 formulava giudizi su una

91. Il minuzioso elenco è compilato da J. HYTIER, curatore dell'edizione valeriana: cfr. *Oeuvres, cit.*, I, pp. 1768 ss.

92. *Ibidem*, I, p. 70.

93. *Leçon de Valéry, cit.*, p. 74: incontri, precisa Eliot, « distributed at significant points ».

personalità universalmente acclamata, « a figure symbolic of the Europe of our time »⁹⁴, e proprio per ciò in parte veritiera venendo da Eliot giudicata una confidenza resagli appunto nel Maggio precedente.

« L'Europa è finita »⁹⁵, aveva detto il vecchio *homme de l'esprit*, persuaso una volta di più, nei rinnovati orrori fraticidi di quegli anni che accompagnavano anche lui alla morte, del fatto che « noi che siamo la civiltà, — come già aveva scritto nel primo dopoguerra — sappiamo ora di essere mortali »⁹⁶ una volta di più confrontandosi con l'instaurazione forse irreversibile « di una società animale, perfetto e definitivo formicaio »⁹⁷.

L'Europa di Valéry, di chi anche agli occhi di Eliot suscitava il culto dell'intelligenza raffinata come impressione diretta e connotato essenziale⁹⁸, era « certamente finita »:

94. *Ibidem*.

95. *Ibidem*, p. 76.

96. Cfr. *La crise de l'esprit*, in *Oeuvres, cit.*, I, p. 988. Può essere interessante ricordare che trattasi di un articolo apparso nel '19 in Inghilterra su *Athenaeum*.

97. *Ibidem*, p. 994. La stessa considerazione venne ripresa nel '38 in: *L'Amérique, projection de l'esprit Européen, ibidem*, II, p. 989.

98. Vale la pena di riportare il passo eliotiano, anche pensando a quanto detto a proposito della 'maschera' (cfr. n. 5): « (Valéry) could play different roles, but he never lost himself in any. Of some great men, one's prevailing impression may be of goodness, or of inspiration, or of wisdom: I think the prevailing impression one received of Valéry was of intelligence. Intelligence to the highest degree, and a type of intelligence which excludes the possibility of faith, implies profound melancholy... » (*Leçon...*, *cit.*, p. 74). Col che Eliot, da un lato, implicava la consapevolezza di una distinzione importante — anche se non *di per sé* esauriente, come invece suggerisce il LAWLER (*art. cit.*, p. 78) — fra il proprio *ubi consistam* teologico, capace di ricondurre a unità etica i propri, prufrockiani *different roles* di un tempo, e quello precario, ma pur sempre perseguito dallo scetticismo valeriano; dall'altro, con maggior simpatia e penetrazione di tanti critici 'immanentisti' comprendeva la portata umana dell'atteggiamento di Valéry, per quanto giustificate possano riconoscersi riserve di ieri e di oggi sulla consistenza 'scientifica' del fascino esercitato dall'«esperimento leonardesco» dell'autore francese (cfr., ad es., per tacere della ben nota stroncatura crociana..., E. WILSON, *Il castello...*, *cit.*, pp. 81ss. e M. LUZZI, « Nel vento della vita », pagina letteraria del *Corriere della Sera*, 28-10-1971).

« and I have to acknowledge — si aggiungeva in *Leçon de Valéry* — that it is, in large part, *my Europe too* »⁹⁹. Osservazione cruciale, se meditata nei presupposti e sviluppata attraverso le sue implicazioni, per intendere sia il rapporto — quanto poco ricambiato o perché non importa per ora insistere — che Eliot istituiva fra la *sua* esperienza e quella di Valéry, sia i suoi consapevoli limiti — « in large part »! —, sia la stessa oggettività storico-critica di cui si riesca a investirlo e che si riesca a far valere come approccio di singolare pregio a definire i confini della « *Leçon de Valéry* » quale lezione simbolista per eccellenza nei confronti della poetica, prima ancora che della poesia, eliotiana.

Perché appunto, e innanzitutto, per duplice e convergente ragione *quella* Europa era effettivamente finita, a giudizio di Eliot: per un principio generale di cui si mostrava convinto e in base a cui, senza distinzione di fase storica, « for an artist who comes at the end of a period, art ends with himself », nonché per la constatazione che di quel trentennale più recente periodo della lirica europea e nella misura in cui esso appariva coronamento di una tradizione poco meno che secolare diramatasi « from Poe to Valéry », come avrebbe chiarito nel '48 il quarto intervento eliotiano sull'autore francese nessuno più di quest'ultimo potesse aspirare al rango di poeta il più rappresentativo — « Not Yeats, not Rilke, not anyone else »¹⁰⁰.

Accostamenti significativi questi, dello stesso stato d'animo eliotiano eticamente, ora più che mai, prima ancora che politicamente non sordo, per motivi qui già accennati, al seducente e a suo modo magnanimo solipsismo di chi, come Yeats, aveva fatto rotta verso « monuments of unageing intellect », sollecitato dal richiamo canoro dell'anima a voler dimenticare « the fury and the mire of human veins »¹⁰¹; di chi, come Rilke, attraverso l'esperienza non meno sim-

99. *Leçon...*, cit., p. 78.

100. *Ibidem*.

101. *Sailing to Byzantium*, str. I e *Byzantium*, str. I.

bolista dell'« appropriazione interiorizzante del mondo extra-soggettivo » era approdato alla « fruizione individualistica del mondo », all'« isolamento esistenziale »¹⁰²; di chi infine, come Valéry, non che delegare alla poesia funzioni salvifiche impensabili in una società che non può ammettere « lusso » alcuno per il fatto stesso di essere « systématiquement et complètement organisée »¹⁰³, presumeva unico scampo per i pochi « des cloîtres rigoureusement isolés, où ni les ondes, ni les feuilles n'entreront; dans lesquels l'ignorance de toute politique sera préservée et cultivée », sì da potervi in un remoto futuro intravedere « quelques spécimens d'hommes libres »¹⁰⁴.

Né può stupire che affermazione identica a questa, pur con relativa diversità di tono per diversità di temperamento e anche in parte di contesto storico-nazionale, era stata scritta due anni prima e sarebbe stata ripetuta nove anni dopo nel primissimo dopoguerra da altri due *phares* della poesia novecentesca, rispettivamente G. Benn e, appunto, T.S. Eliot¹⁰⁵. Proprio perché, precisamente nella misura in cui attraverso tale poesia e le definizioni programmatiche che ne rendono storica ragione e valenza « la crisi del linguaggio dev'essere interpretata, in primo luogo, come linguaggio della crisi »¹⁰⁶ nettamente debitori erano entrambi di quell'« idea del carattere monologico dell'arte »¹⁰⁷ che soprattutto nel solco della tradizione simbolista aveva guidato il Yeats di *Coole Park and Ballylee* a scrivere versi aventi se stessi come soggetto latente e la difficoltà di essere scritti nell'ambito di una civiltà divisa. Che era stata per-

102. Cfr. A. DESTRO, *Le 'Duineser Elegien' e la poesia di Rainer Maria Rilke*, Roma 1970, pp. 32 e 44.

103. *Oeuvres*, cit., II, p. 1071.

104. *Ibidem*, II, p. 969.

105. Cfr. A. BORSANO FIUMI, « G. Benn e T.S. Eliot: poetiche a confronto », in *Studi Americani*, 16, 1970, p. 337 e n. 108.

106. Cfr. P. CHIARINI, *L'Espressionismo - Storia e struttura*, Firenze 1969, p. 117.

107. Cfr. A. BORSANO FIUMI, « G. Benn... », cit., l. cit. A proposito di un importante passo di *The Three Voices of Poetry*, cfr. n. 87 s.f.

seguita dal Rilke maturo nei termini di una *soggettiva oggettività* in cui ancor più esplicitamente la poesia faceva « contenuto di se stessa »¹⁰⁸. Che in Valéry da sempre — per essere egli il discepolo più consapevole e rigoroso del costruttivismo di Mallarmé, del *Livre* inteso come « configurazione adiabatica (in cui) le parole non hanno alcun rapporto con l'orizzonte linguistico esterno all'opera, ma ricevono significato riflettendosi l'una sull'altra » —¹⁰⁹, si era imposta sia come tema di poesia fin dai *Vers Anciens*¹¹⁰ sia come discriminazione teorica tra l'altra poesia, espressione « d'une personne vivante » — magari anche l'amato Racine — e la propria e della propria famiglia di poeti — Hugo, anche, ma più « Mallarmé et quelques autres » — risolvendosi nella « tendance à former des discours non humains, et en quelque manière, *absolus*, — discours qui suggèrent je ne sais quel être indépendant de toute personne, — une divinité du langage, — qu'illumine la Toute Puissance de l'Ensemble des Mots »¹¹¹.

Perché è ben vero che il movimento simbolista — ma nell'ortodossia classicista di Valéry non meno che nelle ribellioni degli anni Ottanta — scherzosamente ricorda, con M. Raymond, uno strano mostro « di cui nessuno di coloro che pretendevano di averlo visto poteva dire come era fatto »¹¹². E solo estrinseco ed equivoco calcolo se ne renderebbe, ove ci si limitasse ad asserirne quale principio informatore un « insieme di proteste contro l'esistenza sociale moderna e contro una concezione positiva dell'universo »¹¹³,

108. Cfr. A. DESTRO, *Le 'Duineser Eleigen'...*, cit., p. 42 e passim.

109. Cfr. F. PISELLI, *Mallarmé e l'estetica*, Milano 1969, p. 82.

110. Ricordo qui l'analisi di « La Fileuse » condotta da L. SPITZER, « La genèse d'une poésie de P. Valéry », in *Romanische Literaturstudien* 1936-1956, Tübingen 1959, pp. 343ss.

111. Cfr. RUMBS, in *Oeuvres*, cit., II, p. 635.

112. Cfr. M. RAYMOND, *Da Baudelaire al Surrealismo*, trad. it., Torino 1948, p. 43.

113. *Ibidem*. Ben nota, peraltro, è l'importanza e la persistente attualità di questo libro ad ogni riguardo: tante e tante sue osservazioni sono ancora modello di analisi tutt'altro che 'estrinseca' della poesia...

potendosi tale protesta riconoscere alla base di troppi « ismi » idealmente e storicamente contemporanei e dovendo invece il critico d'oggi, come è stato scritto a proposito di uno fra i maggiori di tali « ismi », « non fermarsi al semplice rilevamento della situazione sociologica..., che a prima vista sembrerebbe pure l'unico elemento unificatore, ma... procedere oltre verso una *Stilgeschichte* che sia il rovescio estetico coerente di una condizione umana determinata »:¹¹⁴ allo stesso modo dunque che non solo una comprensiva descrizione del Simbolismo — che qui non compete fare, malgrado se ne avverta, o riavverta, ormai l'esigenza al di là dei molti e spesso ottimi studi non solo parziali —¹¹⁵, ma lo stesso abbozzo di un confronto tra poetica eliotiana e poetica valeriana — che qui è di dovere e che da certe fondamentali indicazioni simbolistiche non sembra poter prescindere — non sarà da esaurire nelle implicazioni offerte dall'accennato spunto sociologico, condiviso dai due poeti non diversamente che da tanti altri loro contemporanei o immediati predecessori, come o più di loro consapevolmente impegnati nelle tensioni e nelle eredità delle avanguardie europee.

