

L'ideologia

Thomas Stearns Eliot, uno dei massimi esponenti di quell'arcipelago di correnti artistiche che si definisce Modernismo, genio e coscienza poetica fra le più notevoli del Novecento, rappresenta anche una delle maggiori influenze sulla poesia del secolo, anche se le polemiche ideologiche che si sono accese attorno alla sua opera ne hanno spesso impedito una autonoma valutazione estetica.

Dalle stesse polemiche sono stati coinvolti altri modernisti, suoi contemporanei e in qualche caso suoi amici e sodali: da Ezra Pound a Wyndham Lewis, da D.H. Lawrence a W.B. Yeats, tutti scrittori che hanno flirtato, se pur con diverso impegno e responsabilità, con le idee ispiratrici del fascismo o con quelle da esso propuginate.

I punti di contatto più rilevanti fra questo tipo di Modernismo e il fascismo sono la matrice irrazionalista, il fascino per la tecnologia, la "filosofia" del sangue come principio di ispirazione creativa (che affascino sia Lawrence che Yeats), la fede nella bellezza e nella

vitalità costruttiva della distruzione¹. E, non ultimo, la ricerca di un saldo principio d'ordine autoritario, dopo la caduta di ogni preesistente principio di autorità e di ogni certezza, in campo sociale, culturale, politico e religioso.

Il modernismo letterario di Eliot, se condivide alcuni aspetti di corrispondenza con il fascismo, è tuttavia antirealistico (*non-representational*) ed elitario, si esprime cioè in una poesia aliena dallo storicismo e dal populismo fascisti.

La corrispondenza fra certi modelli ideologici eliotiani e quelli del fascismo solleva tuttavia un interrogativo con cui la coscienza del lettore/fruitor non può non confrontarsi. Viene spontaneo chiedersi se esista una soglia individuabile fra accettabilità e rifiuto dell'arte, ovvero, se leggere un poeta significhi abbracciarne l'ideologia o se non si possa semplicemente apprezzarne l'opera, anche al di là, se possibile, del suo significato implicito o della visione esistenziale e politica che la sottende. E, d'altro canto, ci si trova a chiedersi se sia ammissibile una poesia svincolata da un modello morale o, magari, ispirata a un modello *immorale*, specie quando al giudizio di *moralità* non si riconosca valore assoluto. Per quanto ci si dibatta in queste aporie, non si può far altro che mantenere aperta la disputa, poiché le alternative, entrambe imbarazzanti, sarebbero anche nel caso di Eliot due estremismi ciechi: il rifiuto totale della

¹ Cfr. N.F. Cantor, *Twentieth-Century Culture. Modernism to Deconstruction*, New York, Peter Lang, 1988, pp. 319-323.

sua poesia o l'indulgente minimizzazione, magari l'occultamento, dei pregiudizi che essa incarna².

In Eliot, suscitano già disagio certi dati riguardanti la sua vita privata, la sua ossessiva misoginia, il difficile rapporto con la prima moglie, Vivienne Haigh-Wood, relegata e abbandonata in una clinica per malattie mentali, e le enigmatiche relazioni con amiche di cui mal ricambiò un'amicizia per anni coltivata³. Dire che egli era una persona distaccata, priva di uno spiccato senso di umanità nei riguardi dei suoi simili, è forse un eufemismo. Egli stesso, con bello spirito di autoironia, si descrive così in *Five-Finger Exercises*:

How unpleasant to meet Mr. Eliot!
With his features of clerical cut,
And his brow so grim
And his mouth so prim

² Due esempi di queste posizioni estreme sono dati, rispettivamente, da Cynthia Ozick, che invita a rinnegare l'Eliot reazionario (*The New Yorker*, 20 November 1989, pp. 119-154), e da Christopher Ricks, che inserisce l'antisemitismo eliotiano nel più generico e socialmente diffuso atteggiamento del pregiudizio (*T.S. Eliot and Prejudice*, London, Faber and Faber, 1988), quasi a distanziarlo dalle tragiche conseguenze storiche del fenomeno. Altri critici recuperano dignità umana al poeta per vie intermedie, come fa J.M. Perl che lo legge (e spesso lo giustifica) sulla scorta di uno scetticismo e di un relativismo pervasivi (*Skepticism and Modern Enmity*, Baltimore and London, Johns Hopkins U.P., 1989).

³ Ne parla diffusamente, anche se talora in modo un po' sfumato, L. Gordon in *Eliot's New Life*, Oxford, Oxford U.P., 1988 e in «Eliot and Women», in *T.S. Eliot: The Modernist in History*, a c. di R. Bush, Cambridge, Cambridge U.P., 1991, pp. 9-22.

And his conversation, so nicely
 Restricted to What Precisely
 And If and Perhaps and But.
 How unpleasant to meet Mr. Eliot!⁴

Della freddezza temperamentale e del conservatorismo di Eliot, nella sua veste di critico, fu bersaglio principale il romanticismo, rifuggito, sulla scia di Matthew Arnold, con reiterate dichiarazioni di classicismo⁵. È per schivare ogni rischio di soggettivismo romanticheggiante che Eliot aderisce al principio dell'impersonalità dell'arte e teorizza l'espedito tecnico-stilistico del «correlativo oggettivo», per mettere l'io lirico al riparo dalle emozioni mediante la barriera retorica della distanza estetica.

La polemica contro il romanticismo, alla ricerca di un sicuro principio di autorità letteraria, è condotta, in varie forme, in saggi fondamentali come «Tradition and the Individual Talent» (1919), «Hamlet» (1919), «The Metaphysical Poets» (1921), dove il critico 'classicista' si dissocia dal poeta modernista. Eliot assumerà, con il tempo, una posizione sempre più marcatamente antiumanistica: difensore deciso della cultura più con-

⁴ «Quant'è sgradevole incontrare il signor Eliot! / coi suoi tratti di taglio impiegatizio, / e la fronte così arcigna / e la bocca sussiegosa / e la conversazione, garbatamente / limitata a Ciò Che Precisamente / e Se e Forse e Ma. / Quant'è sgradevole incontrare il signor Eliot!»

⁵ Sulle particolarità del classicismo eliotiano, cfr. S. Ellis, *The English Eliot*, London, Routledge, 1991, pp. 2-30.

servatrice della sua epoca e irriducibile oppositore del liberalismo e dell'individualismo laici. L'idea stessa di classicismo verrà da Eliot caricata di valenze politiche e ridefinita nel senso di un rifiuto della democrazia nella sua versione occidentale-europea⁶.

Nel 1923 Eliot sconfessa, in «The Function of Criticism», la parvenza di critica laica e storicistica di «Tradition and the Individual Talent» delineando la possibilità che la critica raggiunga «something outside ourselves, which may provisionally be called truth»⁷.

L'adesione alla Chiesa Anglicana, nel 1927, rende anche più evidente la sua tendenza a riconoscersi negli istituti tradizionali⁸. Nel 1928, egli si dichiara «classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion»⁹, e non esita a confessare la sua simpatia per le idee dell'Action Française e, l'anno seguente, di preferire

⁶ Cfr. W.M. Chace, *The Political Identities of Ezra Pound and T.S. Eliot*, Stanford, Stanford U.P., 1973, pp. 126-138.

⁷ T.S. Eliot, «The Function of Criticism» (1923), *Selected Essays*, p. 34 (trad. it. *Opere 1904-1939*, p. 641: «un qualcosa che ci trascende e che, in via provvisoria, potremmo chiamare "verità"»). Su questo cambiamento di atteggiamento da parte di Eliot cfr. L. Menand, *Discovering Modernism. T.S. Eliot and his Context*, Oxford, Oxford U.P., 1987, pp. 75-94.

⁸ Sulla conversione di Eliot, cfr. L. Gordon, *Eliot's Early Years*, Oxford, Oxford U.P., 1978, pp. 120-46.

⁹ T.S. Eliot, *For Lancelot Andrewes*, London, Faber and Gwyer, 1928, p. vii («classicista in letteratura, monarchico in politica, e anglo-cattolico in religione»; la Prefazione non compare nell'edizione italiana delle opere di Eliot).

il fascismo al comunismo¹⁰. L'accentuarsi di una visione ideologica rigidamente dicotomica gli fa affermare che «There are two and only two finally tenable hypotheses about life: the Catholic and the materialistic»¹¹. Non vi sono dubbi su quale sia l'«ipotesi» di vita a cui Eliot aderisce.

Il passo successivo sembra implicare, inevitabilmente, l'asservimento della letteratura e della critica alla religione: in *After Strange Gods. A Primer of Modern Heresy* (1934) Eliot individua nell'ortodossia (cristiana) il criterio di valutazione della letteratura, e in «Religion and Literature» (1935) egli sostiene l'incompletezza di una critica letteraria che non sia guidata anche dall'etica e dalla teologia. La sete eliotiana di valori disconosce anche il fatto che la sua produzione poetica maggiore, nel riflettere il crollo dei valori di un'intera civiltà, ha testimoniato e rappresentato proprio la caduta di un'etica e di una prospettiva assoluta¹².

L'adesione di Eliot ai principi tecnico-poetici del distacco oggettivo, della spazialità e di una precisa prospettiva etica presenta spiccate analogie, anche se non

¹⁰ T.S. Eliot, «The Literature of Fascism», *Criterion*, 8, December 1928, p. 288, e «Mr. Barnes and Mr. Rowse», *Criterion*, 8, July 1929, pp. 690-91.

¹¹ T.S. Eliot, «Modern Education and the Classics» (1932), *Selected Essays*, London, Faber and Faber, 1951, p. 514 (trad. it. *Opere 1904-1939*, p. 1085: «In definitiva, ci sono due e solo due ipotesi sostenibili riguardo alla vita: quella cattolica e quella materialista»).

¹² Cfr. R. Quinones, *Mapping Literary Modernism*, Princeton, Princeton U.P., 1985, pp. 21-39 e 114-119.

una perfetta identità, con i caratteri distintivi della *primary gyre*, la spirale solare — oggettiva, spaziale, morale — teorizzata dalla mitologia personale di Yeats. Ma lo spirito poetico di Yeats anela all'ideale esattamente opposto: la spirale lunare — soggettiva, temporale ed estetica — nella cui dimensione l'artista può realizzarsi al meglio, in piena autonomia e lontano dalle «complexities of mire and blood», le complessità di fango e di sangue che segnano l'esistenza umana e la ancorano alla materialità, alle pulsioni di vita, agli istinti naturali.

Di segno conservatore è anche l'idea eliotiana di tradizione al servizio di un canone letterario antiromantico, e la stessa primitiva conciliazione fra *tradizione* e *talento individuale* apparirà col tempo non più realizzabile; ma è già elitaria l'ipotesi che il riconoscimento e il valore di un'opera d'arte dipendano dalla sua adesione a una Tradizione, quella occidentale naturalmente, «the mind of Europe»¹³; la letteratura, o meglio, le letterature sono «"organic wholes", [...] systems in relation to which, and only in relation to which, individual works of literary art, and the works of individual artists, have their significance»¹⁴. Ed elitaria,

¹³ T.S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent» (1919), *Selected Essays*, p. 16 (trad. it. *Opere 1904-1939*, p. 396: «lo spirito d'Europa»).

¹⁴ T.S. Eliot, «The Function of Criticism», pp. 23-24 (trad. it. p. 630: «[“insiemi organici”, sistemi] in rapporto al quale, e solo in rapporto al quale, le opere individuali di letteratura, e le opere dei singoli artisti, acquistano il loro significato»).

quanto meno, è anche la sua concezione di una poesia difficile, inaccessibile ai più, nella quale l'allusività e l'obliquità sono i mezzi principali con cui il linguaggio dà voce ai propri significati.

