

Piero Boitani
Sapienza Università di Roma

Il familiar compound ghost dell'artista

Abstract

The essay addresses the multifaceted identity of modern artists starting from an analysis of T.S. Eliot's "Little Gidding", which presents a "compound", multi-voiced protagonist. The compound ghost of the artist is thus the result of a combination of different voices of world literary tradition, from Shakespeare to Milton, from Dante to Mallarmé, from Poe to Ezra Pound, culminating in Yeats. The Irish poet's "Cuchulain Comforted" adds to the composite identity of Eliot's ghost by enacting the ultimate transition from life to death and allowing the artist to find his own voice in the underworld.

Vorrei esporre qui alcune considerazioni sull'identità poliedrica dell'artista moderno, una preoccupazione costante di Agostino Lombardo insegnante e critico. Lo farò a partire da "Little Gidding", il quarto e ultimo dei *Quattro quartetti* di T.S. Eliot, una delle composizioni poetiche più alte del Novecento, ma tentando di metterlo in relazione con un intero conglomerato di poeti.

Nell'ora incerta prima del mattino, al termine di un bombardamento di Londra durante la Seconda Guerra Mondiale, un'ombra cammina sull'asfalto, «adagio e in fretta», sospinta dal vento urbano dell'alba. È la celebre scena della seconda sezione di "Little Gidding", il quarto dei *Four Quartets* di T.S. Eliot. Il fantasma che il protagonista scorge è un «maestro morto / conosciuto, obliato, in parte ricordato». Appare familiare, intimo, eppure non identificabile: soprattutto «composito», «e uno e molti». Tuttavia, lo spettro e l'io del poemetto eliotiano si riconoscono, si trovano «concordi in quel momento d'intersezione, / quel tempo d'incontrarci in nessun luogo, senza prima né poi», e proseguono insieme sul lastricato «in pattuglia di morti» (1992-1993, 2: vv. 52-54).

Episodio dantesco, modellato deliberatamente su quello di Brunetto Latini nel canto XV dell'*Inferno*, e per il quale Eliot usa per l'unica volta nella sua car-

riera la terza rima, l'incontro è chiaramente dedicato ai temi della poesia e della vecchiaia. Il fantasma non intende, dichiara, ricapitolare le proprie teorie e le proprie idee, che l'interlocutore avrà dimenticato: «son cose che han servito al loro scopo, ora basta»: perché «le parole dell'anno scorso sono il linguaggio dell'anno scorso, / e quelle dell'anno venturo attendono un'altra voce».

I said: 'The wonder that I feel is easy,
Yet ease is cause of wonder. Therefore speak:
I may not comprehend, may not remember.'
And he: 'I am not eager to rehearse
My thoughts and theory which you have forgotten.
These things have served their purpose: let them be.
So with your own, and pray they be forgiven
By others, as I pray you to forgive
Both bad and good. Last season's fruit is eaten
And the fullfed beast shall kick the empty pail.
For last year's words belong to last year's language
And next year's words await another voice.
But, as the passage now presents no hindrance
To the spirit unappeased and peregrine
Between two worlds become much like each other,
So I find words I never thought to speak
In streets I never thought I should revisit
When I left my body on a distant shore (1992-1993, 2: vv. 55-72).

Ambedue, però, si sono occupati di parole, ed esse li hanno spinti, proseguono l'ombra citando Mallarmé, «a purificare il dialetto della tribù». Non c'è dunque ostacolo, adesso, aggiunge con ironia, a rivelare «i doni riserbati alla vecchiaia» per «coronare gli sforzi di tutta la tua vita». Ed eccoli, questi doni: «il freddo contatto dei sensi moribondi» «quando l'anima e il corpo cominciano a distaccarsi»; nessuna promessa da offrire; «la conscia impotenza della rabbia / per la follia degli uomini»; lo strazio infine di passare in rivista tutto ciò che si è fatto e si è stati. Unico rimedio, conclude lo spettro, emendarsi nel «fuoco purificatore», muoversi in esso «in cadenza, come in danza». Poi, allo spuntare dell'alba, il fantasma scompare «al risuonar del corno» come quello del padre di Amleto.