Ma è ugualmente vero che proprio P. Valéry, così drastico in altra occasione nel negare che il Simbolismo fosse mai stato una « scuola » e che per altro verso si fossero sentiti vicini poeti che solo « l'Éthique... unissait »¹¹⁶, aveva offerto, ancora negli anni in cui la poetica era per lui esercizio correlativo e necessario della poesia che andava creando, un'indicazione rimasta famosa e nella cui luce la disparità delle tendenze artistiche storicamente associate al Simbolismo non riusciva ad obliterarne una caratteristica unifica-

114. Cfr. P. CHIARINI, *Caos e Geometria - Per un regesto delle poetiche espressioniste*; Firenze 1964, pp. XXIX-XXX.

115. Fra i lavori recenti vorrei almeno ricordare, per una chiara riproposizione del problema, B. WEINBERG, *The Limits of Symbolism*, Chicago and London 1966 (in particolare, l'Appendice, pp. 420 ss.).

116. Cfr. *Existence du Symbolisme* (1938), in *Oeuvres, cit.*, I, p. 694.

trice di natura *intrinseca* ai modi del linguaggio: « Ce qui fut baptisé: le *Symbolisme*, se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de 'reprendre à la Musique leur bien' »¹¹⁷.

Troppo semplicemente, si è tante volte pensato. E fu così ascritto a merito della monografia raymondiana « l'aver corretto » questa affermazione di Valéry: una correzione che « vale soprattutto per le generazioni seguenti », essendo « la poesia del Novecento... in gran parte poesia visiva, scritta da 'visionari' che esaltano il valore dell'immagine fino ad un grado supremo d'arbitrario »¹¹⁸; poesia di *voyants*, insomma, più che di *artistes*, secondo la distinzione cara allo stesso Raymond... Ma distinzione, in realtà, tutt'altro che rigida né intesa da chi la formulò a proporre nette antitesi: perché se antitesi erano state concepite tra « poesia musicale » e « poesia visiva », esse non sopravvissero a provvisorie esigenze polemiche incapaci non solo di pregiudicare la necessaria integrazione delle « due poesie » nell'unità del processo creativo, ma neppur di offuscare a un esame retrospettivo la loro germinale coesistenza — dai rispettivi programmi più o meno avvertita, più o meno negata.

Sì che non senza ragione — e sia qui detto anche a conforto di quanto espresso nella parte iniziale di questo studio circa l'inautenticità di facili antinomie postulabili fra simbolisti e imagisti — si è potuto ancor di recente, da parte di M. Praz e proprio ripensando alla formazione del linguaggio eliotiano, considerare poeti « simbolisti » un Laforgue e un Corbière, intesi dalla storiografia ufficiale come « decadenti »¹¹⁹; né a torto — e ancora viene qui da pensare

117. Cfr. *Avant-Propos à la connaissance de la déesse* (1920), *ibidem*, I, p. 1272.

118. Cfr. G. MACCHIA, *Prefazione a M. RAYMOND, Da Baudelaire...*, *cit.*, p. XI.

119. Valga per tutti G. LANSON - P. TUFFRAU, *Storia della letteratura francese*, trad. it., Milano 1961, II, pp. 1327-28. Circa l'uso promiscuo dei termini da parte del PRAZ, cfr. T.S. Eliot e il Simbolismo, in VARI, *Il Simbolismo nella letteratura nord-americana*, Firenze 1965,

alla pretesa antitesi tra « musica » simbolista e *exactness* imagista e poundiana! — Già molti anni fa il Binni giudicava « un po' sbiadite » le correnti distinzioni che ravvisavano nei « decadenti » caratteristiche non condivise dai « simbolisti », quali « l'émotion directe et la traduction exacte des phénomènes »¹²⁰. E direi che a un giudizio storico che non si lasci attrarre più del lecito « dalle divisioni di tempi — come scrive il Praz — inventate da noi stessi e investite d'un potere simile a quello della riga bianca di gesso che affascina le galline »¹²¹, forse meno apparirà « *caput mortuum* » la prima metà del nostro secolo ai fini di una... eliotiana simultaneità di presente e passato criticamente percepita e dialettizzata, se si insisterà sul Decadentismo come categoria storicamente più ampia, ben oltre i vaghi propositi e limiti di coloro che primi si dissero *décadents*, e stilisticamente rivelatrice di tutti o quasi i successivi orizzonti del sempre diversificato e sempre medesimo « cammino di Orfeo verso la notte »¹²³: cammino lungo il quale l'estetica simbolista apparve come primo « invero » rigoroso, quasi sistema teorico del Decadentismo stesso¹²⁴.

In questo senso, accogliendo e integrando l'affermazione citata di Valéry, sarà da intendere l'unità del filone simbolista e la mai esaurita presenza del suo insegnamento nella « ricerca della musica e dell'assoluto inconscio »¹²⁵, ulterior-

p. 3. Da ricordare infine, per il LANSON, la contrapposizione piuttosto artificiosa fra « simbolismo... costruttore » e « decadentismo » effimero, « poesia della canzonatura e della negazione universale » (p. 1328): contrapposizione che troppo affida alla considerazione di elementi all'altro la nozione di decadentismo assimilandola, in pratica, a quella di decadenza (per una ancora fondamentale correzione di tale prospettiva, cfr. W. BINNI, *La poetica del Decadentismo*, Firenze 1961³ (1^a ediz.: 1936), pp. 17-19 e *passim*).

120. *Ibidem*, pp. 37-38 (in polemica con il Lalou).

121. « T.S. Eliot... », cit., p. 1.

122. *Ibidem*.

123. Cfr. G. MACCHIA, *Introd. cit.*, p. IX.

124. Cfr. G. GABETTI, v. « Decadentismo », in *Dizionario Letterario Bompiani*, Milano 1949, I, pp. 57-60.

125. Cfr. W. BINNI, *La poetica...*, cit., p. 43.

mente specificando che tale ricerca si identificava con quella, valerianamente ancora, della poesia *pura*, costruita a emulazione dell'universo musicale vittorioso sull'indifferenziato *univers des bruits*, nell'impiego di un *langage dans un langage*¹²⁶; con la ricerca di una poesia — non solo, come si è visto, valerianamente — *assoluta*¹²⁷: « festa metaforica che è fine e principio di sé medesima »¹²⁸ — ossessione e talvolta riscatto del *voyant* non meno che dell'*artiste*... ma è in questo stesso senso, altresì, che occorrerà precisare e distinguere circa il *grado* di assimilabilità a tale concezione della poetica eliotiana, considerata sia nella fase definitiva che fa capo ai *Quartets* e alla luce delle citate considerazioni di D. Davic, sia nelle sue linee tendenziali di sempre, da cui quella fase non va considerata avulsa, come lo stesso critico si preoccupa di rendere evidente suggerendo acute osservazioni e motivi di analisi che si estendono a ritroso fino al *Love Song*¹²⁹.

126. P. VALÉRY, *Poésie et pensée abstraite*, in *Oeuvres, cit.*, I, p. 1324. Questo scritto, che riproduce una conferenza universitaria tenuta a Oxford nel 1939 e dapprima ivi pubblicata, è stato ristampato più recentemente in Inghilterra nel volume valeriano che contiene la citata *Introduzione* di Eliot (*Poetry and Abstract Thought*, pp. 52ss.). Si tratta di un brano che riassume i punti essenziali di quella che, con formula tante volte usata per la poesia di *Charmes*, potremmo definire una 'poetica dell'intelligenza': precisando, naturalmente, che come Valéry non è — sarebbe del resto assurdo pensarlo — « poeta della conoscenza formulata e codificata », bensì « della conoscenza nativa, del pensiero ancora embrionale, di tutti gli stadi intermedi fra l'inconscio e la coscienza », non diversamente la sua poetica riflette l'esercizio dell'intelletto che disegna le trame liriche sul fondamento di un ritmo emotivo che sorge dall'inconscio e si impone all'artista... » (Per la citaz., cfr. M. RAYMOND, *Da Baudelaire...*, cit., p. 154; cfr. anche E. PACI, *Valéry o della costruzione* (1947), in *Relazioni e significati*, Milano 1966, III, pp. 63ss.).

127. Oltre a una precedente citaz., cfr. *Avant-Propos...*, cit., pp. 1275-76.

128. Le parole citate sono di G. NICOLETTI, a proposito del *voyant* per eccellenza!... (cfr. *l'Introduzione* a A. RIMBAUD, *Poesie*, trad.it., Roma 1972, p. 9).

129. Cfr. « Pound and Eliot... », cit., p. 82 (« The plain directive to the reader was given once and for all in the poem which stands first in the *Collected Poems* »...).

« At the bottom of the symbolist method — scrive dunque il Davie — ... is the discovery that words may have meanings though they have no referents »¹³⁰. La poesia, cioè, in quanto essenzialmente autotelica e inesprimibile se non attraverso le parole stesse — e i silenzi! — di cui si sostanzia¹³¹, mira per sua natura, direbbe Valéry, a rendere necessario il legame fra « suono » e « senso » che è in sé arbitrario e sostituibile¹³². Il poeta « pour agir par le langage, ... agit sur le langage »¹³³, creando una dimensione semantica che necessariamente attinge al mondo dei rapporti pratici e delle connesse relazioni verbali puramente fiduciarie solo per superarne i ristretti confini. Si realizza, questo « domaine d'exception »¹³⁴, attraverso un *nettoyage de la situation verbale*¹³⁵ che sottrae la parola a contesti univoci e sclerotizzati per carpirne i segreti latenti nel tessuto sonoro: arte, quella del poeta, « d'abuser de la résonance des mots », secondo un principio già latente nel Valéry-Leonardo del '94¹³⁶ e mai abbandonato poi quale cardine di una concezione via via fattasi canone *post mortem* del Simbolismo e sostanzialmente inalterata in tutti gli scritti di una saggistica ultraquarantennale¹³⁷.