Da parte di Eliot, americano, espatriato dalla grande democrazia repubblicana e di famiglia unitariana, l'assunzione della cittadinanza inglese e la dichiarazione di fedeltà alla monarchia e alla chiesa anglicana manifestano la volontà di assimilazione al contesto politico, religioso e socio-culturale del paese ospitante. Alla libertà di coscienza e alla guida suprema della ragione, affermate dall'unitarianismo, Eliot preferisce la sottomissione all'autorità delle istituzioni assolute, sia politiche che religiose.

Questo rigetto dell'unitarianismo familiare (con la sua fede nella libertà di coscienza, nella guida suprema della ragione, e con la sua negazione della trinità e della divinità di Gesù), è un rifiuto della figura paterna che sembra riflettersi, poi, come ha notato William Empson¹⁵ nel contrasto con la fede ancestrale, l'ebraismo: è quanto meno curioso, infatti, che in *Dirge*, un brano soppresso di *The Waste Land*, Eliot modifichi l'originale shakespeariano «Full fathom five thy father lies» (*The Tempest*, I, ii, 397) in «Full fathom five your Bleistein lies»; la figura dell'ebreo Bleistein, annullata dall'annegamento, si sostituisce così a quella del padre: da un lato,

¹⁵ Cfr. W. Empson, *Using Biography*, London, Chatto & Windus, 1984, p. 197.

rinnegandola, dall'altro, contaminandola con la sua qualità deteriore.

Incidentalmente, è proprio in *Dirge* che Anthony Julius, in un saggio fondamentale sull'antisemitismo di Eliot, riconosce il carattere cleptomane e vandalico del suo discorso poetico, che si avvale di poesia altrui per degradare l'ebreo devastando, insieme, il modello testuale a cui si rifà¹⁶. Il cadavere di Bleistein, in macabra decomposizione in fondo al mare, ostenta i bulbi oculari protudenti, dopo che i granchi ne hanno divorato le palpebre: «Graves' Disease in a dead jew's eyes! / When the crabs have eat the lids»¹⁷ è un'orrida rivisitazione dei più poetici versi shakespeariani per una situazione analoga: «Those are pearls that were his eyes» (*The Tempest*, I, ii, 399)¹⁸. Una tecnica di allusioni intertestuali che, vale la pena di sottolineare, non colpisce soltanto la figura dell'ebreo, ma tutta la cultura occidentale, frantumata nel crollo dei valori.

E non mancano, in *Dirge*, i soliti riferimenti antisemiti all'ostentazione di ricchezza, visto che dalle labbra rosicchiate di Bleistein appaiono i denti «gold in gold», ironica immagine dell'opulenza e del transeunte

¹⁶ A. Julius, *T.S. Eliot, anti-Semitism, and Literary Form*, Cambridge, Cambridge U.P., 1995, pp. 125-133.

¹⁷ T.S. Eliot, *The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, ed. by Valerie Eliot, London, Faber and Faber, 1971, p. 121 («La malattia di Graves negli occhi di un ebreo morto / quando i granchi han mangiato le palpebre».

¹⁸ «Sono perle quelli che erano i suoi occhi».

che fa eco al «Money in furs», di *Burbank with a Baedeker*, *Bleistein with a Cigar*, e alla rappresentazione del capitale nella figura di un ebreo reale, Sir Alfred Mond, proposta da *A Cooking Egg*. Da queste poesie, così come da *Gerontion* e *Sweeney among the Nightingales*, il lettore ebreo viene privato della possibilità di una ricezione serena e distaccata, escluso, come osserva Tom Paulin, dalle immagini e dal tono insultante¹⁹.

Allo stereotipo sposato dal testo eliotiano risponde bene Stephen Dedalus, dal terzo capitolo dell'*Ulisse* joyciano: «A merchant [...] is one who buys cheap and sells dear, jew or gentile, is he not?».

Ben diversa dalla visione eliotiana era stata quella di Matthew Arnold, che aveva auspicato una cultura come connubio di virtù ebraiche ed elleniche, in opposizione alla civiltà della borghesia inglese. D'altro canto, nella visione di Arnold, soltanto una cultura universalista poteva annullare i caratteri negativi dell'ebraicità, fra cui l'individualismo borghese, 'anarchico'. Per Arnold il diverso poteva, e doveva, assimilarsi alla società

¹⁹ Cfr. T. Paulin, «Undesirable», *London Review of Books*, 9 May 1996, p. 14. Nell'accusarne la «malvagità», Paulin sostiene la necessità di un processo di revisione critica che ridimensioni la «schacciante e soffocante autorità culturale» acquisita dall'opera di Eliot.

attraverso la cultura, trascendendo le proprie specificità 'razziali'²⁰.

Il rifiuto dell'unitarianismo è in ogni caso, per Eliot, il segno del suo conformarsi al codice sociale, rifuggendo sia il liberalismo democratico che il dissenso religioso. La diversità è, ai suoi occhi, un rischio per la cultura nazionale. Dopo la conversione del 1927, Eliot elaborerà, infatti, un concetto di Tradizione ancor più rigido e conservatore, affermando la necessità di un ambiente ideologico omogeneo e unitario²¹. La sua teorizzazione di una cultura religiosa occidentale (cristiana) egemonica ostenta senza alcuna esitazione il proprio volto anti-democratico, escludendo programmaticamente chi non appartenga a tale cultura; la laicità, nella letteratura, appare a Eliot un segno di corruzione.

È reazionaria la sua aperta simpatia per Charles Maurras, fascista della prima ora; un anti-dreyfusardo che difese sulla stampa di destra colui che falsificò le prove d'accusa contro l'ufficiale ebreo. Maurras, dopo aver fondato l'Action Française, un movimento di tendenza cattolica, monarchica e nazionalista, antisemita e di ispirazione fascista, fu teorico del regime di Vichy, e, nel 1945, fu condannato all'ergastolo per aver

²⁰ Su questi aspetti del pensiero arnoldiano, cfr. B. Cheyette, *Constructions of 'The Jew' in English Literature and Society. Racial Representations, 1875-1945*, Cambridge, Cambridge U.P., 1993, pp. 4-23.

²¹ Cfr. T.S. Eliot, *After Strange Gods. A Primer of Modern Heresy*, London, Faber and Faber, 1934, pp. 19-20. Il saggio, di cui Eliot non consentì una seconda edizione, non è mai stato tradotto in italiano.

collaborato con i nazisti. Dopo il processo a Maurras, Eliot scrisse un saggio in cui lo definiva "una sorta di Virgilio che ci ha condotto alle porte del tempio."²² D'altro canto, le sole esitazioni di Eliot nei riguardi della dottrina fascista erano dovute non tanto ai suoi aspetti illiberali, quanto al suo materialismo e al suo paganesimo²³. Ed è risaputo come una visione reazionaria abbia portato Eliot stesso ad aperte posizioni antisemite, e non solo nella poesia giovanile e nei *ribald verses* — le poesie oscene recentemente rese pubbliche²⁴, per cui ci si può impegnare in pur faticose giustificazioni —, ma anche, senza possibilità di attenuanti, nel pensiero della maturità, rivolto a un pubblico più ampio. Nelle conferenze tenute nel 1933 alla University of Virginia, e raccolte l'anno seguente in *After Strange Gods*, Eliot mostra la propria sintonia con gli *Agrarians*, che sostengono la necessità di una cultura sudista indipendente. Egli infatti caldeggia l'omogeneità razziale e religiosa di un popolo e indica la via d'uscita per evitare contaminazioni della tradizione locale: «reasons of race and religion combine to make any large number of free-thinking Jews undesirable». Allo stesso

²² "Trois écrivains anglais", *Aspects de la France et du monde*, 25 avril 1948, p. 6.

²³ Cfr. T.S. Eliot, *The Idea of a Christian Society*, London, Faber and Faber, 1939 (trad. it. *Opere 1904-1939*, pp. 1487-1566).

²⁴ Cfr. T.S. Eliot, *Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917*, ed. by C. Ricks, London, Faber and Faber, 1995.

tempo, egli condanna l'«eresia» dell'individualismo che devia dalla tradizione cristiana. A scanso di equivoci, poi, aggiunge che «a spirit of excessive tolerance is to be deprecated»²⁵. Che il suo spirito non aderisse propriamente a principi di 'tolleranza' emerge anche da una nota apposta a *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), in cui egli dichiara di non vedere nulla di male nella consuetudine cattolico-romana e comunista di stilare un indice dei libri proibiti. L'importante è che tale prassi serva, in modo intelligente, una causa giusta e universale²⁶. Rimane, naturalmente, una questione aperta il criterio in base al quale stabilire la *bontà* della causa, benché non sia difficile intuire la posizione di Eliot.

È sorprendente, e decisamente sgradevole, scoprire l'affinità fra l'idea eliotiana di una comunità chiusa ed omogenea e il concetto di «comunità di popolo» che, oltre a caratterizzare il nazionalismo tribale dei panmovimenti in Germania e in Russia, fu un elemento integrante del bagaglio ideologico del nazismo²⁷. E questo, pur con tutti i distinguo del caso.

²⁵ Cfr. T.S. Eliot, *After Strange Gods*, p. 20 («ragioni di razza e di religione rendono indesiderabile qualsiasi consistente numero di ebrei liberi pensatori»; «uno spirito di eccessiva tolleranza è deprecabile»).

²⁶ Cfr. T.S. Eliot, «The Modern Mind», *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), London, Faber and Faber, 1964, p. 136 (trad. it. *Opere 1904-1939*, pp. 1198).

²⁷ Cfr. H. Arendt, *Le origini del totalitarismo*, Milano, Bompiani, 1978, II, pp. 317-339.

Sorge spontaneo, a questo punto, l'interrogativo sulla responsabilità del poeta, ricordando che il 1933 segna, in Germania, la salita al potere di Hitler e l'inizio della persecuzione antisemita. D'altro canto, l'antisemitismo di Eliot fu condiviso da Belloc, Chesterton, Pound, Wyndham Lewis. E se ne riscontrano i segni, con sorpresa e su un piano puramente personale, persino in Virginia Woolf ("How I hated marrying a Jew")²⁸. Eppure vi furono, nello stesso periodo, scrittori che antisemiti non furono: James Joyce, che pur alieno da qualsiasi coinvolgimento politico aiutò amici e conoscenti ebrei a sfuggire ai nazisti; E.M. Forster, che si rifiutò di frequentare antisemiti, e Aldous Huxley, che nel 1939 fece uscire dalla Germania dei bambini ebrei e ne curò poi l'educazione.

Le implicazioni socio-politiche del pensiero di Eliot sono imbarazzanti anche per quella critica che, condizionandone le premesse religiose, cerca di giustificarne o motivarne le cadute antiliberali; cadute che si accentuano con il passare degli anni e portano Eliot ad affermare dogmaticamente il primato dell'etica e dell'ortodossia e a elaborare un programma di comunità cristiana elitaria e chiusa, manifestamente avverso al liberalismo, al laicismo e alla democrazia (*The Idea of a Christian Society*, 1939). Una posizione, questa, che Eliot continuerà a sostenere e a sviluppare nel corso degli anni, fino

²⁸ Citato in L. Edel, *Bloomsbury*, Harmondsworth, Penguin, 1981, p.186 («Come ho detestato sposare un ebreo»).

ad asserire l'organicità di cultura e religione (*Notes towards the Definition of Culture*, 1948), lasciandosi così nettamente alle spalle la concezione laica della cultura coltivata da Matthew Arnold. Se Eliot, poi, ravviserà in questo contesto cultural-religioso l'utilità di una dialettica fra idee diverse (quasi una *legge dei contrari* eraclitea) sarà soltanto perché, nel conflitto con l'«eresia», egli è convinto che si rafforzeranno l'«ortodossia» e la verità del cristianesimo. Forster riasumeva ironicamente così il pensiero di Eliot: "Where there is not Christianity there is nothing"²⁹. «Friction», questa condizione di attrito permanente che Eliot considera vivificante per la civiltà³⁰, suona come una versione eufemizzata e ingentilita della visione apocalittica, se non anche della filosofia della violenza a cui si richiamava il fascismo.