Since our concern was speech, and speech impelled us
 To purify the dialect of the tribe
 And urge the mind to aftersight and foresight,
 Let me disclose the gifts reserved for age
 To set a crown upon your lifetime's effort.
 First, the cold friction of expiring sense
 Without enchantment, offering no promise
 But bitter tastelessness of shadow fruit
 As body and soul begin to fall asunder.
 Second, the conscious impotence of rage
 At human folly, and the laceration
 Of laughter at what ceases to amuse.
 And last, the rending pain of re-enactment
 Of all that you have done, and been; the shame
 Of motives late revealed, and the awareness
 Of things ill done and done to others' harm
 Which once you took for exercise of virtue.
 Then fools' approval stings, and honour stains.
 From wrong to wrong the exasperated spirit
 Proceeds, unless restored by that refining fire
 Where you must move in measure, like a dancer.⁷
 The day was breaking. In the disfigured street
 He left me, with a kind of valediction,
 And faded on the blowing of the horn (1992-1993, 2: vv. 73-96).

Lezione essenziale per chi, come Eliot, andava componendo fra il 1940 e il 1942 la suprema delle sue poesie ed entrava appunto in quella che allora era considerata la vecchiaia. Impartita da uno spirito «composito», il quale sarà, «uno e molti»: «a familiar compound ghost». I candidati al posto sono, come si sa, molti. Primi e per così dire naturali favoriti, Brunetto Latini e Dante Alighieri, le ombre stesse che ispirano l'episodio. Brunetto è anzi la figura più immediata, poiché in *Inferno* XV parla a Dante del suo futuro e del suo «glorioso porto» (v. 56). Anche Arnaut Daniel è un candidato plausibile: il «refining fire» che lo spettro raccomanda è infatti quello di *Purgatorio* XXVI, il «fuoco che gli affina» (v. 148), e questo verso, come tutta la scena con Guinizzelli e Arnaut, sono costantemente presenti nella poesia di Eliot, dal “Pervigilium

Prufrock” alla *Waste Land* ad “Ash Wednesday”, e Arnaut è dopotutto il «miglior fabbro del parlar materno», il titolo che Eliot dedica a Pound nell’epigrafe della *Terra desolata*. Visto poi che la *Commedia* mette in scena una serie lunghissima di incontri con i morti, e in particolare con maestri morti, l’identità dantesca dello spettro eliotiano è fuori dubbio. A essa si dovrà poi aggiungere quella del maestro per eccellenza di Dante, Virgilio, il quale compare sin dal primo canto del poema, e costituisce d’altra parte il “classico” più vero di Eliot.

Arnaut, Virgilio e Dante sarebbero, ovviamente, candidati perfetti anche in ragione della loro poetica, o meglio della poetica che Eliot attribuisce loro, quella del “correlativo oggettivo” e della «sensuous apprehension of thought» (1986, 286), che naturalmente non posso affrontare qui. Altri due candidati interni sono Edgar Allan Poe e Mallarmé. Del secondo lo spettro composito cita il verso «donner un sens plus pur aux mots de la tribu», ma quel verso compare in un sonetto intitolato “Le tombeau d’Edgar Poe”, e quindi per la proprietà transitiva che Agostino ci ha insegnato ad applicare alle allusioni di Eliot, il riferimento in “Little Gidding” comprende sia il poeta francese sia il narratore-poeta americano. Tuttavia, sarebbe strano se uno dei due figurasse quale parte del volto del *compound ghost*. Lodandone bensì la musica, Eliot definiva Mallarmé, in “The Music of Poetry”, «one of the more obscure modern poets [...] of whom the French sometimes say that his language is so peculiar that it can be understood only by foreigners» (1957, 30). Quanto a Poe, che occupa la maggior parte del saggio eliotiano intitolato “From Poe to Valéry”, le lodi di Eliot si fermano abbastanza presto. Riconosce a Poe l’importanza che ha avuto nelle lettere europee, la “eccezionale” qualità incantatoria della sua poesia e un “intelletto potente”. Però, dell’incanto di suono della poesia di Poe, Eliot scrive con discreta perfidia: «But, 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*», mentre del suo «powerful intellect» predica, con perfidia ora somma: «but it seems to me the intellect of a highly gifted young person before puberty» (1965, 31, 35).