Naturale, perciò, secondo quanto si accennava, che nessun altro argomento la poesia di Valéry sempre potesse prediligere più che il suo stesso farsi; che quindi il tema di

130. *Ibidem*, p. 78.

131. Prosa, e soltanto prosa, può essere « l'écrit qui a un but inexprimable par un autre écrit » (cfr. *Tel Quel*, in *Oeuvres*, cit., II, p. 555; analogamente, fra svariati altri passi, *Avant-Propos...*, cit., pp. 1284-85).

132. *Oeuvres*, cit., II, p. 893.

133. *Ibidem*, p. 1264.

134. *Poésie pure - Notes pour une conférence* (1928), *ibidem*, I, p. 1457.

135. *Poésie et pensée abstraite*, cit., p. 1316.

136. Rimando qui a *Leonard et les philosophes* (1929), in *Oeuvres*, cit., I, p. 1256. Il brano è da confrontare con la chiosa apposta nel '30 dall'Autore a un passo della *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894): cfr. n. 19.

137. Cfr. J. MYTIER, *La poétique de Valéry*, Paris 1953, p. 11.

Narciso, « une sorte d'autobiographie poétique »¹³⁸, ne fosse ideale punto di partenza e di arrivo. E naturale anche che innanzi alla coscienza di Narciso, ovvero della giovane Parca intenta a scrutare i moti del proprio labile apparire di sostanza presente eppur inattuabile, valore privilegiato di occasione prima di poesia assumessero certi ritmi emergenti senza sollecitazione della volontà dalle profondità inconsce, immagine sonora di quella « forma aurorale dello spirito »¹³⁹ entro cui l'artista deliberatamente crea poi le sue trame.

Il est né (*Le Cimetière marin*), comme la plupart des mes poèmes, de la présence inattendue en mon esprit d'un certain rythme. Je me suis étonné, un matin, de trouver dans ma tête des vers décasyllabiques...

Sono queste le prime parole di una confidenza preziosa dapprima resa negli anni Venti a F. Lefèvre¹⁴⁰ e altre volte ripetuta anche con più ampi particolari, come nella conferenza oxoniense del '39 raccolta in volume col titolo di *Poésie et Pensée abstraite*. Conferenza che esemplarmente chiariva la prossimità dell'universo poetico nascente a quello del sogno, manifestazione dell'inconscio che *par hasard* crea « figure armoniche », così come la sua successiva essenziale diversità da quello: perché il poeta è appunto talc nella misura in cui, per necessità e volontà di intelletto, sa poi ricreare la relazione « musicale » tra gli oggetti inerenti alla sua sensibilità — « une relation indefinissable mais merveilleusement juste avec les modes de notre sensibilité générale... » —, rendendosi degno di quell'istante privilegiato ma casuale, artefice così diventando da *machine à vivre* che in quell'istante era¹⁴¹.

Ed è certo ripensando a considerazioni come questa che

138. *Oeuvres, cit.*, I, p. 1559.

139. Cfr. E. PACI, *Valéry...*, cit., p. 66.

140. Cfr. *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris 1926, pp. 62-63.

141. Cfr. n. 126. Per le citaz., pp. 1322-23.

Eliot avrebbe detto di lì a qualche anno: « I have found again and again that (Valéry's) analysis of the poetic process corresponded to my own experience »!¹⁴² Perché è indubbio — cosa che né il Lawler né altri mi pare abbiano osservato — che proprio muovendo dalla fenomenologia simbolista del fatto poetico possano e debbano confrontarsi le rispettive posizioni, nei tratti simili non meno che, lo vedremo, nelle notevoli divergenze.

Certo, la ricompensa che salutava Valéry all'alba, fulgorazione spontanea che necessariamente preludeva agli esercizi pazienti, offrendo quando capitava e per insondabile causa l'improvviso brillio di « similitudes amies... parmi les mots »¹⁴³, è spiritualmente sorella del ricorrere inatteso e inspiegato di « certain images... charged with emotion », delle immagini disparate, sempe personali e sempre aperte su più che personali prospettive, cui Eliot alludeva a conclusione dello stesso volume che contiene la citata e discussa definizione di *auditory imagination*:

The song of one bird, the leap of one fish, at a particular place and time, the scent of one flower, an old woman on a German mountain path...: such memories may have symbolic value, but of what we cannot tell, for they come to represent the depths of feeling into which we cannot peer..., the faded poor souvenirs of passionate moments¹⁴⁴.

Immagini della memoria che riaffioravano essenziali e imprevedute, proponendo però ogni volta al poeta la trama delle sue *observations*, che non diversamente dagli *exercices* valériani venivano poi a costituire il lavoro, umile e orgoglioso insieme, di un artista che non diversamente aveva preso le mosse in senso anti-romantico dal far guerra al feticcio

142. *Leçon de Valéry, cit.*, p. 78.

143. Cfr. le prime due strofe di *Aurore*, poesia proemiale di *Charmes*.

144. *The Use of Poetry...*, *cit.*, p. 148.

polemico del poeta invasato e vate¹⁴⁵, e non diversamente, negli stessi anni Trenta che pur segnavano l'approdo a questa poetica della fantasia uditiva in cui più di un grande e vero romantico avrebbe potuto riconoscersi¹⁴⁶ si pronunciava contro il mito surrealista della scrittura automatica¹⁴⁷, avvertendolo non lontano dalla « *supposed inspired and untaught spontaneity* » tradizionalmente ritenuta vanto di un Blake¹⁴⁸. Non meraviglia perciò che i *Quartets*, iniziati negli stessi anni, finissero col proporre la sintesi di una privata mitologia filtrata con sapienza di *faber* negli accordi e nel contrappunto di una tessitura che realizzava compito

145. Vale qui la pena di citare un'osservazione di J. HYTIER, sollecito non solo di un'attentissima analisi della poetica valeriana, bensì anche della valutazione di una poesia che, nella misura in cui è tale, sarà senza aggettivi sorella delle grandi esperienze ottocentesche: « (Valéry) donne, comme tout le monde, le premier rôle à l'inspiration et, quand il semble attaquer celle-ci, il s'en prend à une thèse outrancière qui ferait de la dictée par quelque puissance mystérieuse, externe la totalité de l'activité poétique... Valéry se bat contre la caricature d'une théorie sans adeptes ou, au mieux, contre une idée naïve qu'il a rencontré chez des gens qui n'avaient jamais réfléchi à la composition d'un poème » (*Poétique...*, cit., p. 128). Il che nulla toglie — e in questo senso anzi esagera il critico francese! — al significato storico, personale e non, delle « gelide proteste teoriche » di Valéry, al tempo in cui « scomparsi gli adoratori della *passion*, vivi ai tempi di Baudelaire, si erano ad essi sostituiti gli adoratori del *rêve*,... coloro che si abbandonavano all'inconscio e alla notte » (cfr. G. MACCINA, *Il paradiso della ragione - Studi letterari sulla Francia*, Bari 1960, p. 368).

146. Parallela all'osservazione di J. HYTIER ora citata può considerarsi, per Eliot, questa di J. KLEINSTÜCK, che citando una frase famosa di Keats osserva essere falso « Eliots These von der Unpersönlichkeit der Dichtung als spezifisch unromantisch zu bezeichnen » (cfr. *T.S. Eliot*, Reinbek bei Hamburg 1966, p. 17). Il che è vero, d'altra parte, solo se si pensi al Romanticismo che appare — oggi, almeno, o ancora oggi! — autentico e grande (senza, peraltro, che Eliot mai distinguesse con precisione fra quest'ultimo e altro deteriore o epigonico). In tal senso non è forse arbitraria una mia sensazione che qualcosa di indefinibilmente ma suggestivamente comune vi sia tra i « faded, poor souvenirs of passionate moments » e la sensibilità schiva e affettuosa dei « tristi e cari moti del cor » di un altro grande 'classicista' convertitosi, anche nella poetica, alle note romantiche del grande *Idillio*...

147. Cfr. *The 'Pensées' of Pascal* (1931), in *Selected Prose*, cit., p. 144.

148. Cfr. *Blake* (1920), *ibidem*, p. 160.

ben analogo a quella « image de composition musicale à plusieurs parties », che era stata la *Jeune Parque* del maestro francese¹⁴⁹. E non meraviglia che in particolare già il primo dei *Quartetti*, avviato dall'eco di passi rammemoranti le immagini per un attimo risorte del « primo mondo » e teso a fissarne il « formal pattern », la consistenza meno effimera della poesia prima che la nuvola troppo presto cancelli l'autofania elusiva; non meraviglia che *Burnt Norton* finisca con l'essere poi, nel quinto « tempo », « a poem very much à la Valéry », secondo la giusta e già citata osservazione del Davie¹⁵⁰.

..... Words strain,
 Crack and sometimes break, under the burden,
 Under the tension, slip, slide, perish,
 Decay with imprecision, will not stay in place,
 Will not stay still. Shrieking voices
 Scolding, mocking, or merely chattering,
 Always assail them...

Non sembrano, in effetti, questi versi ripercorrere e concludere con densità espressiva più profonda di ogni enunciazione teorica un processo creativo valerianamente sorto da « rythmes inattendus »¹⁵², da una sensazione di presenze decisive e ancora indecifrate, « sudden in a shaft of sunlight »?¹⁵³ Un processo che di questi ritmi, di queste presenze è rivolto a provocare una pluralità di rivelazioni verbali concernenti quale tema primo ed essenziale il loro stesso emergere dal silenzio con il tortuoso e arduo cammino verso una precaria permanenza... Non sono le *shrieking voices* eliotiane — turbamento da redimere nella quiete della forma — movimento che tumultua « between un-being and

149. *Oeuvres, cit.*, I, p. 1627.

150. Cfr. n. 83.

151. *Burnt Norton*, V, vv. 47 e 13-19.

152. *Poésie et pensée abstraite, cit.*, p. 1323.

153. *Burnt Norton*, V, v. 33.

being » — ¹⁵⁴ un'insidia di tensioni e deterioramenti semantici analoga a quella che per Valéry rappresentava « la voix publique, cette collection de termes et de règles traditionnels et irrationnels, bizarrement créés et transformés, bizarrement codifiés... »? ¹⁵⁵

Since our concern was speech, and speech impelled us
To purify the dialect of the tribe
And urge the mind to aftersight and foresight... ¹⁵⁶.