Benché esponente emblematico del Modernismo per la sua ricerca di uno stile nuovo come espressione della crisi, Eliot appare, sul piano culturale e ideologico, un

²⁹ E.M. Forster, *Two Cheers for Democracy*, Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 266 («Dove non c'è cristianesimo non c'è nulla»).

³⁰ Cfr. T.S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture*, London, Faber and Faber, 1948, pp. 59 e 82 (trad. it. *Opere 1939-1962*, pp. 570-71 e 596). Sull'argomento, cfr. S. Lucy, *T.S. Eliot and the Idea of Tradition*, London, Cohen & West, 1960, che tuttavia passa sotto silenzio i lati più reazionari delle teorie eliotiane, e il più recente R. Shusterman, *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, London, Duckworth, 1988, che si impegna, non sempre in modo convincente, in una critica di stampo revisionista per dimostrare infondate le accuse di conservatorismo rivolte a Eliot, fino ad affermare, con Gadamer, che il «pregiudizio» è condizione necessaria alla conoscenza (cfr. pp. 156-91).

sostenitore abbastanza tiepido della rivolta modernista, per nulla ammaliato dal fascino *indiscreto* della modernità. Gli manca, ad esempio, l'intensa visione mistica del momento apocalittico che è propria di Yeats, ma, soprattutto, egli rimane legato, sul piano teorico, ai modelli istituzionali autoritari della religione, della politica e della letteratura, malgrado la crisi di credibilità che li ha colpiti, complice la sua stessa poesia (*Poems*, 1920).

Destituiti definitivamente il sistema tradizionale e il principio di autorità, screditata la filosofia dell'oggettività, in cui Cartesio, Locke e Newton avevano individuato la chiave per la comprensione del mondo, Eliot si limita a rappresentare la deflagrazione dei modelli socio-culturali ed epistemologici con la delusione e il rimpianto del classicista a cui sono venuti a mancare i valori su cui ha fondato la sua esistenza. Non sembra un caso che Eliot (come Pound e Lewis) veda proprio nella figura dell'ebreo il simbolo dell'erosione che ha disgregato la coscienza moderna e minato alle fondamenta la società e la cultura occidentali. E poco importa che Eliot, in «Tradition and the Individual Talent», affermasse di credere in una letteratura (quanto meno) europea; il pericolo, per lui, è il cosmopolitismo ebraico, a cui alludono i versi di *Burbank*: «The rats are underneath the piles / The Jew is underneath the lot». Secondo il più vieto stereotipo antisemita, di cui la stessa propaganda fascista non tarderà a servirsi, l'ebreo erode le fondamenta della città, impossibile ideale di una

perfetta civiltà eliotiana che, peraltro, non ha mai visto la luce: «family, class and local loyalty» e «a common faith» sono gli ideali eliotiani per l'unità della cultura e delle nazioni³¹. L'ebreo è invece *l'altro*, l'estraneo per eccellenza, eletto dalla cultura occidentale a simbolo dei disvalori che minacciano la disgregazione della civiltà cristiana. L'ebreo di Eliot anziché prendere le mosse dagli interrogativi sollevati dallo Shylock shakespeariano, ritorna allo stereotipo monolitico e distruttivo, di ascendenza cristiano-medievale, del Barabba marlowiano. E vale la pena di notare che l'iniziale maiuscola a «Jew», richiesta dall'inglese corretto, fu concessa da Eliot soltanto nel 1963: prima di allora «jew» ebbe sempre, dispregiativamente, l'iniziale minuscola.

Sempre in una visione strumentale della letteratura, Eliot privilegia la poesia dell'oralità (e quindi anche il dramma in versi) per la sua funzione coesiva sociale e nazionale, mentre limita il valore della poesia «written to be read in solitude»³². Non diversamente, alla ricerca di criteri di giudizio sicuri derivanti da un'autorità esterna, e dopo aver puntualizzato che la maggioranza delle persone non è in grado di distinguere il bene dal male, egli aveva già riconosciuto nell'ortodossia cristiana il

³¹ Cfr. T.S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture*, pp. 52 e 82 (trad. it. p. 563: «vincoli di fedeltà alla famiglia, alla classe e al luogo»; p. 596: «una fede comune»).

³² Cfr. T.S. Eliot, «The Social Function of Poetry (1945)», *On Poetry and Poets* (1957), London, Faber and Faber, 1986, pp. 17-19 (trad. it. *Opere 1939-1962*, pp. 461-64: «destinata alla lettura individuale»).

parametro in base al quale stabilire «the validity of a writer's work»³³.

Il modernismo di Eliot è una rivoluzione formale applicata a un contenuto percepito come degradazione e involuzione. Eliot, da classicista quale si dichiara, sente ancora l'esigenza di un forte principio di autorità e di un sicuro schema di riferimento in cui confidare, e sacrifica sull'altare dell'ordine e dell'omogeneità socio-culturale i valori e le libertà individuali.

È tuttavia necessario, senza che per questo venga meno l'inquietudine che suscitano certe posizioni ideologiche di Eliot, ritornare al valore della sua poesia, anche se per far ciò si dovessero trascurare, assieme alle sue fonti ispirative, la personalità dell'Autore e i contenuti illiberali della sua critica sociale. È soprattutto necessario guardarsi dall'errore eliotiano di stabilire il valore dell'opera d'arte in base alla *giustizia* della Tradizione/ideologia di cui essa è rappresentante e portatrice.

Il dilemma posto dalla poesia di Eliot al critico — giudicare la poesia dal suo messaggio o indipendentemente da esso — apre due strade egualmente impervie: una che, negando valore alla poesia, mostra a sua volta un proprio volto intollerante e illiberale, e l'altra che, per salvare quella stessa poesia, porta il critico al riparo dalle proprie responsabilità, in un estetismo che dispensa

³³ T.S. Eliot, *After Strange Gods*, pp. 61-62 («la validità dell'opera di uno scrittore»).

l'espressione artistica da qualsiasi funzione ideologica e storico-sociale.

L'unica via utilmente percorribile appare quella di riconoscere la lacerazione senza volgere il capo dall'altra parte, fruendo del disagio intellettuale ed emotivo provocato dalla poesia e riattualizzando continuamente il dibattito. Osservare la ferita aperta, porsi di fronte all'interrogativo rappresenterà già in sé una prima tacita risposta, e sarà un contributo inconsapevole della letteratura alla coscienza dell'umanità, spinta, proprio di fronte all'opera di autori come Eliot, a un incessante riesame di sé e dei propri valori.

Se il dilemma è vivificante, secondo il principio eliotiano della *friction*, e mantiene vivo l'interesse nell'Autore, è anche necessario precisare che il concentrarsi sulle forme dell'espressione, che rendono grande al di fuori di ogni dubbio la poesia del primo periodo eliotiano (1917-1922), non intende essere una tacita giustificazione dei suoi contenuti, poiché l'arte non ha facoltà di redenzione. Eliot come poeta, dunque, e non come nume tutelare di una cultura.

Vi è un'altra implicazione ideologica della poesia eliotiana su cui non ci si può non soffermare, ed è quell'adesione estetica alla struttura mitica che troverà in *The Waste Land* la sua espressione estrema e deliberata. Eliminando ogni indicatore di tempo lineare e ogni ordine sequenziale, Eliot attua una forma spaziale chiusa, un sistema di riferimento olistico e autoriflessivo che,

negando la possibilità di ricostruire un contesto e di intravedere un'evoluzione, costringe a cercare il significato dell'opera all'interno dell'opera stessa e a riconoscere la sua presenza spazializzata al di fuori dal tempo³⁴. Il testo eliotiano appare chiaramente influenzato dalla concezione bergsoniana di tempo non-cronologico e non-omogeneo, benché non sia più chiaramente il tempo qualitativo, psicologico della coscienza a cui tende *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. Non è, tuttavia, il tempo spazializzato in senso sequenziale della fisica, e, ciò nonostante, esso è a suo modo *spazializzato*, reso cioè spazio nella sua natura di pluralità di frammenti che occupano una posizione sincronica e, apparentemente, arbitraria all'interno del testo. Ed è il testo che raccoglie e unifica in sé, in un ordine paradigmatico, i vari *momenti* della realtà, dispartata e sconnessa, rappresentandone la compresenza. Un'unità *sui generis*, quella testuale, non diversa da quel che si potrebbe definire l'*unità* della coscienza. Il tempo del testo, e ancor più chiaramente quello della sua ricezione, si avvicina allora,

³⁴ Sulla forma spaziale della letteratura moderna, cfr. J. Frank, «Spatial Form in Modern Literature» (1945), in *Critiques and Essays in Criticism 1920-48*, a c. di R.W. Stallmann, New York, Ronald Press, 1949, pp. 315-28, saggio che innesca la polemica ripresa da: J. Frank, «Spatial Form: An Answer to Critics», *Critical Inquiry*, 4, 1977, pp. 231-252; E.S. Rabkhiin, «Spatial Form and Plots», *ibidem*, pp. 253-270; W. Holtz, «Spatial Form in Modern Literature: A Reconsideration», *ibidem*, pp. 271-283; F. Kermode, «A Reply to Joseph Frank», *Critical Inquiry*, 4, 1978, pp. 579-588. Si veda anche la nutrita messe di saggi in *Spatial Form in Narrative*, a c. di J.R. Smitten-A. Daghistany, Ithaca-London, Cornell U.P., 1981.

e malgrado le contraddizioni, all'idea bergsoniana di *durata*, come tempo in cui la coscienza del passato e, nella sua ricezione globale, la consapevolezza di un pur enigmatico futuro confluiscono sul piano di un opaco e inafferrabile presente. Basterebbe il passo di Stetson a esemplificare la tecnica di sovrapposizione e intersezione dei piani temporali che informa tutto il poemetto. La lontana influenza di Bergson e delle sue lezioni parigine continua sottilmente a mietere i suoi frutti.

Al mondo del tempo e alla concezione originariamente ebraica della memoria come garante dell'identità e della continuità storica, il testo sostituisce l'ordine classico dello spazio e del mito e il concetto del ricordo come sintomo e prova di una realtà frammentata; allo stile narrativo, che è sollecitazione uditiva, succede quello del montaggio e della descrizione³⁵, come stimoli della facoltà visiva del fruitore.

A frantumare la sequenzialità temporale intervengono tecniche spazializzanti quali l'incorniciamento 'pittorico', la metafora strutturale del viaggio, la frammentazione, l'ellissi, la giustapposizione, la paratassi. Si accentua il carattere metaforico e paradigmatico della struttura poetica, che, abrogata ogni sintassi e ogni contesto referenziale, sembra affermare la fede assoluta nel testo, nel momento stesso in cui questo presenta, con ironica distruttività, la propria sfiducia nell'umano e

³⁵ Sul carattere spaziale della descrizione, cfr. G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 29-34.

nella storia e il non senso dell'esistenza. L'uomo moderno, osserva Genette, cerca di sanare le proprie lacerazioni cercando rassicurazione nella solidità delle cose e nella loro stabilità³⁶.