Accantonati dunque questi altri due candidati, resta, tra gli interni, soltanto Amleto, perché dall’*Amleto* proviene il verso conclusivo dell’episodio, «and faded on the blowing of the horn». Ma Amleto, certamente maestro di parole,

non è, dopotutto, poeta, né lo è il padre, spettro celeberrimo, al quale quello scomparire al risuonar del corno si riferisce. Perciò, a meno che Eliot non voglia alludere all'ombra più grande, quella del padre del padre di Amleto, William Shakespeare, che poeta era di sicuro – il che mi sembra, nel contesto, improbabile – le candidature interne terminano qui.

Tra quelle esterne di peso metterei senz'altro Milton e Henry James, il primo per il tema, da lui spesso trattato, della vecchiaia, il secondo perché maestro di tutta una generazione di artisti. Tuttavia, se avesse voluto scegliere un poeta seicentesco, Eliot avrebbe senz'altro preso uno dei Metafisici piuttosto che Milton. Quanto a James, Eliot, che poco si è occupato di narrativa, lo menziona nella sua critica più spesso di qualunque altro romanziere e lo colloca «tra i romanzieri più grandi». Nel 1918, del resto, Eliot scriveva di James, con un certo amore del paradossale che sfiora la dolce perfidia:

James's critical genius comes out most tellingly in his mastery over, his baffling escape from, Ideas; a mastery and an escape which are perhaps the last test of a superior intelligence. He had a mind so fine that no idea could violate it [...]. In England, ideas run wild and pasture on the emotions; instead of thinking with our feelings (a very different thing) we corrupt our feelings with ideas; we produce the public, the political, the emotional idea, evading sensation and thought [...]. James in his novels is like the best French critics in maintaining a point of view, a view-point untouched by the parasite idea. He is the most intelligent man of his generation (1918, 46).

Anche qui, però, se Eliot avesse voluto votare per un narratore moderno, si sarebbe piuttosto fermato su Conrad, dal cui *Heart of Darkness* aveva mutuato la prima epigrafe per la *Waste Land*.

C'è infine tra gli esterni un candidato fortissimo, che non poteva figurare tra i fantasmi essendo allora, all'epoca della composizione di "Little Gidding", vivo e vegeto e anzi sopravvivendo egli stesso ad Eliot: Ezra Pound. Pound è il commesso poeta del Modernismo, la spola tra Londra, Parigi e la Riviera, tra Yeats, Eliot e Joyce: il «miglior fabbro», il poeta-critico che abbraccia i Provenzali e Dante, e l'autore dei *Cantos*. I quali, nella versione dei XXX *Cantos* che circolava allora, si aprivano già con il Canto I e la memorabile discesa all'Ade dal Libro XI dell'*Odissea*, prologo indispensabile di ogni poesia moderna e scena che idealmente precede quella dell'incontro con il «familiar com-

pound ghost» di “Little Gidding”. Pound, che di Eliot era stato il Virgilio dantesco, procurando l’uscita del “Love Song of J. Alfred Prufrock”, correggendo e poi propiziando l’edizione della *Waste Land*, aveva pubblicato nel 1920 *Hugh Selwyn Mauberley*, il poemetto semiautobiografico di un poeta americano («born in a half-savage country») morto a trent’anni, il quale, mentre vive l’immensa carneficina della Prima Guerra Mondiale, si rende conto che la vecchia poesia «sublime» è definitivamente tramontata. Un esteta: un Ulisse la cui «vera Penelope» è Flaubert e che ama osservare i capelli di Circe piuttosto che «il motto sulle meridiane», Mauberley (che è anche «E.P.» il quale sceglie così «son sepulchre») è legato al passato, ma comprende sino in fondo la poesia del presente e del futuro:

For three years, out of key with his time,
He strove to resuscitate the dead art
Of poetry; to maintain “the sublime”
In the old sense. Wrong from the start—

No hardly, but, seeing he had been born
In a half savage country, out of date;
Bent resolutely on wringing lilies from the acorn;
Capaneus; trout for factitious bait;

Ἰδμεν γὰρ τοι πάνθ’ ὅσ’ ἐνὶ Τροίῃ
Caught in the unstopped ear;
Giving the rocks small lee-way
The chopped seas held him, therefore, that year.