Non a caso il compito del poeta così è definito dal « compound ghost » dell'ultimo *Quartetto* traducendo parole care a Mallarmé e alla tradizione simbolista che riconobbe in lui il proprio maestro. Tanto più evidente, infatti, di quel che ancora generalmente si ritiene ¹⁵⁷ apparirà il debito eliotiano nei confronti di tale tradizione, quando si osservi che fondamentalmente e coerentemente mallarméana è l'immagine in cui, secondo i versi di *Burnt Norton* che immediatamente precedono quelli prima citati, il « pattern » conquista dimensione assoluta conciliando in sé i contrari — come « a Chinese jar still Moves perpetually in its stillness » e come, appunto, il poeta dell'*Absolu*, pur da parte sua avver-

154. *Ibidem*, v. 32.

155. *Poésie et pensée abstraite, cit.*, p. 1328.

156. *Little Gidding*, II, vv. 73-74. « Donner un sens plus pur aux mots de la tribu » è il verso modello mallarméano (cfr. *Le tombeau d'Edgar Poe*, v. 6). Si può osservare incidentalmente che Eliot non nega l'importanza di Poe nella genesi della poetica simbolista, pur considerandolo, non diversamente dalla maggior parte dei critici anglosassoni, « a man who dabbled in verse and in several kinds of prose, without settling down to make a thoroughly good job of any one genre » (*The Recognition...*, *cit.*, p. 209). Eliot, in particolare, riconosceva bensì fondamento del simbolismo di Poe « the feeling for the incantatory element in poetry », sì che la sua poesia « has the effect of an incantation which... stirs the feelings at a deep and almost primitive level »: ma sosteneva trattarsi di un modello imperfetto di fantasia uditiva, nel senso che « in his choice of the word which has the right sound, Poe is by no means careful that it should have also the right sense » (*l. cit.*).

157. Basti dire che nessun accenno alla tradizione simbolista è dato trovare nell'analisi pur così dettagliata di H. BLAMIRE, *Word Unheard - A Guide through Eliot's 'Four Quartets'*, London 1969.

tendovi non tanto una conciliazione, bensì, « con un contrasto pungente, ...una nostalgia, improvvisa e contenuta, di vita », aveva vagheggiato nel proporsi di emulare « il Cinese dal limpido cuore/ e raffinato, cui estasi pura è dipingere/ sulle sue tazze di neve alla luna rapita/ la fine che ha sentito, fanciullo,/ innestarsi all'azzurra filigrana dell'anima »¹⁵⁸. Non diversamente limpida e raffinata sarebbe poi emersa nelle pagine di Valéry l'immagine della danza con analoghi connotati di quintessenza e di assoluto — « action de l'ensemble du corps humain; mais action transposée dans... une sorte d'espace-temps, qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique »¹⁵⁹; creazione di una forma pura in cui si sublima la vita, come nella musica marmorea del *Cantique des colonnes* o nel « temple délicat » di Eupalino¹⁶⁰; come — viene spontaneo il riferimento — la visione che in *Little Gidding* idealizzerà il perfetto universo del *Logos*:

An easy commerce of the old and the new,
The common word exact without vulgarity,
The formal word precise but not pedantic,
The complete consort dancing together...¹⁶¹

Aspirando così la *summa* eliotiana dei *Quartetti* a indice espressivo del Verbo, realtà senza tempo, quale sintesi che solo nel tempo si attua virtualmente di tutti i possibili verbi finiti — « both one and many », come ancora l'immagine

158. Cfr. la traduzione e il commento di L. FREZZA a *Las de l'amer repos...* (vv. 15ss.) in MALLARMÉ, *Poesie*, Milano 1966, pp. 30 e 184.

159. Cfr. *Philosophie de la danse* (1936), in *Oeuvres, cit.*, I, p. 1391. Ripensando a quanto osservato nella parte iniziale di questo studio circa i rapporti fra Simbolismo e Imagismo, non giudicherei perciò « curioso » bensì significativo — con riferimento all'« attenzione di Hulme per la danza » — il fatto che « sul tema della danza... ritornasse poi a distanza di anni Paul Valéry »! (cfr. R. BIANCHI, *La poetica...*, *cit.*, p. 218, n. 61).

160 Cfr. *Eupalinos ou l'architecte* (1921), in *Oeuvres, cit.*, II, p. 92.

161 V, vv. 7 ss.

composita del fantasma di *Little Gidding* suggerisce —¹⁶², riesce seducente pensare, nella linea maestra della pura tradizione simbolista, al progetto di *Igitur* di raggiungere un « assoluto intemporale » che è per drammatico paradosso « immanente alla storia della razza »¹⁶³, storia i cui momenti sono destinati (lo sarebbero, per meglio dire, ove lo *Hasard* non riuscisse sempre e comunque vittorioso sul colpo di dadi!) a fissarsi nella permanenza entro le pagine intercambiabili del *Libro* orfico, *alius et idem* come i versi eliotiani; specchio, ciascuno, di un eterno presente « in armonia perfetta » proprio perché, in pari tempo, « an end and a beginning »¹⁶⁴. Di qui la *coesistenza*, nel senso di *Burnt Norton*¹⁶⁵, di movimento e fissità, che analogamente all'ideale del *Livre* mallarméano in pari tempo suggerisce il necessario coglimento di un ordine architettonico e tonale articolato nelle corrispondenze tematico-sinfoniche e la relativa irrilevanza di priorità temporali di lettura e anche di ideazione fra il primo quartetto e l'ultimo e ugualmente gli altri due — né discorso diverso potrebbe farsi, poniamo, per la *Terra desolata*¹⁶⁶ e sempre simile esso sarebbe a quello che invita a fare, per esempio con la Giovane Parca, il più diretto discepolo del *coup de dès*¹⁶⁷. Di qui, insieme, il

162. II, v. 41. Cfr. anche le osservazioni di G. PEARSON, *Eliot: an American...*, cit., p. 93.

163. Cfr. F. PISELLI, *Mallarmé...*, cit., p. 227.

164. *Little Gidding*, V, v. 11.

165. V, v. 9, l. cit.

166. Cfr. B. DEUTSCH, *The Auditory...*, cit., p. 174: « As in a musical composition one may find the contrast between the several parts confided to the orchestration, so here the chief theme is repeated, but always, as it were, by different groups of instruments... ».

167. Sono significative le discordanze, anche sensibili, fra i vari commentatori circa la suddivisione dei diversi 'movimenti' della composizione (cfr., per alcuni cenni essenziali, P.O. WALZER, *La poésie...*, cit., pp. 229-30). Inutile dire quanto giovi in tal senso, per la ricostruzione della genesi e il confronto, l'ediz. critica del poema valeriano curata da O. NADAL (Paris 1957): lavoro analogo può dirsi avviato per la *Terra desolata* dalla recente pubblicazione degli autografi (cfr. T.S. ELIOT, *The Waste Land - A Facsimile and Transcript of the Original Drafts...*, London 1971).

quasi ossessivo iterarsi di un mito cardinale attraverso le rispettive opere — sarà la «overwhelming question» di Prufrock, sarà Narciso in sempre vana ricerca dell'inattuabile Io — che non diversamente anche in questo dal poeta di *Hérodiade* e con analogia intrinseca e più profonda dei pur interessanti paralleli etico-biografici osservati dal Lawler¹⁶⁸, conferisce all'opera di entrambi il comune e consapevole sigillo del *work in progress*, del frammentario e necessariamente mai compiuto, dell'assolutezza intuita che può bensì suggerire l'ordito della trama, ma non mai esaurirne tutte le possibili cifre¹⁶⁹.

Una trama, perciò, cui a priori il poeta simbolista delegava un compito istituzionalmente disperato. Sempre, è vero, la poesia aveva dovuto sostanzialmente di un ordito labirintico, per narrare per confessare per drammatizzare: la Musa omerica che prescriveva al poeta le *oimai*, sì che egli potesse orientarsi *amoten* — a partire «da un punto qualsiasi» delle memorie mitiche¹⁷⁰, non meno della *Commedia*

168. Cfr. «T.S. Eliot...», *cit.*, p. 77: notevoli, soprattutto, mi sembrano — più di quanto il LAWLER non rilevi — gli anni di silenzio che si ebbero per entrambi fra le prime opere poetiche e le successive, senza che ciò per entrambi impedisse «plusieurs prises de position critiques importantes»...

169. Svariati passi dei due autori postulano, correlativamente, la più ampia libertà del lettore circa l'interpretazione dell'opera. Basti confrontare, ad es., le osservazioni di Valéry sulla fortuna di un verso raciniano (cfr. *Au sujet d'Adonis*, in *Oeuvres*, *cit.*, I, pp. 494-95) con quelle analoghe di Eliot intorno al «misunderstanding» della quarta ecloga virgiliana durante il Medio Evo (cfr. *Virgil and the Christian World*, in *On Poetry...*, *cit.*, p. 122): Valéry parla esplicitamente in casi del genere di «malentendu créateur» (cfr. *Oeuvres*, *cit.*, I, p. 1360).. E ancora si può ricordare un'osservazione come questa: «Quand l'ouvrage a paru, son interprétation par l'auteur n'a pas plus de valeur que tout autre par qui que ce soit» (*ibidem*, II, p. 557) - da confrontare, ad es., con questa di Eliot: «...as for the meaning of the poem as a whole, it is not exhausted by any explanation, for the meaning is what the poem means to different sensitive readers» cfr. *The Frontiers of Criticism*, in *On Poetry...*, *cit.*, p. 122).

170. Cfr. *Poetica pre-platonica - Testimonianze e frammenti*, a cura di G. LANATA, Firenze 1963, p. 3 (con relativa bibliografia); rimando anche all'ottima antologia omerica per il Licco: *Omero - Poetica e poesia*,

dantesca, tesa a scegliere e foggiare *quelle* immagini e le loro connessioni scelte e sentite come necessarie e insostituibili fra mille altre virtuali. Eppure — a prescindere dai molti dubbi che l'osservazione suscita — un nucleo di verità si trova nelle note parole di Eliot secondo cui « la differenza tra Shakespeare e Dante è che questi aveva un coerente sistema di pensiero dietro di sé »: una « buona sorte » di cui sarà magari da dimostrare la piena esistenza anche per il medioevale Dante e che sarà bensì « dal punto di vista della poesia... un fatto irrilevante »¹⁷¹ ma di cui certo non gode il poeta post-romantico, testimone difficile di un'epoca *out of joint* anche più di quanto lo fosse quella di Shakespeare e del suo Amleto nonché dei « Metafisici » che proprio il Novecento, e proprio con Eliot, ha non per caso ricondotto in onore.