In realtà, però, si esprime in tal modo la rottura irrimediabile del rapporto fra il testo e l'oggetto della percezione. La realtà rappresentata è decifrabile soltanto attraverso il testo, che non consente al lettore alcuna verifica *oggettiva* con ciò che lo trascende. Cade, così, anche l'ultimo baluardo della cultura rinascimentale, la fede nel dualismo soggetto/oggetto; all'idea del diaframma che separa il soggetto fruitore dall'oggetto fruito subentra l'idea di una loro compenetrazione per osmosi, e cade l'illusione che il soggetto possa interpretare la realtà senza modificarla³⁷. Anzi, il soggetto ha perduto la chiave che gli consente di decodificare con sicurezza la realtà in cui vive. E, come se ciò non bastasse, con la (forse ironica) pseudo-autorità delle sue Note, il testo (di *The Waste Land*) mette in crisi il rapporto fra il critico e l'autore, proponendosi come *ur-text* del decostruzionismo³⁸.

³⁶ Cfr. G. Genette, «Spazio e linguaggio», in *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, p. 92.

³⁷ Cfr. J.S. Brooker-J. Bentley, *Reading The Waste Land. Modernism and the Limits of Interpretation*, Amherst, Univ. of Massachusetts, 1990, pp. 18-19.

³⁸ Cfr. R. Nevo, «*The Waste Land: Ur-Text of Deconstruction*», *New Literary History*, XIII, Spring 1982, pp. 453-61 (rist. in *T.S. Eliot. Modern Critical Views*, a c. di H. Bloom, New York, Chelsea House, 1985, pp. 95-102).

Con l'accentuarsi, secondo il concetto derridiano di *différance*, dello iato fra significante e significato, che è coscienza dell'arbitrarietà del segno, il testo apre il circolo ermeneutico dilazionandone all'infinito la chiusura³⁹. Ma se, per il lettore, il testo non è più strumento affidabile per l'interpretazione oggettiva della realtà rappresentata, il lettore è, a sua volta, completamente dipendente da un testo che non ripone alcuna fiducia in lui e nella razionalità della sua natura umana.

Con la propria sfiducia nella linearità temporale, il testo mitico eliotiano nega anche quell'idea di perfettibilità del genere umano che era stata già patrimonio dei romantici e, in particolare, di Shelley; del romanticismo rimangono i frammenti decostruiti, meteore impazzite che testimoniano una realtà già esistita nel tempo e che sopravvive ora, come pura presenza sterile, nello spazio della memoria⁴⁰. Il macrotesto rappresentato dall'intera cultura occidentale è imploso nelle schegge del testo modernista.

La forma, nel suo abbandono delle strutture tradizionali, diventa metafora del decadimento spirituale

³⁹ Cfr. J. Derrida, *La scrittura e la differenza* (1967), Torino, Einaudi, 1990.

⁴⁰ Una decostruzione di estremo interesse, tesa ad evidenziare i frammenti di tessuto romantico in *The Waste Land*, è quella elaborata da P. Meisel in *The Myth of the Modern. A Study in British Literature and Criticism after 1850*, New Haven-London, Yale U.P., 1987, pp. 87-109; ma si veda anche M. Bradbury, *The Modern World*, London, Secker & Warburg, 1988, pp. 184-185.

e socio-politico⁴¹, e riflette, oltre che la crisi di una coscienza, le condizioni storiche in cui l'artista si trova ad operare. La forma letteraria rivela la propria valenza ideologica. Di ciò Eliot mostra piena consapevolezza, e delinea una visione spaziale della letteratura, per la quale le opere del passato e quelle del presente costituiscono un ordine simultaneo nella coscienza dell'artista che scrive, un ordine che esula dalla dimensione temporale⁴². Così anche la tradizione viene spazializzata, vista in una sua globale, benché sempre rinnovabile, perfezione, in un ordine elevato a canone.

Con la sua forma chiusa, il testo si autolegittima ironicamente e, insieme, si fissa in un sistema spaziale che, annullato ogni collegamento sequenziale e deterministico, nega ogni valore all'esperienza dell'uomo nella storia e ogni senso alla storia stessa. Al tempo della storia, con le irreparabili tragedie del suo passato e le angosce del suo futuro, subentra la spazialità di un ordine mitico che promette la serenità dell'inazione e l'immobilità di un percorso ciclico, rassicurante perché sempre dogmaticamente uguale a se stesso.

⁴¹ Cfr. E.L. Epstein, «Purgation by Form in the Poetry of T.S. Eliot», in *The Modernists*, a c. di L.B. Gamache-I.S. MacNiven, London-Toronto, Associated Univ. Presses, 1987, pp. 192-201.

⁴² Cfr. «Tradition and the Individual Talent» p. 15 (trad. it. p. 394) e *The Sacred Wood* (1920, 1928), London, Methuen, 1953, pp. xv-xvi (trad. it. *Il bosco sacro*, Milano, Mursia, 1971, p. 54; l'Introduzione non compare nell'edizione italiana delle *Opere*).

La frequente corrispondenza sottolineata da Frank Kermode fra la spazializzazione attuata dalla letteratura modernista (a cui, oltretutto, Kermode mostra di non credere) e l'ideologia politica e culturale totalitaria del fascismo non è un argomento facilmente liquidabile, come vorrebbe invece Joseph Frank⁴³. Si tratta di ben più che di una semplice coincidenza, e ciò, malgrado poche, eminenti eccezioni: esemplare quella di James Joyce.

Abolita la sintassi tradizionale, «rotto il patto fra la parola e il mondo»⁴⁴, il testo ricorre a una sintassi spaziale che, nell'esulare da modelli di riferimento esterni, dichiara la propria autoreferenzialità, dando così espressione alla paura del tempo e alla più completa sfiducia nella storia. Il testo, così come lo spirito dell'autore, cerca pacificazione nella sicurezza di un modello, stabile e immutabile, che di fatto trae il proprio fondamento dalla frana dello storicismo e dalle rovine letterarie della civiltà. La poesia si salva grazie al sacrificio della forma tradizionale, ma anche grazie a «the government of the tongue», come l'ha definito Seamus Heaney⁴⁵. Il linguaggio afferma la propria autorità assoluta, autolegittimando se stesso, i suoi

⁴³ Cfr. F. Kermode, *The Sense of an Ending*, Oxford, Oxford U.P., 1967 (trad. it. *Il senso della fine*, Milano, Rizzoli, 1972) e J. Frank, «Spatial Form in Modern Literature».

⁴⁴ G. Steiner, *Real Presences*, London, Faber and Faber, 1989 (trad. it. *Vere presenze*, Milano, Garzanti, 1992, p. 95).

⁴⁵ S. Heaney, *The Government of the Tongue*, London, Faber and Faber, 1988, pp. 92-93 e segg.

significati e le leggi che governano il suo sistema. Dal crollo della cultura si salva un *collage* di residuati che si propone come possibilità di una nuova natura; e il testo che lo ospita si impone, allora, come mito formalmente unificante, a fondamento della nuova cultura del moderno. E tuttavia, non si può pretendere di individuare nel mosaico di frammenti che costituisce *The Waste Land* quell'unità che è, tradizionalmente, organizzazione logica, razionale e significante del contenuto, nel rispetto di un ben riconoscibile principio di economia.

La dimensione metastorica della poesia eliotiana si rivela chiaramente anche assumendo come prospettiva l'ermeneutica di Harold Bloom⁴⁶. L'*angoscia dell'influenza* dichiarata e dimostrata nei saggi critici eliotiani appare evidente anche nella poesia. Citazioni e allusioni intertestuali, linfa del testo eliotiano, palesano l'esigenza ineludibile di confrontarsi con dei *precursori*, ma, come in un rapporto edipico, rivelano allo stesso tempo la volontà di liberarsene attraverso un atto parricida. Il travisamento interpretativo (*misreading*) consente al poeta di affermare la propria creatività costruendola sui frammenti di tanti padri riconosciuti solo per essere rinnegati.

La deumanizzazione che caratterizza l'opera del primo Eliot, e in particolare *The Waste Land*, sembra segnare il processo di negazione della divinità dei precursori da parte del poeta *efebico* che mira ad affermare la propria originalità creativa; il testo, oltre a sopprimere la propria umanità, uccide anche, a colpi di frammenti, quei padri ingombranti che sono i predecessori, e nega, in modo contraddittorio e inconsapevole, quella tradizione in cui l'Eliot critico ha dichiarato di credere. Ma è in pericolo lo stesso ruolo dell'uomo nella visione eliotiana del mondo.

Quella di Eliot non è più soltanto la ricerca del potere eternante dell'arte, è un modello lontano l'urna greca di Keats, con la sua chiara compiutezza formale e la struggente consapevolezza che l'arte implica necessariamente il sacrificio della vita, ed è altrettanto lontano il modello yeatsiano dell'uccello che canta sul ramo d'oro di Bisanzio, incapace di cantare d'altro che non sia la vita "Of what is past, or passing or to come" (*Sailing to Byzantium*, 1926). Quella di Eliot è una visione conservatrice, che nega la possibilità di evoluzione e il valore del progresso per i rischi che esso comporta. Il bisogno di tradizione e di classicità lo portano ad abbracciare lo schema, soltanto formalmente razionalizzante, del mito come struttura letteraria di riferimento. Al duplice interrogativo aperto dalla storia sul senso del passato e sull'inquietudine destata dall'attesa del futuro risponde non un significato, ma un

⁴⁶ Cfr. H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford U.P., 1973 (trad. it. *L'angoscia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1983) e *A Map of Misreading*, New York, Oxford U.P., 1975 (tr. it. *Una mappa della dislettura*, Milano, Spirali, 1988).

metodo, quello mitico, che pacifica, estetizzandola, l'angoscia esistenziale del moderno.

Appare improbabile che i frammenti «tirati in secco» dall'io in *The Waste Land*, residui ultimi di una coscienza e dell'esperienza umana, siano in grado di ricostituire una tradizione⁴⁷. Alla fine, la fiducia del testo eliotiano è la pura fede nella cultura della propria esistenza, della propria presenza, e della propria letterarietà.

Impiegando un'analoga immagine di frammentazione, Yeats lascia meno spazio all'ambiguità. Altrettanto modernista per la viva coscienza di una apocalisse incombente, e pur manifestando un'uguale esigenza di ordine, Yeats si sforza di coniugare gli schemi opposti del mito e della storia: il ritorno ciclico della violenza, infatti, appare come necessità per il procedere della storia, ingabbiata nello schema mitico delle spirali. Per l'uomo finisce, comunque, l'antica illusione di poter dare equilibrio filosofico al proprio universo: «We pieced our thoughts into philosophy» (*Nineteen Hundred and Nineteen*, 1919). La vanità dell'azione ordinatrice operata dall'intelletto è implicita in quell'ironico «pieced», pensieri messi assieme come cocci: un rappezzo di filosofia che mostra la propria illusorietà di fronte al regolare riapparire delle umane atrocità. Le atrocità della guerra per l'indipendenza irlandese dopo il

⁴⁷ Il problema è affrontato in un saggio di M.H. Levenson, in *A Genealogy of Modernism*, Cambridge, Cambridge U.P., 1984, pp. 165-212.

grande massacro della prima guerra mondiale, ma anche, nella visione universale del poeta, ogni altra atrocità a venire.

Bisognerà attendere la conversione e la poesia dei *Four Quartets*, per assistere al recupero e alla redenzione del tempo dell'essere nel suo rapporto con l'eternità. Libero dalle strettoie del ciclo mitico, il testo si confronta ora con un tempo al di fuori del tempo: «History is a pattern of timeless moments». Non si ha però la sensazione, né alcuna certezza, che ad essere redento sia il tempo dell'esistenza umana.