His true Penelope was Flaubert,
He fished by obstinate isles;
Observed the elegance of Circe’s hair
Rather than the mottoes on sun-dials.

Unaffected by “the march of events,”
He passed from men’s memory in *l’antrentiesme*
De son eage; the case presents
No adjunct to the Muses’ diadem.

II

The age demanded an image
Of its accelerated grimace,
Something for the modern stage,
Not, at any rate, an Attic grace;

Not, not certainly, the obscure reveries
Of the inward gaze;
Better mendacities
Than the classics in paraphrase!

The “age demanded” chiefly a mould in plaster,
Made with no loss of time,
A prose kinema, not, not assuredly, alabaster
Or the “sculpture” of rhyme (Pound 178, 180).

Ancorché non nominato, dunque, Ezra Pound, e soprattutto il suo Mauberley, sono formidabili candidati *in pectore* al posto di *familiar compound ghost*. Per avvicinarci maggiormente all'identificazione del personaggio, abbiamo un solo particolare in “Little Gidding”: il fantasma, confessa egli stesso, «left his body on a distant shore». Questa notazione si attaglia a due soli poeti della tradizione inglese: Shelley, che morì annegando nella baia di Lerici (non certo Keats, il quale morì a Roma, e dunque non su una “riva”), e Yeats, che era spirato a Roquebrune-Cap-Martin, sulla Costa Azzurra, il 28 gennaio 1939, cioè poco prima che Eliot mettesse mano agli ultimi tre *Quartetti*, “East Coker” (1940), “The Dry Salvages” (1941) e “Little Gidding” (1942).

Di Shelley Eliot si dichiarava “intossicato” da giovane, ma all'epoca delle “Charles Eliot Norton Lectures” di Harvard, nel 1932-33, lo trovava “illeggibile” e lo attaccava senza pietà. Il caso di Yeats è più complesso. Il bardo irlandese è con ogni probabilità il maggior poeta di lingua inglese tra Wordsworth e le soglie della Seconda Guerra Mondiale, e di sicuro il più grande della generazione precedente a quella di Eliot. Si presenta anche come il poeta che più ha riflettuto sulla poesia tra Ottocento e Novecento e quello che, più restando nell'alveo della tradizione, più l'ha innovata. Yeats riconosceva che «la poesia di domani sarà di fatti finemente articolati. T.S. Eliot ci affascina

tutti perché è più avanti nella loro consumazione di qualsiasi altro scrittore» (cit. in Foster 419; traduzione mia). In una trasmissione sulla poesia moderna del 1936, sosteneva che Eliot era «the most revolutionary man in poetry» (Yeats 1961, 499) che egli avesse letto durante l'intera sua vita, sebbene sostenesse che la rivoluzione eliotiana era “soltanto stilistica”. La poesia di Eliot non gli piaceva perché vi mancava l’“arte”, la rima e la struttura ritmica che tanta fatica costava a lui, Yeats.

Eliot, al contrario di Pound – che era venuto in Inghilterra proprio con l'intenzione di incontrare e lavorare con Yeats, e che, come testimoniano gli stessi *Cantos*, aveva avuto pieno successo nell'impresa – non amava Yeats, che gli pareva un esteta e un decadente. Forse in preda all’“angoscia dell'influenza”, doveva uccidere il padre. Nel periodo in cui tenne le “Norton Lectures”, Eliot fu invitato a cena a Wellesley, il collegio allora soltanto femminile poco fuori Boston. Alla cena dell'8 dicembre 1932 era presente anche Yeats, ospite d'onore. L'aneddoto che circola sull'episodio è indicativo della «uneasy relationship» tra i due, anche se non tiene conto del fatto che già si conoscevano e che lo scrittore più anziano stimava il più giovane. Sembra che Yeats, seduto accanto a Eliot, lo abbia trascurato per tutta la serata, conversando invece con l'ospite che lo fiancheggiava dall'altra parte. Più tardi, si sarebbe voltato verso Eliot dicendo: «Io e il mio amico abbiamo discusso i difetti della poesia di T.S. Eliot. Voi che ne pensate?» (cit. in Foster, 457; traduzione mia). Eliot avrebbe alzato il suo segnaposto per evitare di rispondere.