Se nel destino di Sisifo, insomma, è in certa misura da veder rispecchiato sempre il destino del poeta, in nessun periodo storico più che nel nostro la poesia sembra essersi consapevolmente riconosciuta abitatrice degli Inferi; « simbolica » non tanto nel senso un po' equivoco di « simbolismo perenne », ma nel senso di orfica cultrice del *grimoire*¹⁷², del segno sconosciuto e magari schernito dai più ma che coinvolge il destino di tutti.

« Je m'en fous de la poésie! », suonava un aforisma valeriano fin troppo citato. In realtà, solo alla poesia — di qui la sua *necessità* — Valéry non meno di Eliot poteva chiedere « de dissiper une sorte de gêne intérieure, un mal qu'aucun acte ne soulage directement »¹⁷³; solo la poesia,

a cura di M. GIGANTE e F. BONINO, Napoli - Firenze 1969, p. 46 e 61 (n. a *Odiss.* 22, v. 347).

171. Cfr. *Saggi Elisabettiani*, cit., p. 45.

172. Cfr. L. FREZZA, *comm. cit.*, p. 237 (si tratta qui della *Prose pour des Esseintes*).

173. *Nécessité de la poésie* (1937), in *Oeuvres*, cit., I, p. 1388; cfr. *Saggi Elisabettiani*, cit., p. 47 (« ... siccome questa funzione (della poesia) non è intellettuale ma emotiva, non si può definire adeguatamente in termini intellettuali. Possiamo dire ch'essa dà 'consolazione': strana

nel rivelarsi paziente delle lucide Idee, poteva sperare di riattingere l'integrità perduta dell'emozione¹⁷⁴, di paradossalmente ritrovare cioè, in senso mallarméano, l'estasi della infanzia personale e umana attraverso l'ardua iperbole intellettuale sdegnosa di impoverimenti verbali e semantici¹⁷⁵: recuperare, come per il pellegrino di *Burnt Norton*, il senso ultimo delle dolorose acrobazie della ragione e del necessario dislocamento dei significati « down the passage which we did not take / Towards the door we never opened / Into the rose-garden »¹⁷⁶. Ritrovare insomma, ma proprio in virtù dell'artificio, la sensibilità non logorata e dissociata dagli inganni dell'intelletto perpetrati nel commercio quotidiano dei gesti e delle parole: « re-creation of thought into feeling » che poté emergere tra i postulati caratterizzanti della poetica eliotiana¹⁷⁷ essenzialmente attraverso il sostrato culturale e polemico del Simbolismo. « J'ai expliqué ailleurs — scriverà infatti Valéry introducendo un *Dialogo sull'arte* di P. Féline — que notre mode de vie, notre hâte, notre abus de puissance mécanique, d'activité vaine, d'excitants trop énergiques, sont des causes et des effets d'un *affaiblissement de la sensibilité* »¹⁷⁸. Indebolimento ovvero appunto, in termini eliotiani, « dissociation of sensibility » come pregiudiziale negativa in senso storico-sociale, che si oppone alla tenacia dell'artista moderno e sulla cui denuncia a livello di fenomenologia della creazione estetica ancora una volta si incontravano Valéry ed Eliot, nel solco di una tradizione impegnata a tracciare la mappa di un nuovo universo nella cui esplorazione la poesia del simbolo e del mistero orfico, antifrasi e riscatto del « pensiero paralizzato »¹⁷⁹, concorreva

consolazione che è data egualmente da scrittori così diversi quali Dante e Shakespeare »).

174. Cfr. *Nécessité de la poésie*, cit., I, cit.

175. Cfr. n. 172.

176. *Burnt Norton*, I, vv. 12-14.

177. Cfr. *The Metaphysical Poets*, in *Selected Prose*, cit., p. 109.

178. *Oeuvres*, cit., II, p. 1037.

179. Cfr. n. 175.

con il progetto faustiano di disoccultamento dell'inconscio che Freud aveva definito facendo proprio il motto minaccioso della Giunone virgiliana: «Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo»¹⁸⁰. Ma proprio al diverso atteggiamento dei due poeti nei confronti della psicologia del profondo, nonché — per Eliot almeno — dei suoi collegamenti con le discipline antropologiche, sarà da riferirsi nel far emergere le differenze sostanziali presenti nel rispettivo modo di intendere il fatto artistico e la sua realizzazione.

Valéry finì certo col delegare alla sua poesia un compito superiore a quello di un gioco disincantato, pur se tanto del suo fascino — non solo del suo limite! — è da cogliere proprio nella rinuncia al carattere metafisico del « grand jeu », sì che a confronto ben si è potuto dire che « Mallarmé è ancora, a suo modo, un ingenuo »¹⁸¹. Ma asceticamente artista, e non « veggente » — malgrado inevitabili consonanze di scelte stilistiche fra gli uni e gli altri esponenti del Decadentismo simbolista che anche qui è capitato di dover brevemente discutere — egli sempre sottolineò con coerenza e rigore la propria ostilità per ogni assimilazione del *poiein* alle operazioni dell'inconscio, pago di indicare bensì l'origine dell'emozione poetica in uno stato simile a quello del sogno, ma sempre deciso nel rivendicare alla consapevolezza del *poietes* tutto ciò che fa sì che l'opera sia veramente tale; espiazione, per così dire, del peccato di debolezza che alimenta il *rêve*, ottenuta in virtù del lucido controllo espressivo di tremori insidiosi, di impalpabili e dolorosi presentimenti:

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure

180. Cfr., al riguardo, W. BINNI, *La poetica...*, cit., p. 21 e relativa n. 1. Esiterei, peraltro, malgrado riserve che verranno anche qui più avanti proposte, a intendere riduttivamente la lezione freudiana in termini — s'intende — letterari a « grossolano equivalente (della rivelazione mistica decadente) »...

181. Cfr., sulla citata pagina letteraria del *Corriere della Sera*, l'intervento di E. MONTALE, « Dopo Mallarmé ».

Seule, avec diamants extrêmes?... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer?...¹⁸².

E si può così dire, con E. Montale, che il valore assoluto della poesia valeriana si realizza nello « scontro tra l'evanescenza dei significati e il rigore dell'artefice »¹³⁸ essenziale e non contraddittorio risultando per l'affermarsi di tale valore il fatto che il dramma della Giovane Parca — esempio altissimo, né peraltro isolato — sia quello dell'eroina a lungo in lotta con se stessa ma che si risolve infine a vivere¹⁸⁴. Perché appunto, per Valéry, la rinuncia personale lungamente meditata e sofferta al mito dell'universalità leonardesca o alle invidiate forme matematiche del musicista o dell'architetto, destinava pur con un fondo di scettico risentimento la poesia, e soltanto la poesia, a mitigare negli istanti della sua faticosa creazione — « c'est l'exécution du poème qui est le poème »!¹⁸⁵ — l'irredimibile scacco cui la vita va incontro e che proprio la poesia al suo sorgere dall'inconscio ogni volta ripropone. Di qui la diffidenza del disilluso fedele di ciò che è cartesianamente chiaro e distinto nei confronti di ogni scienza del *rêve* che scienza, appunto, e non poesia volesse essere, nell'ambizione di svelare il seducente ma per Valéry insolubile

182. In questi mirabili versi iniziali della *Jeune Parque* — ma non si tratta ovviamente di un caso isolato — mi sembra di estremo rilievo la consonanza fra il mormorio turbato che l'esperienza suscita al suo affiorare e il particolare impasto sonoro in cui essa si organizza a livello espressivo: con il predominio, ad es., del timbro labiale che contribuisce a prolungare l'eco di « pleure » attraverso tutto il periodo ritmico fino all'allitterazione consonantica del terzo verso: non senza che agiscano da contrappunto sia — soprattutto nel verso di esordio dell'ansioso interrogativo — il timbro intermedio legato alle parole-chiave « pleure », ancora!, e « scule », sia quello opposto — vocalico palatale — che in differenti parole-chiave appare sollecito e a un tempo imperioso richiamo a presenze meno indefinibili (« Qui », « extrêmes », « moi-même »)...

183. « Dopo Mallarmé », *cit.*

184. Cfr. P. O. WALZER, *La poésie...*, *cit.*, p. 408.

185. Cfr. *Première leçon du Cours de Poétique* (1937), in *Oeuvres*, *cit.*, I, p. 1350.

« mystère Swedenborg », di rischiarare razionalizzando il sogno la dimensione noumenica della psiche¹⁸⁶. Di qui anche, però, proprio per il coerente rifiuto di intendere l'ispirazione altrimenti che sinonimo di intelligenza dei fenomeni e dei loro rapporti¹⁸⁷. La labilità, se non proprio la vanità, agli occhi di Valéry di un sogno antico che tanti voyants e lo stesso artista per eccellenza, il Mallarmé, avevano idoleggiato sulla scia di certi romantici e proprio, anche, della teosofia svedenborghiana: l'opera del poeta come « strumento irregolare di conoscenza metafisica »¹⁸⁸, come sistema di segni destinato da Mallarmé, più consapevolmente e consequenzialmente di ogni altro, a tradurre il ritmo segreto dell'anima quale autofania dell'Idea — finisse pur questa per essere non platonica sussistenza, ma il Nulla cosmico —, di « una realtà superiore, che casualmente ci si svela, mentre noi stessi siamo nella casualità »¹⁸⁹.

In buona parte diverso, invece, l'atteggiamento di Eliot. Certamente neppur per lui la poesia poté mai aspirare a scienza dell'Assoluto. Non fino agli anni della conversione, perché in nessun tipo di Assoluto Eliot fino ad allora credeva — confermandolo, per esempio, la filosofia del Bradley, fra tante altre ed eterogenee esperienze di negazione, nel rifiuto di un « metaphysical self »¹⁹⁰, di un « quelque moi merveilleusement supérieur à Moi », che inve-

186. Cfr. *Swedenborg*, in *Oeuvres, cit.*, I, pp. 867 ss.; in particolare, pp. 881-83.

187. Cfr. *Rhumbs, ibidem*, II, p. 628: « *Inspiration*. Supposé que l'inspiration soit ce que l'on croit... l'inspiré pourrait ignorer de même l'époque, l'état des goûts de son époque, les ouvrages de ses prédécesseurs et de ses émules — à moins de faire de l'inspiration une puissance si déliée, si articulée, si sagace, si informée et calculatrice, qu'on ne saurait plus pourquoi ne pas l'appeler Intelligence et connaissance ». Un'ispirazione... ipercosciente, come si vede, ben diversa dalla nozione eliotiana di 'inspiration', secondo cui « the speaker or writer is uttering something which he does not wholly understand »: cfr. *Virgil and the Christian World, cit.*, I, cit.