L'iconicità visionaria, ambiguamente metaforica, dell'Inferno poetico eliotiano cederà il passo, anche attraverso il misconoscimento da parte di Eliot del suo poemetto più popolare e influente⁴⁸, a una coordinata presenza di suggestioni simboliche alimentate dall'ansia di una ricerca spirituale, privilegiando uno stile fluido, meditativo, più astratto, un tono speculativo, a tratti dogmatico, una voce spesso oratoriale, predicante. Si è di fronte a quello che è stato definito «il tradimento della visione del mondo modernista» da parte di Eliot⁴⁹. L'impostazione critica tendenzialmente storicistica di *Tradition and the Individual Talent*, già elevata ad

⁴⁸ Cfr. J. Harwood, *Eliot to Derrida. The Poverty of Interpretation*, London, Macmillan, 1995, pp. 62-63.

⁴⁹ D. Fokkema-E. Ibsch, *Modernist Conjectures. A Mainstream in European Literature 1910-1940*, London, C. Hurst & Co., 1987, p. 96.

La retorica

L'ideologia eliotiana, con il suo bisogno di ordine e il suo disprezzo per l'anarchia individualista, si esplicita in una teorizzazione insistita sulla ricerca formale. Il suo è un caso esemplare di *traduzione* dell'ideologia in uno stile sostenuto (talora compresenza e somma di più stili) che si fa retorica. Sembra che Eliot cerchi, e trovi, nello stile la dimensione formale in cui incastonare e fissare quella mobilità del senso che ispira alla sua sensibilità situazioni di disordine e di caos. La retorica diventa l'arma con cui egli si impegna a controllare la pericolosa mutabilità del reale e dei suoi significati. Paradossalmente, però, la griglia della forma non riesce a dare ordine ai frammenti, che tali rimangono. Essa permette invece di assistere al trionfo dell'espressione poetica, proprio nel connubio modernista fra una forma che intende contenere e controllare e un contenuto che, per sua stessa natura, le si ribella rifiutando di trasmettere, malgrado essa, qualsiasi significato razionale e certo.

¹⁰ T. S. Eliot, *Order and Mystery: A Study in Modern Literary Theory*, London, Verso, 1972, p. 140.

Il «sea-change / Into something rich and strange», il «cambiamento marino / in qualcosa di ricco e di strano», di cui canta lo spiritello Ariel in *The Tempest*, non riguarda solo la trasformazione magica (e illusoria) del cadavere di Alonso, re di Napoli, ma anche la metamorfosi provocata dalla retorica del linguaggio poetico ai danni della naturalità del linguaggio referenziale. E proprio questa immagine della trasformazione marina Eliot la usa in *Dirge* a fini ideologici, ai danni della figura dell'ebreo, dopo averne descritto la decomposizione sottomarina:

Under the flatfish and the squids
 [...]
 Lower than the wharf rats dive
 Though he suffer a sea-change
 Still expensive rich and strange⁵¹.

L'ambiguità e la ricchezza della poesia eliotiana, e il problema della sua decodifica, si rivelano nella qualità di uno stile che trasforma l'idea in immagine tangibile e visiva, ricorrendo a un'immagine letteraria straniata. Metaforicità, deumanizzazione, verticalità, caduta, delineano tutte, e insieme, una retorica *significante* che acquista alla poesia, e in modo crescente con il passare

⁵¹ *Dirge*, p.121 («Sotto i pesci piatti e i calamari / [...] / al di sotto del molo i topi si tuffano / malgrado il suo cambiamento marino / pur costoso ricco e strano»).

del tempo, una valenza sempre più aperta. Ma un testo che non si lascia interpretare in modo chiaro e univoco contraddice i presupposti di una poetica o, piuttosto, di una critica classicistica. Gli si potrebbero riferire le stesse parole usate da Samuel Johnson per criticare lo *wit* dei poeti Metafisici nel famoso passo del suo saggio su Abraham Cowley: «The most heterogeneous ideas are yoked by violence together; nature and art are ransacked for illustrations, comparisons and allusions»⁵². Il bisogno di *ordine* e di *forma* espresso da Eliot nella recensione allo *Ulysses* joyciano⁵³ non trova alcun riscontro immediato nella sua poesia maggiore, che è, invece, espressione opposta del disordine, e di una forma che, se c'è, è inafferrabile o, quanto meno, non individuabile sulla base di un modello testuale tradizionalmente riconosciuto. L'Eliot critico e l'Eliot poeta sembrano rappresentare, a questo proposito, due diverse tendenze: classicistica e conservatrice, in un caso; modernista e innovatrice, nell'altro. Eppure anche nell'Eliot critico non è assente una *coscienza della modernità*, viva nell'idea che interpretare la realtà, almeno quella testuale, secondo criteri certi, dati e immutabili sia un'impresa impossibile. È forse utile allora appurare

⁵² S. Johnson, *Lives of the English Poets*, London, Dent, 1925, Vol. 1, p. 11 («Le idee più eterogenee sono aggiogate insieme a forza; natura e arte sono saccheggiate per trame illustrazioni, paragoni e allusioni»).

⁵³ Cfr. T.S. Eliot, «Ulysses, Order and Myths», in *The Modern Tradition*, a c. di R. Ellmann and C. Feidelson, New York, Oxford U. P., 1965, p. 681 (trad. it. *Opere 1904-1939*, p. 646).

quale rapporto Eliot concepisca, sul piano teorico, fra il testo e il suo fruitore, fra l'artista e il suo critico.

Questa posizione relativistica Eliot la esprime sin da *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, dove egli riconosce al lettore un'ampia libertà di fruizione del testo poetico, ammettendo apertamente che l'interpretazione di un'opera da parte del suo autore non è necessariamente più valida di quella proposta da un qualsiasi lettore⁵⁴.

In altra forma, egli aveva già anticipato l'argomento del distacco dell'autore dalla propria opera in «Tradition and the Individual Talent», dove, trattando dell'impersonalità dell'artista nell'atto della creazione estetica, egli aveva sostenuto la necessità che la mente di questi, per evitare il rischio della soggettività, si mantenesse neutrale nel processo creativo, fungendo da puro catalizzatore alla libera combinazione di sentimenti:

The mind of the poet [...] may partly or exclusively operate upon the experience of the man himself; but, the more perfect the artist, the more completely separate in him will be the man who suffers and the mind which creates⁵⁵.

⁵⁴ Cfr. T.S. Eliot, «The Modern Mind», p. 130 (trad. it. pp. 1191-92).

⁵⁵ Cfr. T.S. Eliot, «Tradition and the Individual Talents», p. 18 (trad. it. p. 398: «La mente del poeta [...] può agire parzialmente o esclusivamente sull'esperienza personale di quell'uomo, eppure, quanto più perfetto è l'artista, tanto più rigorosamente separati resteranno il lui l'uomo che soffre e la mente che crea»).

Ma l'atteggiamento critico di Eliot mostrerà tutta la sua modernità qualche anno più tardi quando affermerà la possibilità che l'interpretazione del lettore non solo diverga da quella dell'autore, ma le sia anche superiore, in quanto, talvolta, l'autore può non essere pienamente consapevole di tutti i significati della propria opera:

The reader's interpretation may differ from the author's and be equally valid — it may even be better. There may be much more in a poem than the author was aware of⁵⁶.

Questa apertura alla non esauribilità dell'interpretazione spiega l'immensa mole di analisi offerta dalla critica all'opera eliotiana e, d'altro canto, porta a una situazione paradossale che non sarebbe dispiaciuta a Roland Barthes, poiché, rinunciando al principio della propria *autorità*, non rivendicando la propria superiorità di interprete sul lettore e sul critico, l'autore opera un disconoscimento della propria creazione artistica.

Il convincimento che l'opera, una volta scritta, intraprenda un processo di crescente autonomizzazione dal suo autore si rafforza, in Eliot, con il passare degli anni: ciò a cui il poeta dà espressione, egli sosterrà, non

⁵⁶ Cfr. T.S. Eliot, «The Music of Poetry» (1942), *On Poetry and Poets*, p. 31 (trad. it. p. 303: «Anche se diversa da quella del poeta, l'interpretazione del lettore può essere egualmente valida e perfino migliore. Una poesia può racchiudere assai più di quanto l'autore sia consapevole di averci messo»).

gli è sempre necessariamente comprensibile, né quando l'ispirazione lo coglie né, tanto meno, dopo che questa lo ha abbandonato⁵⁷. È una posizione, questa, che apre la strada al New Criticism e all'idea dell'autonomia del critico di fronte al testo, anche se la distanza di Eliot dai New Critics è, per altri versi, abbastanza netta, soprattutto per il suo scetticismo di fronte alla pretesa dell'obiettività interpretativa che consentirebbe al critico di accedere all'unica lettura possibile di una poesia:

The first danger is that of assuming that there must be just one interpretation of the poem as a whole, that must be right⁵⁸.

E, tuttavia, Eliot esprime allo stesso tempo, contraddittoriamente, la sua perplessità di fronte a una lettura critica che non esprima i sentimenti del comune fruitore:

a good deal of the value of an interpretation is— that it should be my own interpretation. [...] a valid

⁵⁷ Cfr. T.S. Eliot, «Virgil and the Christian World» (1951), in *On Poetry and Poets*, p. 122 (trad. it. p. 983). Questo non impedirà, comunque, a Eliot di rifiutare certe interpretazioni di *The Waste Land* troppo legate al contingente.

⁵⁸ Cfr. T.S. Eliot, «The Frontiers of Criticism» (1956), *On Poetry and Poets*, p. 113 (trad. it. p. 1292: «Il primo pericolo è quello di presumere che di una poesia nel suo insieme debba esserci una sola interpretazione giusta»).

interpretation, I believe, must be at the same time an interpretation of my own feelings when I read⁵⁹

come a dire che letture diverse dovrebbero portare a un'identità di effetti: la convergenza della lettura di un critico con quella del fruitore conduce verso la «giusta interpretazione» a cui Eliot si è appena dichiarato contrario.

È ovvio come nei suoi scritti critici Eliot pensi soprattutto alla propria attività artistica; già egli si era espresso in tal senso in «The Music of Poetry», dove aveva ammesso che il critico-poeta, con le sue teorizzazioni, intende innanzitutto difendere la propria poesia⁶⁰. È dunque ancor più apprezzabile che, nella sua veste di critico letterario, e malgrado qualche sofferta contraddizione, egli si costringa ad abdicare al diritto esclusivo di interprete della propria opera, desacralizzando il ruolo dell'autore/interprete e legittimando, al tempo stesso, ogni altra lettura. Si tratta alla fine, e paradossalmente per un autore che anela con tanta ossessione all'ordine, di un rifiuto del principio d'Autorità che appare privilegiare il momento pluralistico della fruizione su quello dispotico della produzione.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 114 (trad. it. p. 1293: «un buon motivo per ritenere valida un'interpretazione è che... essa sia mia. [...] penso che un'interpretazione valida della poesia debba essere nel contempo un'interpretazione dei miei sentimenti di lettore»).

⁶⁰ Cfr. T.S. Eliot, «The Music of Poetry», p. 26 (trad. it. p. 298).

Un punto nodale della concezione critica eliotiana è quello della tensione fra il momento inconscio e quello conscio nell'atto della creazione estetica. In «The Function of Criticism» Eliot presenta l'interpretazione come una imprescindibile necessità rispetto alle pressioni di un inconscio «casuale» o della parola come puro incanto verbale; d'altro canto, l'atteggiamento romantico coinvolge tanto l'ispirazione quanto i fini della creazione artistica, di cui il poeta non è tenuto ad essere consapevole⁶¹.