Vengo però alla critica e alla poesia. L'anno dopo la morte dell'irlandese sulla Costa Azzurra, nel 1940, Eliot tenne a Dublino una lezione, nella quale lodava con forza la poesia della maturità e della vecchiaia del suo predecessore, e che dette il la a tutta la successiva critica yeatsiana. Eliot sosteneva che vi sono due tipi di impersonalità, la virtù che egli propugnava come essenziale all'arte: quella «che un abile artefice ottiene spontaneamente» e quella «che via via l'artista realizza maturando» (1992-1993, 2: 253). La prima sarebbe propria di ciò che egli chiama «pezzo d'antologia», e caratterizzerebbe «i primi volumi delle poesie di Yeats», nei quali «solamente un verso qua e là suggerisce quel senso di unicità che è capace di emozionarci e spronarci ardentemente a imparare di più sulle idee e i sentimenti dell'autore» (1992-1993, 2: 252). La seconda sarebbe invece «propria di un poeta capace di esprimere, oltre che una intensa

esperienza personale, una verità oggettiva; di colui che impiega ogni particolarità della propria esperienza per dare forma a un simbolo generale». La cosa singolare, secondo Eliot, è che Yeats, «essendo stato un grande artefice della prima specie, sia poi divenuto un grande poeta nella seconda» (1992-1993, 2: 253). Ma ciò che in primo luogo impressiona Eliot è la dedizione di Yeats all'arte: «l'integrità della sua passione», diceva a Dublino nel 1940, «per la propria arte e per il mestiere»; il fatto che a Yeats, a differenza di altri scrittori, importasse «più la poesia che la propria reputazione o la propria figura di poeta»: «Per lui l'Arte era più grande degli artisti, e sapeva comunicare agli altri questo sentimento: ecco perché i più giovani non erano mai a disagio in sua compagnia» (1992-1993, 2: 251). Insomma, Yeats era diventato per Eliot, proprio mentre lavorava a "Little Gidding", il Maestro d'Arte: il Ritratto dell'Artista da Vecchio.

Yeats, del resto, aveva anche anticipato l'Eliot di "Little Gidding" sia nello stile che nel tema. Dopo aver trascorso gli ultimi anni a colloquio sempre più intenso con Shakespeare e Michelangelo, Yeats si volge a Dante. Lo richiama in "Why Should Not Old Men Be Mad", ma soprattutto ne usa la terza rima, per la prima e unica volta nella sua carriera, in quella che appare come la sua ultima lirica, "Cuchulain Comforted", completata il 13 gennaio 1939, a due settimane dalla morte.

"Cuchulain Comforted" è proprio la suprema "fantasmagoria", la descrizione della discesa dell'eroe fra le ombre. Un uomo violento e famoso, con sei ferite mortali sul corpo, incede fra i morti, mentre i loro occhi lo fissano di tra i rami e scompaiono. Le Ombre, veri e propri «Sudari», si avvicinano e si allontanano, bisbigliando tra di loro. Mentre Cuchulain si appoggia a un tronco «come per meditare sulle ferite e il sangue», un Sudario che sembra «avere autorità / su quelle cose uccelliformi» si accosta e lascia cadere davanti a lui «un involto di lini». Adesso giungono anche gli altri Sudari, «a due, a tre», mentre quello che ha portato le tele si rivolge all'eroe morto. Lo invita a cucirsi un sudario, perché così, ubbidendo al loro «antico uso», la sua «vita» diverrà «assai più dolce». A causa di ciò che solo essi fanno, aggiunge, i Sudari hanno paura del clamore delle armi di lui. «Noi», prosegue prima di cominciare a cucire, «infiliamo le crune, e quello che facciamo / dobbiamo farlo insieme». Poi riprende dichiarando che essi devono cantare, cantare meglio che possono, ma

che prima Cuchulain deve conoscere chi essi siano. Ebbene, sono tutti «codardi giudicati, uccisi dai congiunti, // o cacciati di casa e lasciati morire di paura». I Sudari iniziano quindi a cantare, «in comune». Ma non hanno «parole o ritmi umani»; hanno cambiato gole, e cantano con «gole d'uccello» (Yeats 2005, 900-03).

Strano, misterioso rito, questo ingresso agli inferi, dove l'eroe di tante battaglie viene accolto da chi delle armi ha timore ed è morto di paura, da codardo o da vittima. Quasi Cuchulain dovesse, adesso, farsi come loro, trasformarsi da uccisore in ucciso, deporre il coraggio e l'eroismo e apprendere la resa: cucirsi un sudario e divenire Sudario egli stesso. La discesa all'Ade lo costringe infine a meditare sulle proprie ferite, sul sangue che ha sparso e che lo cosparge. Forse Cuchulain rivive la propria uccisione, come lo Iacopo del Cassero del *Purgatorio* dantesco, che ricorda «i profondi fori / ond'uscì 'l sangue in sul quale [...] sedea» (*Purg.* V, 73-74) e in punto di morte vede farsi lago, in terra, delle sue vene. E i Sudari potrebbero essere i saggi del Limbo, che hanno «occhi tardi e gravi» e «grande autorità ne' lor sembianti» (*Inf.* IV, 112-13).

Ma tutto appare enigmatico in questa lirica, a cominciare dagli occhi che spiano l'incedere di Cuchulain di tra i rami e dall'invenzione dei Sudari per rappresentare le ombre. Pure, questa medesima invenzione rende i morti concreti e per così dire vivi, li raffigura come corpi ancora avvolti nelle bende di lino, icone di un trapasso appena accaduto. Allo stesso modo il fagotto di tela, il cucire, l'infilare le crune (che è certamente ispirato dal canto di Brunetto: «come 'l vecchio sartor fa ne la cruna» – *Inf.* XV, 21), sono immagini umili, quotidiane, che trasformano il rituale di accoglimento in copia della vita. Perché questo è in effetti – lo scriveva Seamus Heaney, uno che s'intendeva di poesia e che ha messo in scena, in *Station Island*, un incontro tra se stesso e il fantasma di Joyce che riprende tutta la tradizione richiamata nel mio discorso – questo è in effetti «un rito di passaggio tra la vita e la morte», e il linguaggio stesso della poesia «consacra le cose di questo mondo – occhi, rami, lino, sudari, armi, aghi, alberi, tutti singolarmente puri nel contesto – eppure la raffigurazione che [ne] emerge è estranea a questo mondo» (Heaney 130).

Persino agli inferi, tuttavia, l'arte assicura una voce: i Sudari devono cantare, e cantare meglio che possono. E se nella versione in prosa che Yeats aveva schizzato essi prendevano a cantare come fanelli, gli insetti che popolano

“The Lake Isle of Innisfree”, ora, nella redazione in versi, ecco che cantano con gole d’uccello, l’essere alato del quale il poeta di “Sailing to Byzantium” vuole infine prender la forma dorata una volta fuori dalla natura. Non importa, adesso, che quelle «cose uccelliformi» siano le antiche Sirene o i cigni selvatici di Coole, né che abbiano parole o ritmi umani: perché, se «soltanto le parole sono un bene sicuro», «canta» – esortava il Pastore Felice nella prima delle *Collected Poems* di Yeats: «canta, dunque, ché anche questo è vero» (Yeats 2005, 79). E le ombre cantano: «in profonda armonia con i deboli e i forti di questa terra», cucendo il sudario di William Butler Yeats, preparando il suo ingresso in quel luogo senza luogo e senza tempo dove fra poco lo incontrerà T.S. Eliot in “Little Gidding”: spirito inquieto e peregrino, “maestro” che ricorda la comune preoccupazione per le parole: e raccomanda di muoversi nel fuoco «come in danza» (Eliot 1992-1993, 2: 93).

Sì, è anche lui uno dei volti dello spettro composito di “Little Gidding”, se non il principale o addirittura l’unico. Non solo perché entrambi i poeti usano Dante e la terza rima, ma per un fatto storico, di filologia elementare: la bozza manoscritta di “Little Gidding” IV, ora al Magdalene College di Cambridge, è vergata sul retro degli appunti di Eliot per la lezione che egli tenne su Yeats a Dublino nel 1940.