188. Cfr. M. RAYMOND, *Da Baudelaire...*, cit., p. 5.

189. Cfr. F. PISELLI, *Mallarmé...*, cit., p. 237.

190. Cfr. R. WOLLHEIM, *Eliot and F.H. Bradley...*, cit., p. 187.

ce un Valéry, proprio delegando alla poesia il compito di suggerirne una prima idea, continuò nonostante tutto a ipotizzare fino agli ultimi anni¹⁹¹ e per cui, se *mélange* poteva apparirgli lo Spirito, « selon l'heure... esclave d'une mouche ou maître d'une loi »¹⁹², se strano e ambiguo sembrava al suo Socrate il constatare che « tout repose sur Moi et je tiens à un fil »¹⁹³ questo filo era pur sempre intravisto come antitesi al caos; quella mescolanza, proprio perché da essa « à chaque instant se démêle le Moi »¹⁹⁴, era cosa diversa dal *Mélange adultère de tout* che non sembrava lasciare certezze e speranze di sorta all'imitazione eliotiana del decisamente anti-metafisico e 'maledetto' Corbière...

Tanto meno, d'altra parte, dopo la conversione Eliot avrebbe potuto ritenere la poesia un'esperienza ontotetica, come voleva il simbolismo di Mallarmé. Ma neppure — malgrado le osservate ragioni che autorizzano a cogliere, e non solo nei *Quartets*, una vicinanza all'idea monologica dell'arte — Eliot avrebbe potuto o voluto assegnare alla propria poesia il limite e insieme l'arduo prestigio che tale idea comporta: il limite, consistente nell'escludere dal linguaggio ogni altro soggetto autentico che non sia il linguaggio stesso, rendendo in tal modo difficile la via alla « multi-dimensional allusiveness » che dei *Quartets*¹⁹⁵, ma non solo di essi!, volle essere ed è caratteristica; il prestigio, forse illusorio, da ravvisarsi nella pretesa assoluta autotelica del « langage des Dieux », distanziato « le plus sensiblement qu'il se puisse du langage des hommes »¹⁹⁶, e perciò destinato a valere come massimo di realtà consentito al singolo per il solo tempo in cui questi è intento a comporlo.

191. Si veda la conclusione del più volte citato *Poésie et pensée abstraite*, l. cit., p. 1339.

192. *Mélange c'est l'esprit*, in *Oeuvres*, cit., I, p. 286.

193. Cfr., nella sezione *Colloques* di *Mélange*, *Socrate et son médecin*, ibidem, I, p. 372.

194. *Mélange c'est l'esprit*, cit., l. cit.

195. Cfr. H. BLAMIRE, *Word Unheard...*, cit., p. 6.

196. Cfr. *Variations sur les 'Bucoliques'* (1944), premesso alla traduzione in versi delle *Ecloghe* virgiliane, in *Oeuvres*, cit., I, p. 217.

Au Commencement fut la Surprise
 Et ensuite vint le Contraste;
 Après lui, parut l'Oscillation;
 Avec elle, la Distribution,
 Et ensuite la Pureté
 Qui est la Fin¹⁹⁷.

Per il credente Eliot, al contrario, la Purezza è al principio, quintessenza del Verbo; la Sorpresa — lo «shaft of sunlight» di *Burnt Norton* — è via a ritrovarla, non a crearla; il Contrasto, l'Oscillazione, la Distribuzione sono bensì, dopo la sorpresa con i suoi ritmi inattesi, connotato essenziale di un universo poetico che in senso simbolista si configura musicalmente via via: ma questo linguaggio che è 'musica' deve finalisticamente essere inteso come preghiera o intimo colloquio che né pretende di esaurire in sé le caratteristiche di un Essere più o meno elusivo, né perciò — a purificazione e arricchimento, non a rifiuto, del linguaggio degli uomini — intende concludere la propria storia in quel «lapse of time in which it has its being and its operation», come invece afferma chi vorrebbe fare di Eliot un simbolista e... valeriano *tout court*¹⁹⁸. La poesia, insomma, non poté arrivare a essere per Eliot una forma più o meno confessata di religione: era ben indicativa, dopo tutto, la polemica nei confronti di M. Arnold, sacerdote laico dell'Arte prima dei simbolisti, proprio in quella conferenza del '33 che pur segnava, come si è notato, lo zenit del simbolismo nella poetica eliotiana con il concetto di *auditory imagination!*

Non paradossale, peraltro, questa coincidenza nella misura in cui tale concetto, teoreticamente viziato da irrisolte ambiguità, se da un lato prospettava, nel «feeling for syllable and rhythm penetrating far below the conscious level of thought», una condizione poetologica in sintonia con le ricerche simboliste di Valéry, dall'altro esponeva Eliot a

197. *Psaume S*, in *Mélange*, cit., *ibidem*, p. 337.

198. Cfr. D. DAVIE, «Pound and Eliot...», cit., p. 77.

intendere in senso antivaleriano non solo — e non tanto — l'ispirazione come qualcosa «coming from beyond the poet»¹⁹⁹, ma soprattutto l'*ars* del poeta, che sola per Valéry il poeta in quanto tale caratterizza, come attività non più informata, con il disdegno anti-romantico e hulmiano di un tempo, alla 'consciousness' dell'artista, ma dipendente in fondo da forze psichiche o addirittura metafisiche da lui non controllabili. E infatti Eliot — proprio lui nella cui opera non meno che in quella di Valéry nulla appare di incontrollato e casuale —²⁰⁰, se con giusto riconoscimento della sua importanza nella tradizione dell'ultimo secolo avrebbe poi elogiato appunto in Valéry «the most self-conscious of all poets»²⁰¹, alcuni anni prima — ancora nel '33 e a dispetto, per esempio, del già citato saggio sul Blake!²⁰² — aveva confidato al Cailliet di non esser mai stato e di non sentirsi affatto vicino all'*intellettualismo* del poeta di *Charmes*²⁰³. Senza, con ciò, preoccuparsi di precisare, a se stesso innanzitutto, che se ciò poteva essere vero, come ho inteso poco fa cominciare a proporre, dal punto di vista del *tipo* di linguaggio scelto e dei *fini* ad esso delegati, tale affermazione già in sé parecchio ambigua finiva col sottoscrivere — né solo poi implicitamente!²⁰⁴ — l'immagine

199. Cfr. N. SUCKLING, *P. Valéry...*, cit., p. 78, n. 1. Anche Valéry — lo si è visto, e lo stesso Suckling non manca di ricordarlo — «welcomed his prime material, as it were, from sources independent of himself — a rhythm resounding in his head, a pattern-unit of verbal sonority — ...» (*ibidem*, p. 70). Né tanto dalla conversione religiosa, come qui sto cercando di chiarire, dipende il diverso atteggiamento di Eliot, bensì piuttosto dal mancato, o eluso!, rigore teoretico del suo simbolismo già a partire dagli anni Venti...

200. Cfr., con il relativo rimando a un'osservazione di C. Izzo, il mio «T.S. Eliot...», cit., p. 246.

201. Cfr. *From Poe to Valéry*, cit., p. 217.

202. Cfr. n. 148 di qs. studio.

203. Cfr. E. CAILLIET, *Symbolisme...*, cit., pp. 301 ss.

204. Ho già avuto modo di ricordare (cfr. n. 24) il plauso di Eliot alla tesi antropologica del CAILLIET e del BÉDÉ, cui si riconosceva debitore per già discussi e fondamentali aspetti di *The Use of Poetry...*: cfr. anche, al riguardo, una breve osservazione di R. WELLEK - A. WARREN, *Teoria...*, cit., p. 107, n. 1.

falsa che l'antropologo francese dava della poesia simbolista, prospettata come espressione *naïve* di una ritrovata consonanza con l'«anima primitiva» negli stessi «migliori» momenti di un...Mallarmé²⁰⁵; e quasi che davvero il vento cui Valéry si abbandona nel concludere la meditazione del *Cimitero marino* sia «une brise du large qui vient ranimer»²⁰⁶ e non invece obbligo a tentare di vivere, pur consapevoli della dispersione incontrollata della sensibilità e dell'amarezza del fallimento intellettuale...

Certamente si andava chiarendo in quegli anni il diritto a distinguere fra il significato che il poeta — ma non diversamente il critico letterario! — dà alla poesia «as something *consciously* made» e il significato conferitole da filosofi del linguaggio e dagli psicologi di «something inherent in all natural language as such, the unconscious natural speech construction described as 'fundamental me-

205. Entro la prospettiva, a mio parere fuorviante, del CAILLIET sarebbe emerso nel «professor Mallarmé» un poeta simbolista solo quando, «in vacanza» e dimentico di enunciazioni teoriche sul rapporto fra poesia e musica, componeva affidandosi al solo ritmo emotivo il «chiaro di luna» di *Apparition* (cfr. *Symbolisme...*, cit., p. 265). E' invece difficile parlare già di simbolismo mallarméano per questa poesia giovanile — pur già «idealmente vicina alla fonte più limpida e nativa» dell'ispirazione del poeta —, riscontrandovisi piuttosto «un certo preraffaellismo di maniera», cui non fu probabilmente estraneo proprio il primo soggiorno londinese del... professore! (cfr. L. FREZZA, *comm. cit.*, p. 174).

206. *Symbolisme...*, cit., p. 273. Occorre dire, peraltro, che tale interpretazione, per così dire, positiva e ottimistica del finale della poesia valeriana e quindi del suo generale senso e orientamento «vers l'action créatrice et vers la vie» — un'interpretazione di tipo bergsoniano, insomma — è quella più familiare nella storia della critica fin dall'«Essai d'explication» di G. COHEN: cfr. NRF (febb. 1929) XVI, 185, pp. 202 ss. e, per la citaz., p. 230 (cfr. anche P.O. WALZER, *La poésie...*, cit., p. 330: «trionfo della volontà e della vita»...). Ma — a prescindere da considerazioni opposte che fin dall'inizio del *Cimétière* mi sembra suggerire l'uso dell'epigrafe pindarica in chiave di amara ironia — sui limiti del 'bergsonismo' in Valéry come polo dialettico del suo cartesianesimo, cfr. le osservazioni di R. KEMP, «Vues d'aujourd'hui sur Paul Valéry», cap. 2° di *La vie des livres*, II, Paris 1962, pp. 183ss. e, in particolare, pp. 187-88.

taphor' »²⁰⁷. Ma l'impostazione che al problema aveva dato il Cailliet non si era limitata a indicare « a little remainder of what was formerly universal » in ciò che ordinariamente si chiama poesia²⁰⁸, ma aveva esplicitato il fraintendimento in cui sembra incorrere ogni interpretazione psicanalitica dell'arte quando voglia eludere come non essenziale, come semplice *correttivo* alla sostanziale « primitività » del linguaggio poetico, lo studio di « ambitions et... ressources techniques » depositate in quel linguaggio da « siècles de civilisation »²⁰⁹. Convergenndo su tale tesi nel '33, la poetica eliotiana riproponeva in tal modo un paradossale recupero di miti romantici ben noti; né tanto sotto il segno della fede religiosa ormai maturata, quanto nella persistenza dell'ambiguità già presente in *Tradition and the Individual Talent*. L'impersonalità del poeta, da un lato pur anche poi altre volte mostrata da Eliot come superamento di una personalità limitata e deludente in senso non diverso dall'ideale mallarméano del *Livre* e dalla *recherche* di M. Teste²¹⁰, tendeva d'altro canto a lasciarsi intendere come involontarietà e passività. Veniva taciuto, parlando della fantasia uditiva, in che misura le concrete operazioni dell'*artifex* sono determinanti nel trasformare ciò che comincia « with a savage beating a drum in a jungle » in ciò che da ultimo — ma solo allora, nell'*opus perfectum!* — « fuses the old and obliterated and the trite, ...the most ancient and the most civilized mentality »²¹¹.

207. Cfr. W.H. DUNBAR, *Language and Reality - The Philosophy of Language and the Principels of Symbolism*, London and New York 1951² (1^a ediz.: 1939), p. 458: «...The poetry of which *we* are speaking is not the 'poet's meaning of poetry'...» (il corsivo è mio).

208. *Ibidem*.

209. *Symbolisme...*, *cit.*, p. 299.

210. Cfr. *Pour un portrait de Monsieur Teste*, in *Oeuvres*, *cit.*, p. 66: «...Mais n'est-ce point là la recherche de M. Teste: se retirer du moi — du moi ordinaire en s'essayant constamment à diminuer, à combattre, à compenser l'inégalité, l'anisotropie de la conscience? ».

211. *The Use of Poetry...*, *cit.*, p. 155 e pp. 118-19, *l.cit.*

Non è un caso, del resto, che l'esempio famoso del catalizzatore fosse stato applicato in *Tradition and the Individual Talent* al momento creativo dell'opera — che in tal modo, se quelle parole si dovessero intendere alla lettera, risulterebbe vanificato²¹² facendo... rientrare dalla finestra il teologismo romantico cacciato dalla porta²¹³ — mentre lo stesso esempio venne poi da Valéry applicato al momento fruitivo, alle 'reazioni' che l'opera, una volta compiuta, provoca diverse nei diversi lettori, « chacun selon sa nature et son état »²¹⁴; fermo restando che il compimento dell'opera, al di là del dono iniziale pur così simile all'eliotiano « feeling for syllable and rhythm », nulla più deve a un *medium* neutro o insondato e tutto, invece, all'intelligenza lucidamente attiva. Né è un caso che, proprio muovendo da questi aspetti della poetica eliotiana di segno opposto al non meno eliotiano ideale del 'miglior fabbro', da interessi rimasti sostanzialmente superficiali né artisticamente determinanti per opere come quella del Frazer ovvero, in minor misura, del Rank o della scuola junghiana, si sia potuto inscrivere la poesia di Eliot sotto il denominatore comune quanto generico dell'« arte moderna », nella misura in cui questa sarebbe connotata da una « eruption of the

212. Gioverà ricordare ancora parole già citate dello stesso Eliot, sempre in TIT: « Of course this is not quite the whole story. There is a great deal in the writing of poetry, which must be conscious and deliberate... » (*Selected Prose, cit.*, p. 29, l.cit.).

213. Cfr. K. SMIDT, *Poetry and Belief...*, cit., p. 40 e J. KLEINSTÜCK, *T.S. Eliot*, cit., p. 17.

214. Vale la pena riportare il passo per esteso: « Il existe des corps assez mystérieux que la physique étudie et que la chimie utilise; je songe toujours à eux quand je pense aux oeuvres de l'art. La seule presence de ces corps dans un certain mélange d'autres substances détermine celles-ci à s'unir entre elles, eux demeurant inaltérés... Tel le texte d'une oeuvre. Son action de presence modifie les esprits, chacun selon sa nature et son état, provoquant les combinaisons qui étaient en puissance dans telle tête; mais quelle que soit la réaction ainsi produite, le texte se retrouve inaltéré, et capable d'amorcer indéfiniment d'autres phénomènes dans une autre circonstance ou dans un autre individu ». (*Commentaires de 'Charmes'*, (1929) in *Oeuvres, cit.*, I, pp. 1511-12).

collective unconscious into the conscious strata of modern civilization»²¹⁵. Più precisamente, secondo J. Fabricius, un Eliot « espressionista ».

Proposta interpretativa che non tiene conto, da un lato, — per tacere qui di non pertinenti implicazioni e difficoltà²¹⁶ — del fatto che le stesse variegate tendenze dell'Espressionismo, ben lungi dal postulare una sorta di medianica passività dell'artista, mirano in generale a istituire « un nuovo e a suo modo rigoroso principio 'costruttivo', che sublima il caos della realtà fenomenica nella metafisica geometria di uno spericolato ordine formale »²¹⁷. Mentre invece il Fabricius, una volta premesso che « Expressionist art, of which T.S. Eliot is representative, has *also* the collective unconscious as its creative matrix and spiritual focus »²¹⁸, ben poco si preoccupa poi di saggiare la *letterarietà* del testo eliotiano giungendo a fruirne come indifferenziata do-

215. Cfr. J. FABRICIUS, *The Unconscious and Mr Eliot. A Study in Expressionism*, Copenhagen 1967, p. 7.

216. Che vi siano stati importanti contatti fra Eliot e le poetiche dell'Espressionismo è ipotesi suggestiva — si pensi soltanto al soggiorno di Eliot a Monaco nell'11! — già in parte verificata recentemente su questa rivista (cfr. A. BORSANO FIUMI, « G. Benn e T.S. Eliot... », *cit.*, pp. 319 ss.). Né mancano nello stesso libro del FABRICIUS accostamenti di notevole interesse, come quello fra il correlativo oggettivo eliotiano, inteso come particolare tecnica di selezione delle immagini, e la teoria del montaggio cinematografico quale fu poi elaborata da Pudovkin e Eisenstein (pp. 15ss.). Ma parlare senza mezzi termini di un Eliot espressionista significa, almeno allo stato attuale della documentazione, sottoporre il concetto stesso di Espressionismo a un « processo di *estrapolazione culturale* » che rischia di tradursi in « dilatazione indebita della sfera concettuale e cronologica » (cfr. P. CHIARINI, *L'Espressionismo...*, *cit.*, pp. 38ss.). Mi sembra inoltre — anche a voler momentaneamente prescindere da ogni riserva sull'importanza del 'collective unconscious' nella poetica di Eliot — che sia troppo parlarne come di « creative matrix and spiritual focus » del movimento espressionista (p. 7, *l. cit.*), essendo stata semmai l'esplosione dell'inconscio *uno* dei temi espressionisti, da collegare soprattutto, mi pare, al filone « visionario » e molto meno — o solo mediatamente — a quello « astratto-puro » e a quello « sociale » (per questa « tipologia dell'Espressionismo », cfr. P. CHIARINI, *Caos e Geometria*, *cit.*, pp. XXXII-XXXIII).

217. Cfr. ancora P. CHIARINI, *L'Espressionismo...*, *cit.*, p. 117.

218. *The Unconscious...*, *cit.*, *l. cit.*

cumentazione antropologica, nel senso che, ad esempio, l'interesse delle immagini simboliche ricorrenti nell'opera resta circoscritto al fatto di possedere « the collective and mythological quality which justify their nature as archetypes »²¹⁹! Ma proposta interpretativa, d'altra parte, che, poco attenta alle ambiguità della poetica di Eliot, finisce col radicalizzarne e isolare *un* aspetto — quello, appunto, per cui il concetto di tradizione confina o coincide con quello di « unconscious collective mind »²²⁰, senza tenere conto dell'altro e più vitale — quello per cui tale concetto, conquistato « by great labour », « involves, in the first place, the historical sense », la percezione di un variabile ordine storico-letterario radicato, magari, nell'inconscio di generazioni ma destinato a rimanere disatteso e di fatto a perire senza la critica consapevole che guida il lavoro arduo dell'artista.

Ma proprio questa etica del 'faber', che ancora una volta suggerisce il parallelo fra il quotidiano esercizio di Valéry e lo 'struggle with words' eliotiano che sottraeva, per esempio, al silenzio e all'impotenza della nevrosi i versi tormentati di *The Waste Land*, suggerisce altresì — posta a confronto con il problema della tradizione e con quello connesso del linguaggio — una radicale e decisiva diversità fra i due, a livello di poesia non meno che di poetica.

« These fragments I have shored against my ruins », dice il Re Pescatore negli ultimi versi della *Terra Desolata*, alludendo alle voci di un passato di eletta cultura che appare caleidoscopicamente sconvolto in un'età di disorientamento.

219. *Ibidem*, p. 97. Si tratta, innanzitutto, di immagini (acqua, fuoco, vento, terra, stelle...) che *in sé e per sé* e in generale non distinguerebbero certo la poesia eliotiana da tante e tante altre. Ma anche considerandone una delle più caratteristiche e vulgate dal punto di vista psicanalitico — quella delle scale — è evidente che al critico di *Asb-Wednesday*, per es., interessa solo marginalmente — e anche, nel caso particolare, con beneficio d'inventario! — che tale immagine dominante è da ricondurre a un simbolismo sessuale (cfr. S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, trad. it., Roma 1952, pp. 286-87), mentre certo interessa come essenziale tema poetico-letterario la sintonia che Eliot istituisce con la simbologia mistica di Dante e di S. Giovanni della Croce...

220. *The Unconscious...*, *cit.*, p. 72.

E riesce suggestivo pensare, per analogia, alla *Jeune Parque* concepita negli stessi anni, « la pensée à Verdun et ne cessant d'y penser », come « petit monument peut-être funéraire, ... un petit tombeau sans date, — sur les bords menaçants de l'Océan du Charabia »²²¹: monumento funebre innalzato alla lingua, « fait de mots les plus purs et de ses formes les plus nobles », nella necessità di « costringersi a un gioco difficile » per vincere l'« angoscia quotidiana ». Ma in questo « jeu difficile » ancora e sempre in chiave rigorosamente monologica si realizzava quella come ogni altra poesia di Valéry. Sì che, da un lato, essa rappresentava la solipsistica fruizione della *langue* da parte di un poeta rigorosamente simbolista, che si escludeva dal mondo, dal passato non meno che dall'attualità, per affinare il superstite ma privato tesoro della sensibilità intellettuale che il mondo gli negava; dall'altro, tale fruizione si riservava il privilegio di una purezza e dignità di lessico e di toni che suonava quasi polemico rifiuto — « mots les plus purs et... formes les plus nobles »! — a considerare la crisi del linguaggio come insostituibile strumento operativo.

Laddove, invece, da un lato, pur avendo presente sempre — non solo nella fase di più acuta attenzione alla 'fantasia uditiva' e ai miti dell'anima — che « only a part of an author's imagery comes from his reading »²²², è ben difficile pensare simile a quello di M. Teste — spoglio di libri e tutto geometrica astrazione²²³ — il laboratorio, per così dire, di chi si sentiva impegnato come scrittore « to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of literature of Europe from Homer... has a simultaneous existence and composes a

221. *Oeuvres, cit.*, I, p. 1629.

222. *The Use of Poetry...*, *cit.*, p. 148, *l. cit.*

223. Cfr. *La soirée avec Monsieur Teste*, in *Oeuvres, cit.*, II, p. 23: « Au haut de la maison, nous entrâmes dans un très petit appartement 'garni'. Je ne vis pas un livre. Rien n'indiquait le travail traditionnel devant une table, sous une lampe, au milieu de papiers et de plumes... ».

simultaneous order»²²⁴; dall'altro, cosa certamente diversa dalle raciniane simmetrie della *Jeune Parque* è la contaminazione linguistica di *A Game of Chess*, nei cui versi la solenne e dotta rarefazione verbale dell'esordio 'virgiliano' fa poi posto alla crudezza dissacrante di uno « Shakespetherian Rag » e al gergo di un *pub...* Non 'langage des Dieux' voleva Eliot la sua poesia — anche se sempre meno « rat-and-bone poetry »²²⁵ — essa poi fu, per necessaria coerenza con la dantesca ascesa a spazi più luminosi —, bensì lingua degli uomini, potenziata e continuamente arricchita attraverso le deformazioni e i paradossi dei modi espressivi. Ed era proprio l'insistere sull'incerenza sociale del linguaggio poetico, sulla sua funzione « for us collectively, as a socie-

224. Sono parole famose di TIT, p. 23: ed è quasi inutile ricordare anche qui quale significato nell'ispirazione e nella struttura dei versi eliotiani sempre abbia assunto tale « simultaneous existence » — e sempre come componente essenziale di una poetica del 'miglior fabbro'... Quanto a Valéry, va da sé che neppure la sua poesia avrebbe le caratteristiche che ha se non fosse nutrita di una tradizione secolare; poeta, in effetti, anche più dell'europeo... neofita Eliot « si pétri ...de culture classique, qu'on a quelquefois l'impression, comme chez Ronsard, qu'il pense en latin et en grec » (cfr. G. COHEN, « Essai... », cit., p. 227). Ma ciò non toglie che rimase un equivoco interpretativo della poesia valeriana quello in cui Eliot incorse nel '24 — e che non a caso lasciò poi cadere nei successivi saggi! — quando ne parlò come di poesia « tradizionale » nel senso da lui già chiarito in TIT e già ampiamente sperimentato nelle *Observations* e in *The Waste Land* (cfr. *A Brief Introduction...*, cit., pp. 11-12)... In realtà, mentre è ben vero che la poesia di Valéry rappresenta « the reintegration of the symbolist movement into the great tradition » (*ibidem*, p. 8) — seguendo un itinerario dallo sperimentalismo al classicismo che Eliot analogamente fece in gran parte suo —, è pur significativo che la critica valeriana poco si preoccupi e debba preoccuparsi di « influences » che, non solo nel caso del *Cimitero Marino*, « sont tout à fait épisodiques et n'affectent qu'une expression isolée ou qu'une image » (cfr. P.O. WALZER, *La poésie...*, cit., p. 323). Né è un caso che, a proposito del suo Narciso, Valéry ironicamente ringraziasse un critico malevolo « de m'avoir fait ouvrir Ovide pour la première, et sans doute ultime, fois » (*Oeuvres*, cit., I, p. 1563): cosa che ben difficilmente Eliot avrebbe potuto e voluto dire, poniamo, della *Terra desolata* in rapporto al *Satyricon...* (cfr. M. DE STASIO, « Il mondo classico nella poesia di T.S. Eliot », in *Studi Americani*, 15 (1969), pp. 210ss. e 214ss.).

225. Cfr. B. DEUTSCH, *The Auditory...*, cit., p. 180.

ty »²²⁶, che determinava l'obiezione ripetuta e netta di Eliot al distacco che Valéry propugnava e realizzava fra espressione della poesia ed espressione della prosa²²⁷; obiezione troppo perseguita nella poesia eliotiana — gli stessi *Quartets* tutt'altro che esclusi! — oltre che nella poetica, perché si possa accettare integralmente la tesi del Davie cui il titolo stesso di questo mio studio si richiama.

Verrebbe, anzi, da dire giunti a conclusione che imagista, semmai, più che simbolista fu Eliot, — ove non si tenesse conto di considerazioni qui fatte che impediscono di istituire una reale antitesi fra i due modi di intendere la poesia in seno al Decadentismo —, pensando al carattere della scuola poundiana e alla sua consonanza con il mondo eliotiano proprio sui punti-chiave del concetto di tradizione e del tipo di linguaggio che il poeta della decadenza è esortato a usare²²⁸. Ed è proprio al carattere deliberatamente tradizionalista e sperimentale insieme del fondamentale inse-

226. Cfr. *The Social Function of Poetry* (1943-45), in *On Poetry...*, cit., p. 18.

227. Cfr., ad es., *Questions de poésie* (1935), in *Oeuvres*, cit., I, pp. 1284-85. Secondo Valéry la poesia pura presupponeva, appunto, un *certain écart* della parola poetica «avec l'expression la plus directe, c'est-à-dire la plus insensible de la pensée» (*ibidem*, I, p. 1457). Certamente non gli sfuggiva trattarsi di un «état purement idéal», di «objet impossible à atteindre» (*ibidem*); sotto questo aspetto sembrerebbe a tutta prima inutile la precisazione eliotiana al riguardo: «I believe it a goal that can never be reached...» (cfr. *From Poe...*, cit., p. 216; nonché da ultimo, *Introduction...* (1958), cit., pp. XVss.). In realtà, altro è rimpiangere la frammentarietà inevitabile del *domaine d'exception* così concepito, altro il ritenerlo positivamente una méta irraggiungibile — «because I think (proseguiva Eliot) that poetry is only poetry so long as it preserves some 'impurity' in this sense: that is to say, so long as the subject-matter is valued for its own sake» (*From Poe...*, cit., l. cit.; il corsivo è mio).

228. Circa l'ascendenza imagista di questo aspetto cruciale dell'opera eliotiana, basterà ricordare una breve rievocazione contenuta in *Milton II* della «revolution in idiom» resasi necessaria al volger del secolo: «... Milton does... represent poetry at the extreme limit from prose; and it was one of our tenets that verse should have the virtues of prose... Another tenet was that the subject-matter and the imagery of poetry should be extended to topics and objects related to the life of a modern man or woman; that we were to seek the nonpoetic, to seek even material refractory to transmutation into poetry, and words and

gnamento di Pound, che forse si deve in ultima analisi la propensione di Eliot — non a caso molto poco ricambiato dallo scrittore francese, come si vide! — a riflettere in modo eclettico quanto fecondo *anche* sulla *leçon de Valéry*, per aspetti decisivi così diversa dal suo programma. Né a caso, per ciò stesso, parlando proprio dell'Europa 'finita' di Valéry, Eliot assumeva atteggiamento diverso dal suo perché diversamente da lui — e con la sincerità di pochi altri — credeva nel dialogo e nel futuro che la poesia istituisce, l'uno e l'altro quanto si voglia tormentati e difficili:

...Now the journey has to be taken by new travellers, and not the next generation, or the next after that, will arrive. And each new journey is in some way more difficult than the last. But it is in this way that the great languages of Europe can be kept alive; and if they can be kept alive, then Europe is not finished²²⁹.

FAUSTO FIUMI

phrases which had not been used in poetry before» (*On Poetry...*, cit., pp. 160-61). Se al secondo dei due *tenets*, non meno ...anti-valeriano del primo e a questo strettamente collegato, la poesia eliotiana parzialmente arrivò a rinunciare nella sua fase 'religiosa', essa non rinunciò mai al primo: tanto meno negli anni in cui a E. WILSON essa sembrava assimilabile a quella di Valéry nella «tendenza a separare la poesia dalla prosa» (cfr. *Il castello di Axel*, cit., p. 113). Ciò, anche se aveva ragione il grande critico a cogliere un tratto comune alle due poetiche nella negazione del carattere di riflessione filosofica alla poesia (*ibidem*, pp. 111 ss.), malgrado una iniziale e poi abbandonata polemica di Eliot con Valéry proprio in difesa della poesia 'filosofica' (cfr. *Dante*, in *Il bosco sacro*, cit., pp. 241 ss.: polemica sommaria e avventata, come bene ha chiarito il LAWLER — *art. cit.*, pp. 58-59 —, cui senz'altro rimando per questo aspetto che ritengo marginale rispetto alla questione da me affrontata).

229. Cfr. *Leçon de Valéry*, cit., p. 80. In fondo non è casuale — anche se ovviamente da non intendersi a servizio di assurde graduatorie tra valori assoluti così alti — il fatto che, ieri come oggi, la critica valeriana abbia potuto affermare con indubbio fondamento che «Paul Valéry non è un iniziatore che apre le vie verso una poesia nuova» (cfr. M. RAYMOND, *Da Baudelaire...*, cit., p. 163; nonché la conclusione del bellissimo articolo di C. Bo, «Sogno irrealizzabile», in *Il Corriere della Sera*, cit.); laddove diverso destino — a dispetto di ogni polemica — si continua a riconoscere alla poesia eliotiana come ispiratrice di versi nuovi «beyond the gentility principle»... (cfr. l'introduzione di A. ALVAREZ all'antologia da lui recentemente curata: *The New Poetry*, Harmondsworth, Midds. 1962).