Questa posizione sarà ribadita e messa a fuoco in saggi successivi. In *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, ad esempio, Eliot introduce l'idea di una poesia in cui gli aspetti tecnici costituiscono un diversivo, come i pennelli per il poeta: una deliberata interferenza che consenta il realizzarsi spontaneo dell'ispirazione e impedisca alla riflessione cosciente del poeta di contaminarla. Il *significato* stesso della poesia, del resto, ha soltanto la funzione di distrarre il lettore, di costringerlo a riconoscere il momento conscio prima di quello inconscio, affinché egli non si concentri sull'effetto che la poesia intende esercitare su di lui⁶².

L'argomento del rapporto fra significante e significato è ripreso ancora nel saggio su «Rudyard Kipling» (1941), in cui Eliot esprime la poetica di un'arte che,

innanzitutto, *sia*, che metta in scena se stessa e che non abbia come dovere primario quello di *significare*, un'arte che ispiri «within a limited range, a considerable variety of responses from different readers»⁶³. L'incertezza di Eliot si manifesta nel conflitto, al limite del paradossale, delle sue espressioni: «within a limited range»/«a considerable variety of responses», come se egli si dibattesse fra il timore di lasciare troppo spazio a possibili *misreadings* e l'affermazione della libertà interpretativa.

In sintonia con le idee formaliste, il poeta dovrà impegnarsi nella costruzione «artigianale» del testo, perché l'attenzione agli aspetti tecnici e formali dell'opera annullino totalmente il suo pensiero cosciente. Posto il problema in termini tali da far concepire l'ispirazione poetica come una scrittura in *trance*, un tentativo di attingere ai territori dell'onirico alla maniera di Yeats, Eliot introduce l'argomento del significato trasmesso dalla forma:

It is a question then of what one chooses to be conscious of, and of how much of the meaning, in a poem, is conveyed direct to the intelligence, and

⁶¹ Cfr. T.S. Eliot, «The Function of Criticism», p. 24 (trad. it. p. 630).
⁶² Cfr. T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, pp. 151, 154-55 (trad. it. pp. 1210-211, 1213).

⁶³ Cfr. T.S. Eliot, «Rudyard Kipling» (1941), *On Poetry and Poets*, p. 238 (trad. it. p. 278: «entro un certo [limite], una considerevole varietà di reazioni da parte dei diversi lettori»).

how much is conveyed indirectly by the musical impression upon the sensibility⁶⁴.

La svolta, qui, sta in quell'espressione paradossale «chooses to be conscious of», come a indicare che la consapevolezza (ma dunque anche l'inconsapevolezza!) della creazione artistica è una scelta personale del poeta. Il significato può far presa sui sensi non soltanto attraverso le facoltà intellettive, ma anche tramite la ricerca formale cosciente, ossia attraverso quella «craftsmanship» che è *meditata* elaborazione dello strumento poetico al servizio di un'istanza inconscia che può trapelare proprio perché schermata dalla forma⁶⁵. L'idea

⁶⁴ *Ibidem*, p. 238 (trad. it. p. 278: «Resta poi da vedere di che cosa il poeta elegge di divenire consapevole, e quanto del significato d'una poesia è direttamente trasmesso all'intelligenza e quanto è invece espresso indirettamente dall'effetto della musica sulla sensibilità»).

⁶⁵ È utile notare, a proposito del contenuto, analogie fra l'idea di Eliot e quanto sostiene Stefano Agosti: «il contenuto razionalizzabile d'un testo poetico non è mai il vero contenuto. Il vero contenuto è quel contenuto alienato che vive in perfetta simbiosi con le forme entro le quali si manifesta» (*Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 42). Di diverso parere è invece Agosti per quanto riguarda la natura dell'elaborazione formale; egli infatti riprende la formula di I. Fónagy che propone l'equazione

$$\begin{array}{l} \text{Forma} \\ \text{Contenuto} \end{array} = \begin{array}{l} \text{Inconscio} \\ \text{Cosciente} \end{array}$$

e rovescia l'idea «del processo creativo inteso come progressione da un nucleo oscuro e informe di senso verso la chiarezza consapevole d'una forma significante; la creazione è esattamente l'inverso di questo processo, in quanto spinge contenuti razionali — o dominati razionalmente — verso l'irrazionalità segreta e veramente biologica delle forme. Sono le forme che riflettono l'inconscio» (*Ibidem*).

classicistica del controllo sulla (e della) forma e l'idea romantica di un contenuto che emerge spontaneo e inconsapevole sembrano in uno stato permanente di coesistenza conflittuale.

L'apparente svalutazione e ridimensionamento del piano del significato (cosciente) in favore di un cosciente artigianato poetico può apparire, oltre che come tardoromantica ricerca nei recessi più profondi dell'io, anche come un opposto tentativo di deresponsabilizzazione personale. E si rammenta come Eliot, nel momento stesso in cui formulava la teoria dell'impersonalità dell'artista e del distacco estetico, si preoccupasse di difendersi da possibili accuse di freddezza e insensibilità precisando:

But, of course, only those who have personality and emotions know what it means to want to escape from these things⁶⁶.

Fuga dal romanticismo non significa insensibilità, dice Eliot; e riafferma, intanto, la condizione elitaria in cui il poeta sente di operare.

Non serve rincorrere oltre l'argomento, che potrebbe dipanarsi all'infinito proprio in virtù del principio

⁶⁶ T.S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», p. 21 (trad. it. p. 401: «È naturale, però, che solo chi ha personalità e sentimenti sappia che cosa significhi volerne evadere»; Eliot dice, per la precisione, «personalità ed emozioni»).

eliotiano per il quale l'interpretazione del lettore può anche essere migliore di quella dell'autore. Ciò che interessa, invece è, da un lato, riconoscere l'articolazione e la continuità dell'impegno eliotiano nella costruzione formale e nel motivare la coerenza della propria attività di poeta e di critico, dall'altro, sottolineare come la sua attenzione per gli aspetti formali aspiri a un significato che proviene da oltre la soglia del cosciente.

Le perplessità che Eliot mostra nei riguardi della retorica così come applicata dai poeti georgiani hanno un carattere fondamentale affine al rifiuto romantico della poetica classica, della *poetic diction* e dell'arte oratoria⁶⁷. È certo comunque che il rifiuto della retorica, ed Eliot ne è consapevole, suggerisce di per sé una *retorica*⁶⁸. Il problema consiste, allora, nell'opporre una retorica nuova a una retorica vecchia e logora, recuperando inoltre il termine, come fa Eliot, a un'area semantica di grado positivo in virtù della sua stessa ambiguità.

Che Eliot, nel periodo della sua migliore fioritura poetica, facesse ancora qualche resistenza di fronte alla forma retorica è dimostrato dal fatto che, come osserva McLuhan, fu Pound a trasformare l'originale struttura

⁶⁷ Per una trattazione esauriente dell'atteggiamento di Eliot nei riguardi della retorica e sulla sua evoluzione, si veda R. Bush, *T.S. Eliot. A Study in Character and Style*, Oxford, Oxford U.P., 1985, pp. 16-31.

⁶⁸ T.S. Eliot, «'Rhetoric' and Poetic Drama» (1919), *The Sacred Wood*, p. 79 (trad. it. *Opere 1904-1939*, p. 356).

quadripartita di *The Waste Land*, con la sua eco mistico-spirituale, nella definitiva struttura in cinque parti derivante dalla retorica classica⁶⁹.

La retorica del primo Eliot appare influenzata da un intento di *difficoltà* che il poeta/critico teorizzerà in «The Metaphysical Poets»:

The poet must become more and more comprehensive, more allusive, more indirect, in order to force, to dislocate if necessary, language into meaning⁷⁰.

Il poeta deve dunque spingersi fino alla *disarticolazione* del linguaggio per fargli assumere un significato in cui non si potrà certo riconoscere il suo *luogo* tradizionale. L'obliquità che Eliot qui invoca non è in linea né con gli intenti *persuasivi* di una retorica moralmente deresponsabilizzata, quale quella di Gorgia, il cui intento primario è la *comunicabilità* del messaggio, né, d'altra parte, con l'ideale socratico di una retorica

⁶⁹ Cfr. M. McLuhan, «Pound, Eliot, and the Rhetoric of *The Waste Land*», *New Literary History*, X, 3, 1979, p. 570.

⁷⁰ Cfr. T.S. Eliot, «The Metaphysical Poets» (1921), *Selected Essays*, p. 289 (trad. it. *Opere 1904-1939*, p. 578: «Il poeta deve diventare sempre più totalizzante, allusivo, indiretto, al fine di forzare il linguaggio, di smembrarlo se necessario perché incanali il significato»).

moralmente sana che conduca alla verità — come appare dal *Gorgia* platonico⁷¹.

Attratto dal mezzo linguistico, più che dal significato e dall'effetto, Eliot mostra, nella prima grande fase della sua produzione creativa, una profonda consapevolezza delle potenzialità di una retorica moderna: metodo costruttivo e forma del linguaggio non sono puri ornamenti del testo, ma ne costituiscono il significato stesso. La retorica del testo eliotiano è una maschera che rivela le infinite ambiguità del reale e, insieme, congela nello spazio formale l'angoscia della storia.

Lo stile eliotiano dà vita allora a una retorica nella sua accezione più ampia, che comprende sia quei tratti formali che concorrono a produrre il significato del testo sia il senso investigativo e critico di un discorso che struttura il campo semantico e ipostatizza il testo come modello ideologico-culturale.

Così, da un primo periodo in cui la retorica è volta a ironizzare sulla realtà dell'individuo si passa alla retorica del periodo centrale, quando in discussione è la realtà stessa in cui si muove l'individuo. In *The Love Song of J. Alfred Prufrock* assume funzione strutturante, e destabilizzante, la retorica dell'ironia, che avvia una complessa strategia di modelli formali, digressivi, mitici, teatrali e di distanziamento, attraverso i quali l'io ostenta

⁷¹ Sullo sviluppo dell'idea di retorica, cfr. P. Dixon, *Rhetoric* (1971), London, Routledge, 1990; B. Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Oxford, Clarendon P., 1989; B. Mortara Garavalli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989.

la propria incertezza in un gioco che rivela disagio e volontà di fuga da sé e dalla realtà circostante.

L'ironia è già nella forma del monologo drammatico, che rimanda, quanto meno, ai più paludati e 'drammatici' personaggi della letteratura browningsiana. Ma il monologo di Prufrock ha il sapore dell'antifrasi ironica, per la contraddizione che segna il personaggio, ossessionato dal timore del rapporto sociale, eppure tanto desideroso di dialogare da fingersi degli interlocutori; e non solo egli si crea un «you» allocutore, ma imposta tutto il suo monologo/soliloquio in forma dialogica, ricorrendo anche a inserti mimetici («They will say: ...»). Ma è il «Let us go» iniziale la prima e più intensa negazione della forma del soliloquio, proprio mentre rivela la sottesa finzione dialogica. Ma l'ironia pervade tutta la forma del testo, nella rima e negli effetti fonici (I/sky; «What is it?*/visit; Come and go/Michelangelo; grow old/rolled), nell'allitterazione (sawdust restaurants; deserted streets/retreats; Slipped/Sudden leap/asleep).

L'ironia opera sin dall'esordio, da quel «Let us go then, you and I»⁷² che non conduce in nessun luogo e pone un interlocutore assente la cui identità mai verrà chiarita. E il tempo dell'azione, «When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherised upon a table»,⁷³ è di fatto un'illusione subito distrutta dalla

⁷² «Andiamo dunque, tu e io».

⁷³ «Quando la sera è distesa contro il cielo / come un paziente eterizzato sopra a un tavolo».

spazializzazione operata ai danni del tempo dalla similitudine spazializzante.

Si creano così delle strutture digressive di cui quella spaziale è soltanto la prima. Una struttura, questa, ispirata proprio dall'esortazione iniziale, «Let us go». Dall'immagine delle strade deserte della prima sezione (1-12) si passa alla scena nella stanza (13-14), poi nuovamente una fuga per le strade (15-22 e 23-25) e un ritorno alla stanza a metà sezione (26-34). Lo sfondo, palese o implicito, rimane quello della stanza fino al v. 69; poi, dopo una sospensione, l'io ritorna al pensiero delle strade, di percorsi che sembrano non finire mai a forza di parlarne, per non giungere mai alla meta. Il distico formato dai vv. 73-74 conduce la fuga a una nuova scena di fondali marini, e poi di nuovo alla stanza (75-98). I vv. 99-110 tentano un'ultima fuga attraverso il pensiero deviante delle strade per perdersi a metà, in fraseggi fatici e metalinguistici, come nei meandri astratti della mente. A proposito è poi citato Amleto, e le sezioni seguenti (111-19 e 120-21) vertono sul pensiero puro, privo di contesto spaziale. Le ultime sezioni sono tutte riferite a uno sfondo marino (122-24, 125, 126-28, 129-31). Il passaggio definitivo terra→mare avviene tramite l'immagine della spiaggia («and walk upon the beach», 123), prefigurato da immagini d'acqua lungo tutto il monologo: «oyster-shells» (7); «pools that stand in drains» (18); «a pair of ragged claws / Scuttling across

the floors of silent seas» (72-73); «sprinkled streets» (101)⁷⁴.

Alla struttura digressiva spaziale si intreccia una struttura digressiva temporale. Non si intende certo affermare che non vi sia un filo di associazione logica, o psicologica, fra i pensieri di Prufrock, ma la rapidità e la frequenza con cui egli passa dal presente al passato, e dal passato al futuro, per poi ritornare subitaneamente al presente e così via, indicano una volontà di non procedere per linee coerenti in una direzione univoca. Il presente è il tempo del reale, il passato è il tempo dell'esperienza, il futuro è il tempo per la realizzazione degli intenti. Prufrock balza da un piano temporale all'altro non consentendo a chi lo *ascolta* di cogliere in modo esauriente nessuno dei tre piani della sua realtà interiore. Ciò che risulta, invece, da questo intreccio temporale è uno spaccato della coscienza digressiva, consapevole di star giocando con un linguaggio metatemporale a fini devianti: «There will be time, there will be time». E la tecnica digressiva raggiunge il suo culmine nella notazione metalinguistica pura di un interrogativo retorico degno del lettino di uno psicanalista: «Is it perfume from a dress / That makes me so digress?» (65-66)⁷⁵.

⁷⁴ «passeggerò sulla spiaggia»; «gusci d'ostrica»; «pozze che ristagnano nei rigagnoli»; «un paio di chela ruvide / scorrazzanti sui fondi di mari silenziosi».

⁷⁵ «È il profumo da un vestito che mi fa digredire così?».

Nel momento di sua massima esplicitazione metalinguistica l'ironia digressiva raggiunge il vertice della propria parabola strutturale e, insieme, si disintegra, annientata dall'ostentazione della consapevolezza. Paradossalmente, il momento in cui Prufrock riconosce di star divagando corrisponde ai momenti di massima contiguità al centro del suo problema, e Prufrock ne sfugge parlando del digredire.

La fuga attraverso il modello mitico è un'altra tecnica digressiva, mediante la quale l'io tenta di distogliere l'attenzione da sé, o di fuorviare l'idea di sé. Questo Prufrock fallimentare, però, non riesce mai a sfuggire del tutto all'inconscio, che sembra direzionarne i pensieri anche al di là delle digressioni. Egli non ha qualità per distrarre le Sirene, ma neppure la capacità di distrarre completamente se stesso.

Prufrock stabilisce numerosi rapporti fra sé e personaggi del mito, della letteratura e della storia, appiattendoli sull'unico piano del suo immaginario la loro diversa natura e facendoli apparire tutti personaggi di una costruzione letteraria. Egli cita o allude implicitamente a Guido da Montefeltro, a Michelangelo, a Esiodo, a re Davide, a Giovanni Battista, a Eliseo, al «profeta», a Lazzaro, ad Amleto, al Buffone, a Ulisse e alle Sirene. Negli accostamenti si può sempre individuare un fine ironico, talvolta di diretta antitesi, come nelle affermazioni litotiche «I am no prophet», «I am not Prince

Hamlet»⁷⁶, e si ha così l'idea che l'evocazione del modello mitico serva a definire la natura meschina di Prufrock, la sua nullità a paragone dei paralleli che egli stabilisce o ai quali allude. Come nota H. Kenner, di fronte al pensiero delle Sirene Prufrock confessa la propria inadeguatezza d'eroe: «I do not think that they will sing to me»⁷⁷.

Questa lettura della funzione del modello mitico è confermata dalla particolare visione di Prufrock, che concepisce la propria realtà come una realtà *mutolata*. Le donne dall'alto delle scale potrebbero vedere la chiazza di calvizie in mezzo ai suoi capelli, la sua capigliatura ormai rada, le sue braccia e le sue gambe esili. Prufrock stesso rimpiange di non essere stato un granchio in fondo al mare («I should have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas») e ha immaginato di vedere su un vassoio il proprio capo mozzato e un po' calvo («Though I have seen my head (grown slightly bald) brought in upon a platter»⁷⁸). La fuga di Prufrock è innanzitutto una fuga dal proprio spazio corporeo e dal proprio tempo, verso uno spazio disumanizzante. Se quello di Prufrock è un io diviso, lo è non fra due diversi modi umani dell'essere, ma fra due

⁷⁶ «Non sono un profeta»; «Non sono il principe Amleto».

⁷⁷ Cfr. H. Kenner, *The Invisible Poet*, p. 122; «Io non credo che canteranno per me».

⁷⁸ «Anche se ho visto il mio capo (fattosi un poco calvo) servito su un vassoio».

realtà che trascendono entrambe la natura umana: una verso le profondità dell'annullamento, l'altra verso le altezze del mito; una subumana, l'altra sovrumana.

Nella frammentazione del mito Prufrock sfugge l'eternità della ciclicità mitica, così come nel mito in sé Prufrock cerca di sfuggire il fluire della storia e la mutabilità di tutto ciò che al procedere storico è soggetto. Il mito elude la categoria del tempo, ma la disgregazione del mito elude, dello stesso, l'infinita stabilità.

La fuga dal reale si verifica anche attraverso una retorica della teatralità, a cui contribuiscono singole immagini di incastonamento visivo («And I have known the eyes already, known them all — / The eyes that fix you in a formulated phrase»⁷⁹) o il confronto, al fine di disconoscersi, con personaggi teatrali come Amleto o il Fool. Alla strategia di fuga partecipa poi ogni sorta di tecnica attraverso la quale Prufrock attua il distanziamento ironico da sé.

Per tutta la prima raccolta eliotiana, si assisterà poi a un graduale ma deciso declino del tono ironico, e soprattutto autoironico, annullato, magari, dalla malcelata malinconia di *La Figlia Che Piange* o dagli accenti satirici di un io osservatore in *Mr. Apollinax*.

E, tuttavia, già in *Prufrock and Other Observations* e in *Poems, 1920* si delinea una retorica dello spazio come forma dell'immaginario che stimola un'indagine sui suoi

⁷⁹ «E ho già conosciuto gli occhi, conosciuti tutti... / gli occhi che ti fissano in una frase formulata».

modelli di determinazione. Fra la struttura spaziale attorno alla quale si organizza il testo e il suo modello culturale si stabilisce un rapporto di isomorfismo. Lo spazio modella linguisticamente il testo e impone il proprio potere formalizzante sulla sua dimensione temporale, annullandola; al modello culturale definito dal testo si trasmette, così, la mitica fissità dello spazio. Lo stile nega sempre più apertamente possibilità di accesso alla presenza umana, in uno spazio che, sempre più dispotico, si fa dominatore assoluto del campo testuale. La poesia è avviata verso un misconoscimento della realtà umana che raggiungerà il suo apice in *The Waste Land*. Sarà soprattutto un ben concertato programma di retoriche stranianti a produrre l'effetto: l'immagine del cadavere *piantato* nel giardino di Stetson influenza tutta la realtà del poemetto, per cui ogni segno di corporeità si perde in frammenti di piante devitalizzate. E così, «The barges drift», «The barges wash», «Drifting logs», «Beating oars»⁸⁰, sono frammenti lignei che nascondono e si sovrappongono a immagini di umanità, quella di Elizabeth e Leicester innanzitutto, che si batte per resistere alla deriva.

La stessa realtà letteraria ne rimane straniata, così da rendere indistinguibile finzione da finzione, e finzione da realtà, come nel caso dei versi d'apertura di *A Game of Chess*, dove il testo si nutre del testo shakespeariano

⁸⁰ «Le chiatte alla deriva», «Le chiatte sciabordano», «Ceppi alla deriva», «Remi che battono».

dell'*Antony and Cleopatra* servendosi della Storia e della versione che ne dà Plutarco. Lo stesso il testo fa con la *Tempest* shakespeariana, stravolgendone le citazioni, dislocandole dal loro contesto, separandole dalle loro immediate immagini di riferimento. I versi in cui Ferdinand piange la morte del padre Alonso, ad esempio, vengono separati dalla immagine successiva della musica (di Ariel) che scivola sull'acqua, e il testo eliotiano *usa* le due immagini di morte/naufragio e di musica/acqua in luoghi diversi, impedendone il collegamento diretto.

Una rete di personificazioni e sineddochi operano, poi, come strumento di un inarrestabile processo di deumanizzazione («Footsteps shuffled on the stair», «Highbury bore me. Richmond and Kew / Undid me»⁸¹). Eppure, rimangono fondamentali le trasposizioni metaforiche e metonimiche che attualizzano un illusorio, e ironico, ciclo metamorfico fra i poli estremi vita/morte, umano/animale, animato/inanimato.

La stessa *retorica del vuoto*, che dopo aver percorso tutta la prima poesia di Eliot (si veda l'esempio illuminante di *Whispers of Immortality*) occupa un ruolo retorico dominante in *The Waste Land*, rivela, attraverso relazioni metonimiche e litotiche, come il piano significativo del testo tenda all'annullamento dell'umano e del vitale. Quando la natura si anima, è solo per condividere lo squallore della realtà umana o per

condurla, mediante la retorica, a una morte *formale* («Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit»⁸²), quando non a un suicidio.

Al lettore Eliot assegna un ruolo, lo attira nella trappola della testualità, come a compensare l'azione di annientamento compiuta ai danni dell'umanità del testo. Alla fine, il lettore («“You! hypocrite lecteur!”») e l'autore implicito («*mon semblable, — mon frère!*») rimangono le uniche presenze umane vive e compiute.

José Ortega y Gasset, dopo aver attaccato la «mostruosità» dell'imperativo realista, scrive in *La disumanizzazione dell'arte* (1925): «stilizzare vuol dire deformare il reale, irrealizzare. Stilizzare implica disumanizzare. E, viceversa, non vi è altro modo di disumanizzare che stilizzare»⁸³.

Quanto Ortega y Gasset osserva a proposito della disumanizzazione dell'arte moderna vale in buona misura anche per la poesia di T.S. Eliot. La fuga dall'umano, più che disprezzo per esso, potrebbe indicare «rispetto per la vita e ripugnanza a vederla confusa con l'arte»⁸⁴, argomenta il filosofo e saggista spagnolo. Forse la preoccupazione, e la ripugnanza, di Eliot non sono per la possibile confusione fra vita e arte, bensì per lo squallore di una vita vissuta in modo artificioso e meccanico. Ed è

⁸² «Morta bocca di montagna dai denti cariati che non può sputare».

⁸³ J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte* (1925), Cosenza, Lerici, 1980, p. 59.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 63.

⁸¹ «Dei passi strascicarono sulle scale», «Highbury mi fe'. Richmond e Kew / mi disfecero».

forse vero, rammentando anche la strenua opposizione di Eliot al romanticismo, che il suo temperamento incarna un'antinomia focale fra sentimento e retorica⁸⁵.

L'ambito della creazione estetica in cui la personalità dell'Autore più si avvicina all'identificazione con l'io lirico è proprio quello dello spazio retorico. Nel tratto formale e nel timbro retorico, più che nel contenuto del messaggio estetico, le due voci si confondono pericolosamente e il significante svela l'ambizione di ricoprire il ruolo di protagonista. È in questo momento che l'Autore è sorpreso, inconsapevole, nell'atto segreto e narcisista di indossare la propria maschera. Mentre al lettore, come scrive Robert Scholes, è chiesta la resa momentanea di fronte alla retorica del testo, per poterne cogliere il piacere che gli offre⁸⁶.

Ma il piacere è solo l'aspetto esteriore, edonistico, di ciò che il prodotto estetico può offrire. Forma e stile, e retorica nel suo insieme, su cui si sono concentrate tutte le facoltà coscienti del poeta nell'atto della creazione artistica, attendono infatti di essere interpretati per essere messi in dovuta relazione fruitiva con il significato stesso, inconsapevolmente espresso grazie a *quella* forma, a *quello* stile, a *quella* retorica.

Appare ozioso chiedersi se sia lo stile a determinare il contenuto o se non sia vero l'inverso. Se si crede a Eliot,

è dalla tecnica che scaturisce il contenuto, un'idea che sembra nascondere l'intento di non distanziarsi troppo dalla distinzione settecentesca fra «arte poetica» e «poesia»: il poeta è l'artigiano che produce arte con la sua abilità e la sua maestria, mentre la poesia, quella alta, gli proviene da un'estasi divina e quindi egli non ne appare del tutto responsabile. Eppure, non è facile credere che Eliot abbia concepito in momenti e con modalità diverse la forma e il contenuto della sua *Waste Land*. Lo stile e la materia del testo appaiono reciprocamente indispensabili e reciprocamente determinanti. Pensare che lo stile sia in funzione del messaggio, secondario ad esso, puro veicolo oggettivo dell'idea e del sentimento, significherebbe negare che è proprio quello stile a determinare, *consapevolmente*, quel messaggio. Parola e stile appaiono invece insolitamente autonomi, assumono una funzione primaria di cui il contenuto è la risultante immediata e necessaria. Il rapporto fra i due, infine, sembra inestricabile sul piano teorico; rimane la realtà della poesia come risultato di quella inevitabile e inscindibile fusione. Lo stile di Eliot non è esornativo, ma è, in fondo, la materia stessa della poesia, lo spazio libero in cui cerca riparo un significato in disperata fuga dal significare; per denunciare la fine dei valori di un mondo, per nascondere, e rivelare insieme, la caduta del rapporto tradizionale fra soggetto e oggetto della fruizione, nel testo come nella realtà. Nel confronto dell'io con un reale è un oggetto che non si

⁸⁵ Cfr. R. Bush, *T.S. Eliot*, p. 23.

⁸⁶ Cfr. R. Scholes, *Protocols of Reading*, New Haven-London, Yale U.P., 1989, pp. 108-109.

fanno più riconoscere, lo stile si presenta come implosione, disgregazione e accumulo di più stili; si propone esso stesso come principio organizzatore, anche se non *unificante*, della frammentazione. Supplente di un'idea assente, lo stile dichiara così lo stato di crisi, in sé e fuori di sé. E afferma, soprattutto, l'idea sovversiva e inaspettatamente anarchica di uno stile *liberato* dal vincolo di significare, uno stile che è esso stesso il proprio contenuto. Lo stile di Eliot *opera* in tal modo. Eppure, una *concezione* dello stile così anti-classicistica lui, certamente, dal punto di vista critico, non l'avrebbe mai condivisa.

Alla fine, il significato, forse non significativo, che ne deriva è quello di un tempo annullato da una poesia adagiata su un piano preminentemente spaziale, ad affermare la coscienza del disordine e del caos e il perseguimento di un modello mitico rasserenante, antistorico. Ma il mito, che è giustapposizione, spazialità, ma anche eterno ritorno, non riesce a realizzarsi in Eliot, se non in immagini di frammentazione. E' come se al ciclo venisse impedito, a più riprese, di svolgersi nel suo percorso continuo, come sarebbe proprio alla sua natura. E' proprio la soluzione di continuità che sottrae al ciclo mitico la sua qualità di sostituto del percorso storico. Un mito, poi, che anziché fondarsi su immagini pre-industriali di campagna e natura, si sostanzia, in negativo, di un panorama di desolazione urbana. E il quadro ironico che ne risulta non riempie il vuoto di una

struttura organizzatrice assente. Nessuna tradizione, nessun passato, colma e compensa il vuoto del presente, e come accade all'urna greca di Keats e all'uccello che canta dal ramo d'oro di Yeats, vita e arte, storia e mito mostrano le implicazioni del loro eterno conflitto: il mito mina ineludibilmente ogni possibilità di vita, per sostituirvi null'altro che la fissità dei suoi frammenti, privi di qualsiasi principio di continuità, ricchi soltanto di un ambiguo e inattendibile sentimento di rimpianto.

Eliot non riabilita un sistema di valori, bensì denuncia, forse inconsapevolmente, un immancabile fallimento universale. La poesia, come osserva Terry Eagleton, presenta il mito come sintomo di una «condizione sociale reificata», ma lo impiega, al tempo stesso, per dare senso a quella condizione⁸⁷. E tuttavia, al di là di una facile affermazione di intenti, si ha l'impressione che la poesia non riesca a tradurre in *performance* le qualità *ordinatrici* del mito. La sola direzione certa presa dalla grande poesia eliotiana sembra quella di un fermo *ritrarsi dal progresso*. Rimane, lucido, il quadro di un presente privo di significato e di valore.

Affermare altro e più di così sulla poesia di Eliot rischierebbe di chiuderne le infinite possibilità di lettura, contro la stessa poetica moderna da lui inaugurata. Ed è, paradossalmente, in questa *plusvalenza* di senso che sta

⁸⁷ T. Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, London, Basil Blackwell, 1990, p. 318.

la corrispondenza (certamente non deliberata) della poesia eliotiana alla scrittura ebraica e ai principi interpretativi che la informano. Ma mentre l'apertura della scrittura ebraica è programmatica, quella del testo eliotiano è *incidentale* ed ha una valenza, in ultima analisi, negativa, in quanto denuncia formale del fallimento della Storia e del significato.

Aboliti il tempo e la storia, non rimane neppure l'ombra di quel senso storico e di quella tradizione che, secondo Eliot, avrebbero dovuto garantire, autoritariamente, la continuità. L'apocalisse, assente nelle modalità eclatanti delle immagini yeatsiane, è pur presente ad ogni istante nella retorica sostenuta, strutturale, della frammentazione.

Già nella retorica della spazialità verticale, che caratterizza le prime raccolte eliotiane, si trova preannunciato il disinteresse per una dinamica che fa procedere la storia grazie alla volontà dell'uomo, a favore di un movimento che ne costringe la discesa, un percorso verticale che non è mai ascendente, ma sempre immagine di una inevitabile caduta.

Il brano di Stetson, in *The Burial of the Dead*, esemplifica in modo emblematico l'operazione di schiacciamento dei tempi sul piano spaziale; vi si fondono insieme più piani temporali: il presente testuale della Voce che chiama Stetson, il passato remoto storico della battaglia di Milazzo («You who were with me»), e poi i diversi tempi della dimensione mitica calata nel

ciclo della vegetazione: il passato remoto dell'anno precedente («That corpse you planted last year»), il passato prossimo della potenziale fioritura («Has it begun to sprout?»), il futuro della speranza angosciante («Will it bloom this year?»), il passato prossimo indefinito del letto/aiuola disturbato dal gelo («Or has the sudden frost disturbed its bed?»), il presente dell'intimazione («O keep the Dog far hence»), il futuro del rischio («Or with his nails he'll dig it up again!»); e c'è infine, sottinteso, il presente universale della Voce testuale che, ammiccante, si sporge dal testo, come da una finestra, per scoprire e aggredire il lettore («You! hypocrite lecteur!»), con un effetto di straniamento per il quale il verso dichiara al fruitore la propria presenza e la propria testualità⁸⁸. E mentre la Voce si protende al di fuori del testo, il fruitore ne viene trascinato all'interno.

La giustapposizione dei tempi dà luogo a una realtà la cui dimensione è puramente spaziale, ed è questa la struttura più propria di un testo che afferma ironicamente la frammentazione come proprio principio strutturante e unificante, contro il principio della consequenzialità logica. All'orizzontalità narrativa il testo sostituisce la verticalità del frammento poetico spaziale e del frammento iconico («broken images», «Huge sea-wood

⁸⁸ «Tu che eri con me sulle navi a Milazzo»; «Quel cadavere che piantasti l'altr'anno»; «Ha iniziato a germogliare?»; «Fiorirà quest'anno?»; «O il gelo improvviso ne ha turbato il letto?»; «O tieni via da qui il Cane»; «O con le unghie lo dissotterrerà».

fed with copper», «withered stumps of time», «These fragments I have shored against my ruins»⁸⁹); al percorso vitale della storia il testo privilegia la fissità della struttura mitica, e questa si realizza, oltre che attraverso la verticalizzazione dei piani temporali, come accade nel brano di Stetson, anche grazie alla giustapposizione dei piani spaziali, che accosta i frammenti di realtà più distanti e retoricamente eterogenei.

Eliot sembra ironicamente destinato a raggiungere obiettivi opposti a quelli a cui egli mirava. Le Regole dell'Arte che governano l'universo classicistico a cui egli si richiama trovano legittimazione nella loro corrispondenza alle leggi di Natura. Ora, non solo l'arte appare non reggersi su alcuna legge evidente e certa, ma la stessa natura è minata dall'arte nel suo programma e nel suo ordine, disgregata fino all'inverosimile in immagini che ne presentano, la sterilità e il depotenziamento. Una natura che non è più Verità e fonte di Verità e non ha più rapporti privilegiati con il disegno di Dio né con l'Uomo, ma incarna invece la disgregazione dell'io, del suo mondo interiore, del suo rapporto con la realtà.

Forse soltanto l'elitarismo eliotiano trova, nella poesia, adeguata espressione, nella sin troppo ovvia esclusività e cripticità dei significati. Poesia non certo democratica, ben lontana dagli ideali wordsworthiani di comprensibilità e di attenzione alle istanze spirituali dei

semplici. Le attenzioni di Eliot sono dedicate tutte non al disagio sociale o esistenziale del singolo individuo, non all'uomo, ma allo *spleen* di una maschera ironica, quando non alla nostalgia per una perdita ideologica antistorica. E tuttavia, se il prodotto ne sono stati *Prufrock*, *La Figlia Che Piange*, *The Waste Land*, neppure chi non condivide quell'ideologia potrà mai contestargliene la fonte ispirativa, se non per notare la contraddizione di una struttura mitica che, anziché dare al testo unità formale e/o contenutistica, pur in presenza di tanti frammenti mitici e di un asserito, ma non individuabile, impianto mitico globale sotteso, riesce a offrirgli come principio unitario solo quello della frammentazione e del vuoto. Il confronto è con la presenza di un significato assente, mentre il compito di significare è affidato alla forma, come per una inconsapevole resa del reale di fronte all'unico, indistruttibile, valore dell'arte.

⁸⁹ «immagini spezzate», «Enorme legno marino nutrito di rame», «avvizziti ceppi di tempo», «Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine».