

Dello stesso autore in **BUR**
Rizzoli

Assassinio nella cattedrale
Cori da "La Rocca"
La sorella velata

T.S. Eliot

LA TERRA DESOLATA

A cura di Alessandro Serpieri

Con il saggio di Alessandro Serpieri
*La prima stesura della «Terra desolata»
e la poesia giovanile di Eliot*

Testo inglese a fronte

BUR
Rizzoli
classici moderni

INTRODUZIONE

1. LA PRIMA PRODUZIONE E IL METODO MITICO

Quando Eliot compose *La terra desolata*, nel 1921, aveva già alle spalle più di un decennio di esperimenti poetici, che solo pochi scrittori e critici, e in primis Ezra Pound, erano stati capaci di apprezzare pienamente. La sua prima poesia importante, che in seguito sarebbe divenuta celebre, fu *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, scritta nel 1910-11 ma pubblicata soltanto nel 1915 sulla rivista «Poetry». La struttura formale, libera e legata a un tempo, i temi trattati (l'alienazione sociale, urbana e, più vastamente, esistenziale), i sistemi metaforici, gli echi da una tradizione letteraria plurisecolare (da Dante a Shakespeare a Laforgue) adombrano già la produzione successiva. Mancano esplicite transizioni logiche e la combinazione dei blocchi metrici e delle unità di significato si ha tramite parallelismi e antitesi di vario genere. Commissione di toni (lirico, tragico, faceto, ironico), convergenze-divergenze di piani di esperienza, *collages* di citazioni intertestuali: la prima poesia eliotiana esibisce già i suoi modi di organizzazione interna e i suoi collegamenti con i principali movimenti sperimentali dell'arte novecentesca. Il personaggio si frantuma, non meno del paesaggio o dell'ambiente in cui è inserito.

Già di questa poesia – come dei *Preludes* e di *Rhapsody on a Windy Night* pubblicati sulla rivista «Blast» nel luglio del 1915 e del *Portrait of a Lady* apparso sulla rivista

Pubblicato per

BUR
Rizzoli

da Mondadori Libri S.p.A.

© 1922 T.S. Eliot

© 1985 RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano

© 1994 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano

© 2006 RCS Libri S.p.A., Milano

© 2016 Rizzoli Libri S.p.A. / BUR Rizzoli, Milano

© 2018 Mondadori Libri S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-06696-9

Tiolo originale dell'opera:

The Waste Land

Prima edizione BUR: 1985

Ottava edizione BUR Classici moderni: novembre 2019

Seguici su:

Twitter: @BUR_Rizzoli

www.bur.eu

Facebook: /RizzoliLibri

«Others» nel settembre dello stesso anno – si direbbe, a prima vista, che non ha una strutturazione coerente, che parla dell'Io, dell'esperienza, del tempo, della comunicazione stessa, in maniera frammentaria. Ma l'impressione è fallace e deriva da un'attesa delusa: l'attesa di un discorso poetico organizzato secondo progressioni liriche di stati d'animo o secondo sequenze narrative. Il metodo compositivo è un altro, non più sequenziale e monologico bensì relazionale e dialogico, sia a livello intratestuale che intertestuale. Semplificando, si potrebbe concludere che quello che più interessa a Eliot (come, d'altronde, a Pound, a Joyce, ecc.) è *mettere in rapporto*: soggetto e oggetto, presente e passato, realtà e mito, testo e testo. Nasce, così, quel «metodo mitico» che, l'anno successivo alla pubblicazione della *Terra desolata*, lo stesso Eliot avrebbe così chiamato, e definito in termini molto appropriati, recensendo l'*Ulisse* di Joyce («The Dial», novembre 1923):

Nell'usare il mito, nel manipolare un continuo parallelismo tra il mondo contemporaneo e il mondo antico, Joyce sta seguendo un metodo che altri devono seguire dopo di lui [...]. È semplicemente un modo di controllare, ordinare, dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea. È un metodo già adombrato da Yeats, e della cui necessità credo che Yeats sia stato il primo contemporaneo a rendersi conto. È, lo credo seriamente, un passo verso la possibile resa del mondo moderno in termini artistici [...]. Invece del metodo narrativo, noi possiamo ora usare il *metodo mitico*.

Lui, per conto suo, lo aveva già sperimentato, a partire dai primi componimenti poetici. Se il caos del mondo contemporaneo non consentiva più coerenti percorsi narrativi, se risultava ripugnante alla coscienza dell'artista moderno l'organizzazione del materiale verbale e semantico secondo sequenze dominate dal principio di causa ed effetto, se ogni storia sembrava sbriciolarsi nella sua insignificanza, ecco che il poeta, o lo scrittore in genere, non doveva più *raccon-*

zare qualcosa, né dare sfogo a un lirismo implicante una sicura presa sull'oggetto della meditazione o della stimolazione emotiva. Poteva, invece, «confrontare» ogni abbozzo di sequenza narrativa, come ogni rappresentazione psicologica o emotiva o sentimentale, su paradigmi letterari, mitici, antropologici. Il testo si costruiva, fin dall'intuizione iniziale e poi in tutti i suoi nessi espliciti e impliciti, su altri testi. È un metodo assai diffuso nell'arte novecentesca. Secondo Julia Kristeva ne costituisce l'asse portante: «Per i testi poetici moderni (possiamo affermarlo senza esagerare) questa è una legge fondamentale: essi si costruiscono assorbendo e distruggendo nel medesimo tempo gli altri testi dello spazio intertestuale: sono per così dire *alter-giunzioni* discorsive.¹ Non *congiunzioni* interne a una sintassi autosufficiente nella articolazione del proprio senso, ma *alter-giunzioni*, appunto, per cui ogni elemento allude, contesta, nega, parodizza testi che lo precedono (e il lettore potrà verificare facilmente questo metodo intertestuale, o mitico, fin dai primi versi della *Terra desolata*).

Prima di arrivare al poemetto, Eliot passa per una fase assai interessante rappresentata dai *Poems 1920*, dove gioca incessantemente sull'opposizione tra passato e presente, tra epoche significanti e scena contemporanea degradata, tra schemi tragici e balbettamenti farseschi. Nel contrasto si insinua, risentita e stridente, la dimensione satirica. Qui non si può che rimandare rapidamente il lettore a poesie come *Whispers of Immortality*, *Burbank with a Baedeker*, *Sweeney Erect* o *Sweeney Among the Nightingales*. In quella raccolta appare, però, anche *Gerontion*, che è il vero preludio alla *Terra desolata*. Il personaggio, in questa poesia, si è dilatato al punto da diventare emblema della coscienza del mondo contemporaneo, sotto una fitta rete di riferimenti storici e leggendari. Gerontion è il primo abbozzo di Tiresia nel poemetto del 1922. Sullo sfondo di rovine (che sono anche, storica-

¹ In *Significazioni*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 210.

mente, le rovine della Prima guerra mondiale), è puntellato solo da frammenti: di memorie collettive, leggende, miti, testi. Tutto ciò è stato letto, da alcuni, come l'operazione ideologicamente retriva di un interprete della crisi della civiltà borghese. Ma allora bisognerebbe dire che quasi tutti gli artisti del tempo vanno accomunati nella medesima condanna. Se cantano il collasso della civiltà secondo una paradossale significazione per frammenti, è vero che non si pongono il problema di nuovi assetti del Senso e non propongono sequenze di una Storia diversa. Ma è vero anche che sono proprio questi artisti a inventare un'organizzazione testuale del caos a criticare dall'interno, con una pregnanza straordinariamente produttiva, e però senza facili messaggi, i falsi codici stereotipi e le vacuità di un mondo in crisi. Eliot lo fa fin da *Prufrack*, con tagli violenti sulle presunzioni, sulle cernimonie (emblematica quella del tè nel salotto), sui clichés comunicativi della scena umana che descrive. Il suo metodo, si è detto, è radicalmente intertestuale («e «mitico»). Per definirlo con maggior precisione ricorriamo di nuovo alla Kristeva: «Il significato poetico rinvia a significati discorsivi "altri", di modo che nell'enunciato poetico sono leggibili molti altri discorsi. Si crea, così, intorno al significato poetico uno spazio testuale multiplo, i cui elementi sono suscettibili d'essere integrati nel testo poetico concreto. Chiameremo questo spazio *intertestuale*». Ne risulta un effetto paragrammatico che consiste nell'«assorbimento di una molteplicità di testi (di sensi) nel messaggio poetico, il quale d'altra parte si *presenta* accentrato attorno a un senso».²

Quel senso, in un poeta come Eliot fino al momento della conversione alla religione anglicana nel 1927, non è mai proiettivo o teleologico; sta, piuttosto, nella paralisi semantica di un presente negativo, ed è cifra testuale di una alienazione storica. Scrive sempre la Kristeva: «In una società alienata, a partire dalla sua stessa alienazione, lo scrittore

partecipa mediante una scrittura paragrammatica».³ Il che equivale anche a dire che scrittori partecipi di una tale crisi, storia epistemologica e letteraria a un tempo, non possono non incorporare nel loro discorso poetico il polisitismo, lo stravolgimento parodico e farsesco, l'uso frequentissimo di allusioni e citazioni, la contestazione di qualsiasi sistema chiuso di significati; tutti procedimenti che hanno costituito nei millenni gli ingredienti della cosiddetta satira menippea, da Varrone a Petronio a Rabelais a Swift a Dostoevskij, e quindi a tanti artisti contemporanei.

L'incontro di Eliot con Pound è innanzitutto un incontro sul comune terreno del metodo mitico, che Pound avrebbe sviluppato costantemente e, a differenza dell'amico, con fede incrollabile, nel lunghissimo percorso dei suoi *Cantos*. La straordinaria storia della composizione della *Terra desolata*, con la collaborazione finale e decisiva di Pound, è in sostanza la storia della messa a fuoco di quel metodo con la conseguente eliminazione di tutto ciò che ai due poeti poteva apparire estraneo alla sua peculiare modalità compositiva (si rimanda al saggio «La prima stesura della "Terra desolata" e la poesia giovanile di Eliot», *infra*, pp. 147-212).

Ma è anche ovviamente la storia di un grande sodalizio letterario. I due si erano incontrati per la prima volta a Londra nel settembre del 1914. Da quel momento Pound divenne il mentore del più giovane poeta, facendo di tutto per aiutarlo anche nelle difficili circostanze della sua vita privata. Nel 1915 introdusse le sue prime poesie nella *Catholic Anthology*. Nel 1917 riuscì a procurargli il posto di *assistant editor* (vice-redattore) della rivista «The Egoist»; e nello stesso anno gli fece pubblicare presso la Egoist Press la prima raccolta di poesie, *Prufrack and Other Observations*, pagando segretamente di tasca propria le spese di stampa. In Eliot aveva individuato, fin dall'inizio, una spiccata personalità sia di poeta che di critico, e fu

² *Ivi*, p. 209.

³ *Ivi*, p. 149.

suo grande merito seguirne in quegli anni l'attività creativa con assoluta discrezione.

I primi riferimenti al progetto di quella lunga poesia che doveva diventare *La terra desolata* si possono rintracciare in alcune lettere di Eliot datate 1919.⁴ Il 5 novembre scrive al ricco collezionista e mecenate newyorkese John Quinn: «Ora sto lavorando a un articolo commissionato da "The Times" e quando avrò finito spero di poter avviare una poesia che ho in mente». Un mese dopo, il 18 dicembre, comunica alla madre che il suo progetto per l'anno successivo «è di scrivere una lunga poesia che ho in mente da lungo tempo». È legittimo pensare che «lungo tempo» significhi anni; e infatti si possono rintracciare i primi embrioni dell'opera in alcune poesie miscellanee comprese nel corpus dei dattiloscritti e manoscritti del poemetto, come *The Death of Saint Narcissus*, *After the Turning*, *So through the evening*, che risalgono con tutta probabilità al 1914-15 e presentano modi e spunti che dovevano poi attualizzarsi nello schema mitico-antropologico del poemetto che Eliot ricavò nel 1920 dalla lettura del libro di J. L. Weston, *From Ritual to Romance*, su cui torneremo tra poco.

Il 1920 e il 1921 furono per lui anni durissimi. La moglie Vivien, che aveva sposato nel 1915, era sempre più gravemente ammalata, e il lavoro in banca (era entrato nel Colonial and Foreign Department della Lloyds Bank di Londra nel marzo del 1917) risultava incompatibile con la sua fitta attività di conferenziere, critico e poeta. Il 4 giugno del 1920 Pound scriveva a Quinn: «È inutile chiudere gli occhi di fronte al fatto che è un crimine contro la letteratura lasciarli sprecare otto ore al giorno di energia vitale in quella banca». Pound cercò di mettere insieme, tra amici, una somma annua per finanziarlo, ma il piano fallì. Anche lui si trovava

⁴ Queste notizie, come altre che seguiranno, sono tratte dall'utile introduzione di Valerie Eliot alla sua edizione dei dattiloscritti e manoscritti originali del poemetto: T. S. Eliot, *The Waste Land, A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1971.

in difficoltà, avendo perso la sua rubrica critica su «The New Age» e su «The Athenaeum»; ed Eliot si mostrò a sua volta affettuosamente preoccupato per l'amico, scrivendo a Quinn (che era evidentemente il confidente privilegiato dei loro guai) il 25 gennaio 1920: «Il fatto è che ora non c'è nessun organo di qualche importanza sul quale egli si possa esprimere, e lo stanno dimenticando [...] Poiché penso che Pound e Lewis siano ora i soli scrittori a Londra il cui lavoro valga la pena promuovere, ciò mi addolora».

Nell'estate del 1921 l'affaticamento degli ultimi anni e il rapporto tormentato con la moglie continuamente malata gli causarono una sorta di crollo nervoso. Nel settembre si fece visitare da un neurologo che gli prescrisse tre mesi di riposo assoluto. Trascorse un primo periodo di cura a Margate, ma presto si rese conto di aver bisogno di uno psicologo piuttosto che di un neurologo, e su indicazione di Ottoline Morrell, e successivamente di Julian Huxley, decise di farsi visitare dallo specialista Roger Vittoz a Losanna, dove si recò il 12 novembre. Durante il periodo di cura, sia a Margate che, ancor più, a Losanna, buttò giù una prima stesura della *Terra desolata*, utilizzando anche spunti e poesie di più vecchia data. Composto in un periodo di grave crisi psicologica, quel testo pur ancora informe ebbe anche, indubbiamente, un effetto taumaturgico. E il poeta doveva ricordarsene molti anni dopo, quando, durante una conferenza alla Università di Harvard, ebbe a dire:

Vari critici mi hanno fatto l'onore di interpretare il poemetto nei termini di una critica del mondo contemporaneo, l'hanno considerato davvero come un importante pezzo di critica sociale. Per me fu solo il sollievo da una personale e del tutto insignificante lagnanza contro la vita; è proprio un pezzo di lamentela ritmica.⁵

Sulla via del ritorno a Londra, nel dicembre, si fermò per alcuni giorni a Parigi a trovare Pound che vi si era trasferito.

⁵ Citazione posta da Valerie Eliot in apertura della prima redazione del poemetto, *lvi*, p. 1.

Durante quell'incontro, il poemetto cominciò a prendere la sua forma definitiva. Non sapremo mai cosa si dissero i due poeti, come lavorarono insieme, quali punti discussero più animatamente; ma, per fortuna, di quel lavoro comune ci restano tracce di grande interesse nei manoscritti e dattiloscritti del testo originario, di cui si dà conto nel saggio «La prima stesura della "Terra desolata" e la poesia giovanile di Eliot» (*infra*, pp. 147-212). Il lavoro di consultazione e messa a punto continuò anche quando Eliot fece ritorno a Londra, e lo si può apprezzare nelle tre lettere che ci sono rimaste e che sono riportate in «Appendice».

II. LE PRIME VERSIONI A STAMPA E L'AGGIUNTA DELLE NOTE

Il poemetto fu pubblicato nell'ottobre del 1922 su «The Criterion», la rivista letteraria fondata dallo stesso Eliot, e il mese successivo apparve anche sulla rivista americana «The Dial». Nel dicembre dello stesso anno lo stampò quindi l'editore americano Boni & Liveright con l'aggiunta di note scritte espressamente dal poeta per dare consistenza al volume; e infine la prima edizione inglese in volume apparve per i tipi dell'artigianale Hogarth Press di Leonard e Virginia Woolf nel settembre del 1923. La fortuna fu evidentemente travolgente. E crebbe proprio per l'inserimento delle note che sembravano venire incontro al lettore offrendogli molte chiavi per orientarlo in qualche modo nel fitto reticolo intertestuale che ne costituiva l'arduo metodo compositivo.

Sembra che fosse il pittore e critico d'arte Roger Fry a consigliare Eliot in tal senso.⁶ Pound, invece, se ne disinteressò: «[...] io vidi il poemetto in dattiloscritto e non vidi le note fino a 6 o 8 mesi dopo; ed esse non hanno aumentato di un atomo il mio godimento del poemetto. Il poemetto a me sembra una unità emozionale»; e ancora: «Non ho letto

⁶ Cfr. Clive Bell, *Old Friends*, Harcourt, New York 1957, p. 119.

Ritual to Romance della Weston e al momento non ho intenzione di leggerlo. Quanto alle citazioni, non credo che importi un fico quale sia da Day, quale da Milton, Middleton, Webster o Agostino. Voglio dire per quanto riguarda il funzionamento del poemetto. Il nostro incolto piacere nel leggere *La terra desolata* sarebbe lo stesso se Webster avesse scritto *Women before Woman* [sic] e Marvell le *Memorists*?⁷ E lo stesso Eliot ne prese le distanze molti anni dopo:

La mia prima intenzione fu di indicare tutti i riferimenti per le mie citazioni, con l'intento di spuntare le armi dei critici delle mie poesie precedenti che mi avevano accusato di plagio. Poi, quando si giunse a stampare *La terra desolata* come libretto - alla sua prima comparsa su «The Dial» e su «The Criterion» il poemetto non portava nota alcuna -, si scoprì che era sconvenientemente breve, e così mi misi ad ampliare le note per fornire un po' di pagine in più di roba da stampare, e come risultato esse divennero quella ragguardevole esibizione di dottrina contraffatta che ancor oggi fa mostra di sé. Ho pensato talvolta di liberarmi di queste note, ma ora non si possono più staccare. Hanno avuto una popolarità quasi più grande del poemetto stesso [...] me ne pento [...] poiché le mie note hanno stimolato il tipo sbagliato di interesse tra i ricercatori di fonti. Era giusto, senza dubbio, che io pagassi il mio tributo all'opera di Jessie Weston; ma mi rammarico di aver spedito tanti ricercatori a una vana caccia dietro carte di tarocchi e il Santo Graal.⁸

Quelle note, e l'infinito proliferare di altri riferimenti fontistici sformati in seguito dalla critica, certo non servono molto se presi in senso esclusivamente erudito, ma risultano indispensabili per far comprendere appieno come il testo si costruisca su altri testi, in una dimensione «dialogica» che è lo spazio delle analogie, delle relazioni, dei ribaltamenti, dei paradossi e dei contrappunti semantici e tematici.

⁷ Citazioni tratte da Hugh Kenner, *The Invisible Poet*, Methuen, London 1966 (1 ed. 1960), p. 131. La traduzione, come tutte quelle che seguiranno, è mia.

⁸ *The Frontiers of Criticism* (1956), in *On Poetry and Poets*, The Noonday Press, New York 1961, pp. 121-122.

III. LO SCHEMA MITTICO-ANTROPOLOGICO

Gli antichi riti e miti della fertilità, riconsiderati alla luce della leggenda medievale del Graal, costituiscono la grande impalcatura simbolica su cui è costruita l'opera. Con tutta probabilità Eliot ricavò le prime suggestioni della leggenda dalla lettura del classico *Morte Dantur* (1485) di Thomas Malory, nonché dalla fortuna che il tema conobbe nell'Ottocento: basti ricordare qui il poema *The Holy Grail* (1869) di Alfred Tennyson. E non poté ignorare l'ultima grande opera di Wagner, il *Parisfal* (1882), data l'ammirazione che nutriva per la sua musica, come mostra anche l'utilizzazione nel poemetto, ai vv. 31-34 e 42, di alcuni versi del *Tristano e Isotta*, nonché il significativo riferimento, per il v. 266, al *Crepuscolo degli dei*.⁹

Detto questo, il suo debito più consistente e decisivo fu contratto con due grandi testi recenti di antropologia, come dichiarò nella nota preliminare al poemetto:

Non solo il titolo, ma anche il piano e una buona parte del simbolismo insito nel poemetto furono suggeriti dal libro di Miss Jessie L. Weston sulla leggenda del Graal, *From Ritual to Romance* (Cambridge). In verità vi sono così profondamente indebitato che il libro di Miss Weston spiegherà le difficoltà del poemetto molto meglio di quanto possano fare le mie note; e lo raccomando (indipendentemente dal grande interesse del libro in se stesso) a chiunque ritenga che valga la pena giungere a una simile delucidazione del poemetto. Verso un'altra opera di antropologia sono indebitato in generale, un'opera che ha influenzato profondamente la nostra generazione, cioè *The Golden Bough*; mi sono servito in particolare dei due volumi *Adonis*, *Osiris*. Chiunque abbia dimestichezza con queste opere riconoscerà immediatamente nel poemetto certi riferimenti ai riti della vegetazione.

Il libro della Weston, pubblicato nel 1920, portava nella prefazione un significativo riconoscimento di debito a *The Golden*

⁹ Il v. 202, che è una citazione dal sonetto *Parisfal* di Verlaine, per cui si veda la relativa nota, implica indirettamente un riferimento anche all'opera wagneriana cui si rifaceva lo stesso Verlaine.

Bough di Sir James G. Frazer, la monumentale opera in dodici volumi pubblicata fra il 1890 e il 1915: «Come molti altri, devo a Sir J. G. Frazer l'ispirazione iniziale che mi mise, posso dirlo veramente, sulla strada per il castello del Graal». ¹⁰ È interessante osservare come Eliot, pur riconoscendo anch'egli un debito nei confronti di Frazer, indichi che il titolo, il piano e il simbolismo del poemetto derivano dalla Weston e non dalla fonte antropologica primaria. Questo perché gli studi di Frazer erano una ricognizione sistematica degli antichi riti della vegetazione e della fertilità nel bacino mediterraneo precristiano, mentre il lavoro della Weston costituiva un ponte analogico tra mondo precristiano e mondo cristiano medievale.

Una informazione anche sommaria su *From Ritual to Romance* è pertanto necessaria per orientarsi nella lettura del testo di Eliot. Aiuta, innanzitutto, a intenderne il titolo stesso, che è molto più ricco di quanto non possa risultare nella traduzione italiana. Quella che viene presentata è una landa, una terra, desolata, deserta, improduttiva, sterile, devastata e soprattutto «guasta» (tutti i possibili sensi conovigliati dalla qualificazione «waste»). In una parola, il titolo è una moleplice metafora che apre su un mondo, e un tempo, collegati alla desolazione che scandiva la fase buia, sterile, negli antichi riti della fertilità. In prima istanza, infatti, la «waste land» è la terra invernale, in cui sembra chiudersi definitivamente il ciclo della vita il cui arresto deve essere esercitato ritualmente affinché ritorni la primavera a fecondare di nuovo la terra con la fioritura della vegetazione e delle messi. In seconda istanza, la metafora convoglia, nel paradigma naturalistico e simbolico, una valenza antropologica e storica che può riguardare le più varie epoche. Ogni epoca è diversa, ma tutte «si tengono» dentro un medesimo schema ricorrente, di morte e rinascita, decadenza e rinnovamento. La desolazione che viene presentata nell'opera

¹⁰ *From Ritual to Romance*, Doubleday Anchor Books, New York 1957 (1 ed. Cambridge University Press, Cambridge 1920), p. VII.

ingloba pertanto *tutte* le fasi buie di una universale vicenda ciclica, appellandosi all'inverno dei miti della vegetazione e della fertilità come alla terra devastata del Re Pescatore della leggenda del Graal e allo sfacelo attuale della civiltà occidentale a seguito della Prima guerra mondiale e della Rivoluzione russa, nonché riferendosi letterariamente alla tenebra dell'Inferno dantesco come alla alienazione della città baudelairiana. Ma rinascita e rinnovamento possono profilarsi sempre che la terra non sia definitivamente *guastata*. Come sembra invece essere nella fase storica di cui il poemetto canta.

La Weston intese dimostrare come la leggenda medievale della ricerca del Graal, strettamente intrecciata con il ciclo arturiano, non fosse, nel suo schema fondamentale, espressione originale dell'immaginazione cristiana, ma risalisse a miti e riti molto più antichi:

Alcuni anni fa, ancora fresca dello studio di *The Golden Bough* di Sir J. G. Frazer, opera che ha segnato un'epoca, fui colpita dalla rassomiglianza esistente tra certi elementi della storia del Graal e i particolari caratteristici dei culti della Natura ivi descritti.¹¹

La storia del Graal – nelle sue varie versioni alto-medievali di Chrétien de Troyes (*Perceval o Conte du Graal*), di Robert de Boron (*Le roman de l'estoire dou Graal, Merlin, Perceval*), di Wolfram von Eschenbach (*Parzival*) – narra sostanzialmente di una terra devastata da una maledizione, poiché il suo re è malato o menomato, spesso impotente. Per risanare entrambi è necessario ritrovare la santa coppa in cui Giuseppe di Arimatea avrebbe raccolto il sangue del Cristo moriente. Vari cavalieri si accingono all'avventura (la *quest*, la *cercal*), che è impresa quanto mai ardua e soggetta a fallimenti. Solo il cavaliere puro – Gawain o Galaad o Parsifal – può raggiungere la cappella o il castello dove è custodito il

¹¹ *Ivi*, p. 3.

Graal, rispondere ai quesiti sul significato della coppa e della lancia e salvare in tal modo il re e la sua terra desolata.

Mi ci sono voluti nove o dieci anni per completare il lavoro di verifica, ma la catena è finalmente saldata, e possiamo ora provare, tramite testi scritti, il parallelismo esistente tra ogni aspetto della storia del Graal e il simbolismo, di cui ci è rimasta traccia, dei culti misterici. Possiamo mostrare inoltre che tra questi culti misterici e il cristianesimo esisteva un tempo un'intima unione, una unione che di per se stessa implicava l'assimilazione del rito centrale, in ogni caso una festa "eucaristica", in cui i fedeli consumavano il Cibo della Vita da vasi sacri.¹²

Il vero centro della leggenda, a suo parere, era il re del Graal, o Re Pescatore, legato alla figura precristiana del dio dei riti della vegetazione, simbolo di natura riproduttiva, che veniva sacrificato – sotterrato, affogato – per essere poi fatto risorgere simbolicamente – dissotterrato, ripescato dalle acque – come pegno della rinascita della vita sulla terra. Gli dèi adorati dalle civiltà del bacino orientale del Mediterraneo – Tammuz, Osiride, Adone, Attis – erano strettamente collegati ai culti della fertilità. Il Re Pescatore ne avrebbe rappresentato la versione medievale:

[...] direi che non c'è più ombra di dubbio che nel re del Graal noi abbiamo una romantica versione letteraria di quella strana e misteriosa figura la cui presenza aleggia sullo sfondo in penombra della storia della nostra razza ariana: la figura di un regnante divino o semidivino, dalla cui vita, e dalla cui indenne vitalità, dipende direttamente l'esistenza della sua terra e del suo popolo.¹³

E ancora:

[...] si può negare che, mentre dal punto di vista di una interpretazione cristiana il personaggio del Re Pescatore è semplicemente

¹² *Ivi*, p. 5.

¹³ *Ivi*, p. 62.

incomprensibile, e dal punto di vista della leggenda popolare è spiegato in modo inadeguato, esso assume un senso e un significato profondi da quello di un Rituale sopravvissuto? Egli non è soltanto una figura profondamente simbolica, ma è il centro essenziale dell'intero culto, un essere semidivino, semiumano, che si colloca tra il suo popolo e la sua terra, da una parte, e le forze invisibili che controllavano il loro destino, dall'altra [...]. Il Re Pescatore è [...] il cuore e il centro dell'intero mistero.¹⁴

Dunque, ciò che colpì profondamente Eliot nel libro della Weston fu l'intuizione di un'*analogia* tra gli antichi riti e miti pagani e la leggenda cristiana: un'analogia strutturalmente preziosa in quanto attestava la permanenza antropologica di schemi simbolici applicabili alle più varie epoche, e quindi anche alla presente. Il medesimo schema antropologico poteva trasformarsi nei secoli conservando una stessa tensione simbolica. Se la leggenda del Graal era una trasformazione dei riti della fertilità e dei culti misterici, perché allora non assumere, come ipotesi di costruzione immaginativa, che lo schema si fosse successivamente trasformato in altri sistemi culturali più impervi e ambigui, secondo una ciclicità che rendeva in qualche modo *comprensente* la storia? Va notato, a questo proposito, che il primo Novecento era affascinato dall'idea ciclica: basti pensare all'opera poetica di Yeats percorsa dalla scansione di grandi cicli storici la cui sintesi misterica fu esposta in *A Vision* (1925), o alla filosofia della storia di Oswald Spengler delineata nel *Tramonto dell'Occidente* (1918-22: gli stessi anni della gestazione della *Terra desolata*), che precocizzava l'imminente sfacelo della civiltà occidentale.

Nell'ampio schema della Weston, nella prospettiva ciclica basata su reticoli di analogie simboliche, Eliot inserì la situazione del suo tempo, della sua terra desolata, in una intertestualità antropologica e letteraria in cui tutti i segni impiegati dovevano significare non solo nella loro connessione, ma anche, e di più, nel loro *riferimento*, in un quadro sim-

¹⁴ *Ivi*, p. 136.

bolico universale e secondo un sistema di negazioni, reversioni ironiche, riprese parodistiche, modalità tragiche e riduzioni farsesche. Se la storia si misurava sull'antropologia secondo continui ritorni ciclici, il metodo mitico veniva a costituire una filosofia della storia oltre che un procedimento strettamente letterario. E così si poteva cercare di mettere ordine nelle proprie terre («Shall I at least set my lands in order?», recita, quasi alla fine del poemetto, il v. 424) ripensandosi sulla scala di una tradizione millenaria. La Weston fornì a Eliot la chiave per tale operazione.

La struttura della *Terra desolata* è conseguentemente di ordine sia intertestuale che mitico-antropologico. Ma la composizione di tutti i suoi pezzi ebbe un lungo percorso accidentato - di cui, come già detto, si darà conto nel saggio «La prima stesura della "Terra desolata" e la poesia giovanile di Eliot» - a dimostrazione dell'ardua ricerca di un sistema formale e semantico definitivo che ne attestasse l'unità e la coerenza. Ed è su questo che bisogna ora riflettere.

IV. ALCUNE CHIAVI DI LETTURA

La critica, di cui si presenta, a seguire, una scelta essenziale, ma relativa soltanto alle prime fondamentali interpretazioni, si è infatti sempre interrogata sul senso complessivo dell'opera e sulla sua *unità* a livello sia tematico che formale.

Tematicamente, l'unità è stata ricercata sul piano ideologico o antropologico o narrativo. Sul piano ideologico, il poemetto è stato letto come il documento di una civiltà in crisi o come la paralisi di una generazione. Eliot dissentì da tale lettura che gli parve riduttiva: «Non mi piace la parola "generazione"». Quando scrisse un poemetto intitolato *La terra desolata*, alcuni dei critici più favorevoli dissero che avevo espresso la «disillusione di una generazione», che è una sciocchezza. Posso avere espresso per loro la loro propria illusione di essere disillusi, ma ciò non fece parte delle

mie intenzioni». ¹⁵ Sul piano antropologico, l'unità dell'opera è stata rintracciata tramite riferimenti continui, e talvolta pretestuosi, al simbolismo archetipico della leggenda del Graal e dei riti della fertilità. Su quello narrativo, infine, sono state prodotte varie ipotesi di una storia assai complessa che il poeta avrebbe ellitticamente miniaturizzato. ¹⁶

A livello formale, l'unità del poemetto è stata ricercata soprattutto per vie analogiche. Il piano compositivo sarebbe affine a quello di composizioni musicali, come *Le Sacre du Printemps* di Stravinskij, che Eliot aveva ascoltato e apprezzato proprio nel periodo in cui andava maturando il disegno della sua opera. L'organizzazione "musicale" darebbe conto del variare dei temi, delle riprese di motivi, di una progressione non logica ma seriale o dodecatonica. Lo stesso polistilismo andrebbe di pari passo col sistema delle dissonanze suggerito dall'analogia musicale. Ma su questo punto, di notevole importanza strutturale, avrò modo di tornare in seguito. Non meno significativo è stato considerato anche il rapporto con le contemporanee sperimentazioni in pittura, dal cubismo al montaggio di *collages*, ¹⁷ anche se bisogna te-

¹⁵ *Thoughts After Lambeth* (1931), in *Selected Essays*, Faber & Faber, London 1951, p. 324.

¹⁶ Perché ci sia una storia ci vogliono personaggi che interagiscano in sequenze solidali e funzionali a una linea narrativa, ma nel poemetto i vari personaggi, come indicò lo stesso poeta nelle note ai vv. 46 e 218, hanno piuttosto funzioni simboliche e si confondono l'uno con l'altro. Lo stesso Thresia, personaggio centrale, è un catalizzatore dei vari frammenti e non può essere visto come il protagonista che, secondo una tecnica "narrativa" a *flashbacks*, riconsidera il suo passato. Né le tante figure che vi appaiono possono ridursi a essenziali schemi narrativi (come vorrebbe, per esempio, G. Cattani, che legge l'opera come «un mistero a tre personaggi», in *T. S. Eliot*, Boringhieri, Torino 1964, p. 83). Anche George Williamson ha proposto una lettura in chiave narrativa: «Ridotta ai suoi termini più semplici, *La terra desolata* è un resoconto della esperienza che conduce un personaggio da un'indovina, il destino che viene predetto, e il dispiegarsi di quel destino» (cfr. il suo *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, Noonday Press, New York 1953, pp. 129-130). Ciò non toglie che, narrativamente, traspaia una *quest*, una "cerca" affine a quella della leggenda del Graal, di cui tuttavia si può individuare il tracciato solo nell'ultima sezione.

¹⁷ Si vedano, su queste linee, gli interventi di I. A. Richards, E. R. Curtius e

ner presente che la simultaneità prospettica del lavoro pittorico, data la sua natura spaziale, non può coincidere con la relativa "simultaneità" temporale delle arti della parola.

Qui non si può certo rendere conto della grande varietà delle interpretazioni critiche di un'opera che è tuttora oggetto di analisi complesse e spesso illuminanti. Proporrò quindi una mia lettura, riprendendo in parte, e con le opportune revisioni, quanto avevo già scritto nell'ambito di una monografia sull'intera opera poetica eliotiana. ¹⁸

V. LA STRUTTURA DEL POEMETTO

Nella *Terra desolata* risulta piuttosto evidente una opposizione, o se si vuole una sfasatura, tra il metodo mitico, fortemente intertestuale, della prima metà, che risulta in una stasi simbolica e in un uso fortemente straniato del linguaggio, e un relativamente diverso metodo compositivo, che si potrebbe definire allegorico, della seconda metà. La prima è tutta giocata secondo le direttrici fondamentali di *mito*, *storia* e *inversione paradossale*, in una sorta di stasi o paralisi simbolica, con conseguente forte entropia comunicativa. La seconda si avvale invece di un movimento, un viaggio, una *quest*, di cui è attore, sia pure in maniera non narrativa, non logicamente consequenziale, l'io dell'enunciazione o, se si vuole, lo *speaker* dalle molte facce, dalle molte maschere, dell'opera.

Le prime tre sezioni presentano la desolazione della terra entro schemi mitici e simbolici rivisitati dall'ironia, dalla parodia e dal paradossale. La quarta addita seriamente un destino di morte e la quinta profila un'apocalisse collettiva in

H. Kerner, di cui sono riportati brevi estratti nella sezione «Prime reazioni critiche» che fa seguito a questa «Introduzione».

¹⁸ Il rimando è al capitolo «Il doppio registro del poemetto», in *T. S. Eliot: le strutture profonde*, il Mulino, Bologna 1973, II ed., 1980, pp. 47-85, ora fuori stampa.

cui tocca all'individuo mettersi alla ricerca di un Senso, di un Messaggio (che risuona dai *Vangelii* come dalle *Upanishads induiste*). L'opera monta irresistibilmente nella frizione delle sue funzioni linguistiche e dei suoi riferimenti intertestuali fino alla scena di Tiresia nella terza sezione. Superato quel punto, e non è un caso che si trovi nel cuore della sezione centrale, si passa verso registri compositivi ed espressivi in parte diversi. A partire dal v. 257, il tono si fa prima lirico o elegiaco, in un contrappunto musicale, e poi drammatico nelle voci delle tre figlie del Tamigi. E subito dopo, ai vv. 307-311 che concludono la sezione, sopraggiungono i messaggi spirituali di Sant'Agostino e di Budda, non più tagliati, come in genere tutte le precedenti citazioni o allusioni intertestuali, da ribaltamenti di senso o da riduzioni paradossali. Sono presi alla lettera. L'ironia, il contrappunto, la dissonanza, il continuo contrasto tra il positivo e il negativo, la pienezza simbolica e la degradazione satirica, sono tutti procedimenti che d'ora in poi scompariranno o avranno scarso rilievo.

La struttura delle prime tre sezioni è la più ardua, innovativa e polisemica. E ciò è dovuto:

- a) alla continua alternanza delle funzioni del linguaggio, e particolarmente la emotiva (che riguarda l'«io»), la conativa (che è rivolta a un «tu») e la metalinguistica in senso prevalentemente intertestuale (che riflette sul proprio linguaggio e su quello di altri testi, cui allude, o che cita, a volte funzionalizzandoli al proprio discorso, altre volte stravolgendoli per capovolgere il senso);¹⁹
- b) al contrasto che spesso si istituisce, a fini parodistici o satirici, tra vari registri stilistici;

¹⁹ Si veda lo schema teorico della comunicazione verbale formulato da Jakobson in un celebre saggio («Linguistica e poetica», in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 181-218). Ricorderò qui brevemente che tale modello prospetta un mittente che invia un messaggio a un destinatario relativamente a un contesto (o referente), utilizzando un codice e stabilendo un contatto. La fun-

- c) al contrappunto tra mito e storia e tra differenti epoche storiche;
- d) all'uso straniato o paradossale di una rete di simboli e di schemi mitici, per cui si istituisce una continua dialettica tra la loro accezione positiva e quella negativa;
- e) al fatto che, pur nel gioco dei paradossi, sussiste, sotterranea, un'autentica tensione mitopoietica e spirituale, continuamente frustrata.

L'uscita allegorica, nella seconda metà dell'opera, comporta, sul piano espressivo, l'uso pienamente coinvolto della funzione emotiva e l'uso profetico o didattico della conativa, espressa in particolare dalla Voce del Tuono, con conseguente superamento, o riduzione, dei procedimenti a), b), c) e d).

La stasi simbolica si ha intanto – ed è questo il primo aspetto che prenderò in considerazione – quando le varie funzioni del linguaggio si mettono autonomamente (per versione paradossale) o reciprocamente in scacco, o si paralizzano a vicenda creando una forte entropia semantica nella tessitura intertestuale e facendo entrare in crisi una intera tradizione culturale rappresentata immaginativamente dallo schema mitico di sterilità e rigenerazione la cui dialettica appare stravolta e quindi inservibile.

Dato che farò continuo riferimento alla tessitura testuale del poemetto, devo chiedere al lettore di averlo sempre sott'occhio e di integrare le osservazioni che seguiranno con le note di Eliot e con le mie annotazioni esplicative e critiche.

zione emotiva si concentra sul mittente, la conativa sul destinatario, la referenziale sul contesto, la metalinguistica sul codice, la fatica sul contatto, e infine la poetica sul messaggio. Come avverte Jakobson, difficilmente i messaggi verbali assolvono una sola funzione, ma differiscono tra loro in base a quella di volta in volta predominante.

VI. L'ALTERNANZA DELLE FUNZIONI DEL LINGUAGGIO,
LE DISSONANZE E IL POLISTILISMO: LE PRIME TRE SEZIONI

Nelle prime tre sezioni l'interseco delle varie funzioni del linguaggio tende a spiazzare l'attesa del lettore che ricerchi una sequenzialità logica tra brano e brano o addirittura tra verso e verso. Improvvisi cambi di registro e attivazioni di diverse figure pronominali creano un calcolato disorientamento. Il percorso è labirintico e non narrativamente progressivo.

Nella prima sezione, «La sepoltura dei morti», la funzione emotiva è espressa da una soggettività variata, sperduta, indistinta (quindi né narrativa, né psicologica): vv. 8-11 «Summer surprised us...», v. 12 «Bin gar keine Russin...», vv. 13-18 «And when we were children...», vv. 37-41 «Yet when we came back...», vv. 63-70 «I had not thought death...». La funzione conativa è rivolta a un «tu», altrettanto vario e indistinto, nelle forme del monito o della corresponsabilità: vv. 20-30 «Son of man, / You cannot say...», vv. 43-59 «Here, said she, / Is your card ... Fear death by water», vv. 69-75 «Stetson! / You who were with me...», v. 76 «You! hypocrite lectors! – mon semblable, – mon frère!».

Entrambe le funzioni dell'«io» e del «tu» sono sussunte dalla funzione metalinguistica, intertestuale, che interroga il linguaggio dei reperti letterari e antropologici tessendo il testo secondo una orchestrazione contrastiva. Schematicamente, l'interseco delle funzioni linguistiche in questa prima sezione appare il seguente, ove si tenga conto del relativo emergere di una sulle altre: vv. 1-7: metalinguistica intertestuale; vv. 8-18: emotiva; vv. 19-30: conativa; vv. 31-42: emotiva; vv. 43-59: conativa; vv. 60-68: emotiva; vv. 69-75: conativa; v. 76: metalinguistica intertestuale.

Si prenda la celebre apertura: «April is the cruellest month...» e la si veda in opposizione all'*incipit* del Prologo dei *Canterbury Tales* di Chaucer:

When that Aprille with his shoures soote
The droughte of March hath perced to the roote
And bathed every veyne in swich licour
Of which vertu engendred is the flour...²⁰

e a un anonimo «song» elisabettiano, che Eliot certamente dovette avere presente, visto che ne riprese, riferendolo a Filomela, l'espressione onomatopeica «jug-jug» al v. 204:

Spring, the year's spring, is the year's pleasant king;
Then blooms each thing, then maids dance in a ring...
Cold doth not sting, the pretty birds do sing,
Cuckoo, jug-jug, pu-wee, to-witta-woo...²¹

Lo stile dell'attacco eliotiano è uno stile alto, secondo l'antica tradizione che inneggia alla primavera come simbolo di nuova vita, ma ne rovescia il senso e, allo stesso tempo, capovolge l'archetipo mitico-rituale che vi traspare, nonché, per connessione sacramentale, l'archetipo liturgico della sepoltura dei morti che si rispecchia nella Pasqua del Cristo. Aprile si presenta qui come il mese *più crudele* e la funzione sacra della sepoltura dei morti diventa una funzione funesta di *dissotterramento dei vivi* o dei «morti in vita» che sono simbolicamente gli uomini contemporanei. È una sottile operazione paradossale, sostanzialmente intertestuale, che introduce un primo montaggio, a *collage*, di varie funzioni linguistiche, apparentemente narrative ma del tutto ellittiche, la cui nota dominante è quella di una civiltà in crisi, preda di angoscia e di paura. Poi, ai vv. 8-18, la funzione emotiva rimemora allusivamente luoghi ed eventi tragici, combinando la soggettività testimoniale

²⁰ «Quando Aprile con i suoi fragranti rovesci / ha penetrato la siccità di Marzo fino alla radice / e bagnato ogni vena in dolce liquore / dalla quale virtù è generato il fiore...».

²¹ «La primavera, la primavera dell'anno, è dell'anno l'amabile re; / allora fiorisce ogni cosa, allora le fanciulle danzano in cerchio... / il freddo non punge, cantano i graziosi uccelli, / cu-cu, giug giug, pu-uu, tu-uitta-woo...».

di un «io» che si confonde con un «noi» e una soggettività autobiografica che si esprime per frammenti di vita e di prospettiva esistenziale.

Nei successivi vv. 19-30 domina invece la funzione conativa tramite echi biblici da cui traspare il monito metafisico di una voce profetica (cfr. *Ezechiele*). I vv. 31-42 utilizzano varie voci che hanno in comune l'impossibilità di un *contatto* tra vari «io» e vari «tu», nonché l'illusorietà della stessa comunicazione sentimentale.

Segue l'incontro con l'indovina profana, Madame Sossistris, i cui messaggi, in funzione conativa, suonano a un tempo profetici e mistificanti, facendo da contrappunto al monito biblico dei vv. 19-30. Poi ecco la visione della «città ir-reale», un limbo di uomini vuoti che scorrono in una storia i cui tempi si confondono omologando la City indaffarata e alienata del presente all'*Inferno* dantesco e all'antica epoca precristiana della battaglia di Milazzo; e quindi si ritorna allo schema antropologico-rituale della sepoltura del dio che rinascereva a primavera, ma ora resta sepolto in un autunno di civiltà. Infine, questa prima sezione si chiude con lo sberleffo baudelairiano (v. 76) che sigla l'identificazione finale di «io» e «tu», e dunque della funzione emotiva e di quella conativa, in una medesima stasi che l'utilizzazione di inserti intertestuali e di allusioni reversibili, paradossali o parodistiche, rende stilisticamente ineludibile.

Passiamo ora all'apertura della seconda sezione, «Una parita a scacchi», dove il registro epico-lyrico viene capovolto da paradossi referenziali, in quanto lo stile sontuosamente alto, di ascendenza elisabettiana, viene reso incongruo dallo sterile contesto di riferimento, secondo un meccanismo parodistico in un certo senso affine a quello della riduzione eroicomica. In questa seconda sezione lo schema delle funzioni linguistiche è, a prima vista, meno variato, ma viene giocato con straordinaria sottigliezza tra funzione metalinguistica e funzione conativa, in spettacoli sociali che hanno luogo su due palcoscenici radicalmente di-

versi: il *boudoir* di una Signora dell'alta società e il *pub* dove si incontrano due donne di bassa estrazione a parlare e sparlare di una terza. La funzione emotiva emerge nell'affanno delle battute della Signora combinandosi con la conativa, rivolta a un interlocutore muto (marito o amante?) che non dà risposte, e pertanto emerge anche la funzione faticata alla vana ricerca di un *contatto*, siglando in tal modo l'impossibile scambio comunicativo.

Non meno impedito, ma su tutt'altro registro stilistico, ora basso e popolare, è lo scambio, di fatto un monologo di pettegolezzi senza repliche, tra due amiche in un *pub*, mentre il ricorrente imperativo a stampatello del barman - «HURRY UP PLEASE IT'S TIME» - rappresenta una funzione conativa risonante che reclama la chiusura del locale e quindi di ogni scambio che vi sta avvenendo. Questo monologo, più che dialogo, dell'«amica» di Lil viene infine siglato dalle parole della Ofelia shakespeareana, prigioniera di una follia che non consente scambi: «Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night» (*Amleto*, IV.5.71-72).

Nell'intera sezione le funzioni verbali si sono così alterate tra l'intertestuale o metalinguistica, l'emotiva, la conativa e la faticata, a tessere una medesima paralisi affidata all'istrionismo di un linguaggio mimetico, capace di passare dallo stile alto a quello basso per rendere un identico vuoto di senso, una stessa intransitività della comunicazione.

Nella terza sezione, «Il sermone del fuoco», vero centro del poema, la frizione delle funzioni linguistiche si fa ancor più fitta, mentre riporta il lettore nel panorama simbolico della desolazione. Scene, persone, situazioni si combinano tramite molteplici riferimenti intertestuali per andare poi a convergere nella figura mitica di Tiresia, ridotto a veggente cieco dello squallore attuale. Le funzioni emotiva, conativa, referenziale, e soprattutto metalinguistica, sono continuamente attivate e intrecciate nel segno di una dissonanza di registri.

Mi soffermerò in particolare sull'*incipit* dove si dispiega nella maniera forse più complessa il metodo mitico. I con-trappunti e le dissonanze sono continuamente all'opera. Si passa dal desolato spettacolo autunnale dell'apertura al *refrain* dal *Prothalamion* di Spenser («Sweet Thames, run softly, till I end my song»), connotante tutt'altro paesaggio e tutt'altra civiltà, che fa da controcanto all'attuale «canto», tutt'altro che intonato a ideali da pastorale. Questo Tamigi non è popolato di mitiche ninfe e non scorre in un dolce mormorio, ma trascina nella sua corrente rifiuti della passata estate, squalidi residui di raduni profani e di notti in cui moderne «ninfe» prostitute hanno intrattenuto sfaccendati eredi della City. Si inserisce quindi un'eco intertestuale («By the waters of Leman I sat down and wept...») da un *Salmo* che cantava l'esilio storico del popolo di Israele a Babilonia, ma la citazione risulta modificata dalla prospettiva soggettiva di un «io» (al posto del «noi» biblico) e dalla collocazione sulla riva di un altro specchio d'acqua, non il fiume Eufrate del *Salmo*, ma il Lago Lemano su cui si affacciano sia Ginevra che Losanna. Si attiva, così, un altro riferimento intertestuale, relativo alla meditazione romantica del protagonista in fuga del *Childe Harold* di Byron (III, stanza 98 «... and thus I, / Still on thy shores, fair Lemani, may find room / And food for meditation...» [«... e così io, / Sempre sulle tue rive, amabile Lemano! posso trovare spazio / E cibo per meditare...»]) – e si noti che questo terzo Canto fu composto da Byron proprio a Ginevra). E non è tutto, perché in questo «io» traspare lo stesso Eliot che mise insieme gran parte del poemetto nel periodo di cura a Losanna. In questo solo verso, dunque, convergono tre diverse esperienze – storica, letteraria ed esistenziale – collegate dal tema comune di un esilio, uno straniamento, una solitudine, e la funzione emotiva interseca varie soggettività e varie situazioni.

Quindi si reitera il *refrain* spenseriano, nuovamente divaricando due diversi «io», che però subito si disgiungono nella violenta dissonanza attestata dall'«io» attuale del canto

desolato: vv. 185-186, «*Bur* at my back in a cold blast / *hear...»*, un «io» che percepisce, in un brivido "metafisico", un ben diverso suono da quello del lieve mormorio del Tamigi spenseriano: lo scroccchiare di ossa anonime e il ghigno di un tescchio. Ciò introduce al secondo blocco metrico, dove un topo si muove strisciando nella putrescenza della terra invernale: «*A rat crept softly»*, che ribalta l'evocazione arcaica del «Sweet Thames, run softly». L'acqua resta presente, ma non scorre più, è un «dull canal» dove sta pescando un «io» che ha ora assunto le sembianze di un Re Pescatore il quale non può più prendere all'amo il pesce della salvezza (secondo uno dei simbolismi più arcaici del Cristo), mentre la Cappella del Graal è divenuta un volgare gasometro («*round behind the gashouse»*).

Ma questo «io» cambia nuovamente maschera, ai vv. 191-192, per calarsi nella prospettiva del Ferdinando della *Tempesta* shakespeariana, il quale, mentre lamenta la supposta morte per acqua del re suo padre, viene rapito dalla musica magica di Ariete che lo attira verso Miranda: nel dramma, I.2.388-390, «*Sitting on a bank, / Weeping again the King my father's wreck, / This music crept by me upon the waters»*,²² intertestualmente si crea così un'altra dissonanza sul verbo «to creep»: in Shakespeare, l'incanto della musica che scivola sulle onde; qui, il sinistro strisciare del topo («*crept softly»*) sulla riva di un'acqua stagnante.

Poi, al v. 193, così come la natura si decomponeva con metafora antropomorfica nell'*incipit* – vv. 173-174 «*the last fingers of leaf / Clutch and sink into the wet bank»*,²³ – ora bianchi cadaveri si decompongono come residui vegetali nel paesaggio invernale: corpi irredenti che richiamano, rispettivamente, i vv. 71-72 («*That corpse you planted last year in*

²² «Mentre sedevo su una riva, / A piangere ancora una volta il naufragio del re mio padre, / Questa musica mi è strisciata accanto sulle acque».

²³ Che ricorda, per opposizione, il vigoroso attacco biblico del secondo movimento de «La sepoltura dei morti»: vv. 19-20 «*What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish?»*.

your garden, / Has it begun to sprout?») e i vv. 115-116 («I think we are in rats' alley / Where the dead men lost their bones»). Anche qui quei corpi appaiono separati dalle loro ossa, le quali scrocchiano in una soffitta sotto il piede del topo: v. 195 «Rattled by the rat's foot only, year to year», da un anno all'altro, nella impossibilità di una rinascita (quale era, invece, lo schema antropologico dei riti del dio che risorgeva riportando la fertilità sulla terra).

Tutta la tela simbolica è dunque riproposta secondo i vari procedimenti del metodo mitico. E si veda, infine, l'ultimo gioco dei contrappunti e delle dissonanze. Annunciata da un «But», irrompe ai vv. 196-198 una parvenza di vita fragorosa e vacua con un suono di trombe e di motori che si sovrappongono, intertestualmente, al suono dei corni di Atteone, il cacciatore mitico sbranato dai cani di Artemide per averla sorpresa mentre prendeva il bagno nuda. Il sesso sacro è sbarrato, appartiene al mondo dei misteri, mentre non lo è affatto quello profano che vede lo scimmiesco Sweeney recarsi da Mrs. Porter «in the spring»: una primavera dissacrata, e quindi adeguatamente cantata da un'oscura ballata popolare riguardante una prostituta, Mrs. Porter, la quale, insieme alla figlia, si lava i piedi in acqua di soda. Torna così, ancora una volta, il tema dell'acqua profanata, cui risponde il v. 202, dal *Parsifal* di Verlaine, a riproporre oppositivamente uno dei motivi rituali della leggenda del Graal, quello del lavacro simbolico dei piedi. Infine, con un altro salto vertiginoso nel mondo mitologico, il canto dei bambini sotto la cupola sacra richiama il canto disperato di Filomela, stuprata e mutilata da Tereo e infine trasformata in usignolo, un canto di dolore che, tuttavia, l'udito volgare di una umanità materialistica interpretava come il suono dell'atto sessuale: «Jug jug jug jug jug jug» (con ripresa del «"Jug jug" to dirty ears» del v. 103).

È un'orchestrazione polisemica, polifonica, politonale, che comporta continue frizioni e contrappunti sia delle funzioni del linguaggio che dei registri espressivi. Il testo è fitto e tramato di altri testi e la sua progressione richiede

che nella lettura ne vengano attivati, se non tutti, almeno quelli su cui più esplicitamente si costruisce. L'allusione, il ribaltamento, il conflitto intertestuale sono la ragione stessa della semantica che vi si dispiega o vi si implica. E non si tratta di un gioco erudito. La tensione espressiva non si compiace di tale incastro poiché è quello il suo spazio immaginativo, autentico, vibrante nelle cadenze metriche e ritmiche, autocostretto in una rete di riferimenti che tuttavia aprono nuove frontiere di pensiero e di emozione.

Cui il lettore accede più facilmente sul piano tematico, dove vige il principio della *analogia*. Il continuo parallelismo tra la storia disordinata e desolata del presente e l'impalcatura antropologica, mitica e letteraria di riferimento si avvale infatti di un sistema di selezione del tutto perspicuo: l'Aprile *crudele* risponde alla primavera della rinascita del dio mitico della fertilità come alla primavera fiorente di Chaucer, il cadavere che resta sepolto o i bianchi corpi che si distano separati dalle ossa richiamano la sepoltura rituale del dio mitico; la Signora paralizzata nella sua artificiale opulenza e impedita nel dialogo d'amore con il suo interlocutore muto si pone in alternativa a Cleopatra e al suo Antonio nel calore della loro passione; Madame Sosostiris presenta un'edizione degradata del veggente Tiresia; il «dull canal» fa da tetro contrappunto al mare della *Tempesta* shakespeariana come al mare o al lago del Re Pescatore; la «gashouse» si pone in grottesco contrasto con la Cappella del Graal che sarà direttamente evocata al v. 387 dell'ultima sezione. Ciò fa sì che, pur nella sua straordinaria complessità, il poemetto esibisca una tensione espressiva relativamente perspicua che, come sosteneva Pound, in virtù del suo impatto emotivo, nonché del suo impianto analogico e contrappuntistico, può consentire una fruizione autonoma, che prescinda in un primo momento dalle note.

In un secondo momento, tuttavia, non si può non cercare di orientarsi meglio. Soprattutto per verificare le modalità secondo cui l'analogia tematica si dissemina in continue in-

tersezioni e dissonanze: procedimenti che – con le dovute differenze dei vari mezzi artistici – figuravano un po' in tutti gli esperimenti letterari, pittorici e musicali dell'avanguardia di quegli anni.

Nella pittura, particolarmente di Picasso, Eliot poteva rintracciare sia un affine interesse per il primitivismo, come espresso in particolare dall'iconografia africana, sia, soprattutto, uno stravolgimento figurativo che in qualche modo operava su un iconismo fatto di composizioni dissonanti. Basti pensare ai volti o alle figure presentati simultaneamente di profilo e di faccia, secondo frizioni e giustapposizioni che forse possono essere messe in qualche modo in confronto con l'interseco delle funzioni emotiva e conativa, nonché con la referenzialità metalinguistica e intertestuale, di questo mondo mitico. Il cubismo, sia di Picasso che di Braque, decostruiva il figurativo in modo in certa misura analogo alla decostruzione poetica del narrativo, e infine la pratica del *collage*, lavorando su incastri eterogenei e citazioni multiple di materiali, oggetti e referenti, poteva fare da corrispettivo all'operazione poetica fittamente intessuta di diversi linguaggi. Ma non ho la competenza per spingermi oltre in tali parallelismi, né la documentazione sufficiente per stabilire quanto Eliot fosse direttamente influenzato dalla sperimentazione pittorica.

Certo mi risulta, invece, che fu suggestionato dalla musica di Stravinskij. Aveva da poco assistito a *Le Sacre du Printemps* e, proprio in quel mese di ottobre del 1921 in cui era intento a dare forma definitiva al poemetto, ne aveva scritto con grande partecipazione sulla rivista «The Dial», sottolineandone l'interesse per chi avesse letto *The Golden Bough* di Frazer, e volgendo l'attenzione, più che al mito che vi era rappresentato (che definiva «uno spettacolo di cultura primitiva»), al metodo della composizione dodecafonica:

Se la musica di Stravinskij sia durevole o sia destinata a passare non lo so; comunque, essa sembra trasformare il ritmo degli intervalli nel grido del braccio di un motore, nello sferragliare di una

macchina, nel lavoro monotono delle ruote, nel martellamento del ferro e dell'acciaio, nel rombo della metropolitana, e in altre grida barbariche della vita moderna; e trasformare questi frastuoni disperati in musica.²⁴

Modalità di dissonanza di tale tipo si sono appena viste nell'*incipit* della terza sezione: il fiume dei rifiuti e il fiume di Spenser, il suono della corrente e lo scroccchiare delle ossa, i corni della caccia di Atteone e il rumore di trombe e motori che conduce Sweeney da Mrs. Porter. La politonalità, e cioè l'«uso di due o più tonalità distinte e sovrapposte che generano una sorta di contaminazione polifonica e tonale»,²⁵ si coniuga con la deformazione citazionale, con il polistilismo e con i sostenuti cambi di registro e di cadenze metriche e ritmiche, effettuando continue implicazioni metalinguistiche e metaletterarie.

La deformazione citazionale evoca un testo e lo stravolge. Per fare solo un esempio, si prenda l'apertura di «Una parrita a scacchi»: «The Chair she sat in, like a burnished throne, / Glowed on the marble...» che ricalca l'apertura del racconto di Enoharbo sulla prima apparizione di Cleopatra ad Antonio: «The barge she sat in, like a burnish'd throne, / Burn'd on the water...». Tre sole sostituzioni – *Chair per barge*, *Glowed per burn'd*, e *marble per water* – sono sufficienti a cambiare radicalmente sia la collocazione che la prospettiva degli eventi: l'incanto dell'imbarcazione sul fiume è tagliato da una sedia o un Seggio, il cui lusso, al pari dell'intero *boudoir*, si rivelerà subito sterile e artificiale a fronte della magnificenza della regina d'Egitto; il riflesso

²⁴ Citazione tratta da Giuseppe Costigliola, *T. S. Eliot e le avanguardie musicali del primo Novecento*, in *Presenza di Eliot*, a cura di Agostino Lombardo, Buiocchi, Roma 2001, p. 125. L'autore cita, a sua volta, da A. Walton Litz, *Eliot in His Time*, Princeton University Press, Princeton 1973, p. 19. Il saggio di Costigliola è di notevole interesse per il confronto serrato che conduce tra la polifonia eliotiana e il sistema di dissonanze e polifonicità della musica sia di Stravinskij che di Schönberg.

²⁵ Cfr. ancora il saggio di G. Costigliola citato, p. 133.

della sedia *arde*, non *brucia*, sul *marmo* gelido, non sull'*acqua* del Cidno. Due testi si sovrappongono e dissonano, e due contesti deflagrano: da una parte la passione travolgente di Antonio e Cleopatra che nasce proprio da questa prima apparizione della regina egiziana, dall'altra la solitudine disperata di una Signora cui la passione è sbarrata.

Ma, come esempio ancor più rilevante di polistilismo e di cambi di registro, bisogna volgersi ora al brano centrale del «Sermone del fuoco», vv. 215-248, dove il cieco Tiresia «vede», ha previsto, ha presofferto («foresuffered») lo squallido incontro della dattilografa e del giovane impiegato. La funzione di Tiresia si collega a quella della vecchia Sibilla dell'epigrafe da Petronio (che non ha più niente da rivelare se non, a se stessa, un incontentibile desiderio di morte) e si pone in contrasto con la moderna cartomante imbrogliona, Madame Sosostris. Il veggente mitico non ha più niente di eroico da spiare nel futuro, niente da divinare. L'attacco della scena è romantico, «At the violet hour», ma subito viene smentito dalla specificazione che segue: «when the eyes and back / Turn upward from the desk, when the human engine waits / Like a taxi throbbing waiting» (ecco «le grida barbariche della vita moderna» le cui dissonanze Eliot coglieva nella musica di Stravinskij!). E ora Tiresia non «vede»: l'eroico o il tragico, ma il tipico e il volgare. Il registro linguistico alterna tocchi romantici o epici a notazioni basse in funzione satirica: si veda come le «combinazioni» della dattilografa siano stese «perilously» (qualificazione alta, fuori tono) alla finestra e vengano toccate dagli ultimi raggi del sole, mentre sul «divan» (parola che in inglese conserva la connotazione fascinoso dell'Oriente) sono ammucciate calze e altri indumenti intimi. Questa è la scena, in attesa dell'«expected guest»: formulazione cerimoniale che nasconde un giovane impiegato foruncoloso, un antieroe che pure si presenta con epica sicumera, «with one bold stare», e non attende l'invito della sua amante («His vanity requires no response. / And makes a welcome of indifference») e subito dopo l'amplesso

senza amore si congeda in pompa magna: «Bestows one final patronising kiss».

Se nella musica di Stravinskij o di Schönberg la dissonanza risulta dalla frizione tra codici, ovvero tra grammatiche del suono che producono politonalità, in questo linguaggio poetico la dissonanza si crea ovviamente a livello dei contenuti, e tuttavia investe anche il piano del significante (variazioni metriche e ritmiche). È qui che l'analogia con la musica dodecafonica risulta più pertinente, come mostra, pur indirettamente, la splendida analisi di questo brano di Tiresia che ha fatto Silvia Bigliuzzi.²⁶

Ma andiamo avanti. Il poemetto monta irresistibilmente nella frizione delle funzioni linguistiche e dei registri stilistici fino a questa scena di cui è testimone Tiresia, il personaggio centrale o meglio il fuoco prospettico del poemetto. Su questo punto, si passa a una strutturazione espressiva alquanto diversa. Già percepibile nelle brevi scene di amori contrastati o drammatici: quello sospeso, fastoso e sterile di Elisabetta e Leicester nella Londra rinascimentale (vv. 266-291), quello deluso e violato delle «tre figlie del Tamigi» nella Londra attuale (la «città irreal» più volte evocata), le cui voci si concludono sul disperato «I can connect / Nothing with nothing» dei vv. 301-302. Ora non si dà più controcanto ironico. Il tono è secco, non più dissonante. E qui spunta il primo accenno a una rigenerazione, affidata a citazioni ellittiche dalle *Confessioni* di Sant'Agostino e dal *Sermone del Fuoco* di Budda: un accostamento non «accidentale», annotava lo stesso Eliot, tra questi «due rappresentanti dell'ascetismo occidentale e orientale». La citazione da Sant'Agostino riguarda l'esperienza fatta a Cartagine, nella prima gioventù, del ribollire di amori impuri, di una

²⁶ Si vedano le pp. 107-113 del suo *Sull'esecuzione testuale. Dal testo letterario alla performance*, ETS, Pisa 2002, dove la studiosa conduce un'indagine dettagliata sullo schema sia semantico che fonoprosodico di questi versi, sondandone le variazioni ritmiche ascendenti o discendenti e rilevandone i relativi effetti sinopatici che investono i campi semantici e le varie prospettive che teatralizzano la scena.

Iussuria sfrenata, e quindi della dannazione del desiderio umano. Quella dal *Sermone del Fuoco* di Budda riguarda anch'essa la dannazione del desiderio, del fuoco passionale che brucia, illude e incatena. Solo il Signore salva, coglie, strappa l'uomo dalle passioni che lo perdono («O Lord Thou pluckest me out»). Questo improvviso uso sacramentale della funzione conativa, non messa in scacco da altre funzioni del linguaggio, costituisce la svolta stilistica e ideologica dell'opera, lo spartiacque oltre il quale, come già ipotizzato, si apre un altro versante in cui ricorrono immagini affini alle precedenti (di arsura, sterilità, sperdimento, solitudine, morte), ma saranno presentate con una entropia semantica fortemente ridotta.

È un vistoso cambio di registro. Le citazioni non sono più usate in un serrato contrappunto, ma vengono riprese nel loro senso originario e aggiunte l'una all'altra paratatticamente. Si profila la ricerca, il filo che conduca fuori dall'intrico interstuale verso una modalità prevalentemente allegorica. È singolare che proprio quando Eliot teorizzava, sulla scorta di Joyce, l'importanza di quel metodo mitico che poteva presentarsi come il sistema espressivo del futuro, si trovò a non averne quasi più bisogno, essendosi avviato – anche attraverso la lezione di Dante (di cui si hanno echi ai vv. 63-64, 293-294, 411 sgg. e 426) – sulla strada di altre modalità espressive, che, in modo per lui più soddisfacente sul piano ideologico, potevano dare ordine e significato a quell'«immenso panorama di futilità e anarchia [della] storia contemporanea» che invece sembrava richiedere proprio quel metodo mitico riscontrato trionfalmente nell'*Ulisse*!

VII. TERRA DESOLATA, TERRE DESOLATE

A proposito della prima produzione eliotiana, Muriel Bradbrook notava come il meccanismo della giustapposizione del bello e dello squallido, dell'appassionato e del triviale, in

modo che si commentino l'un l'altro in un netto confronto, potesse essere considerato la base della struttura poetica impiegata.²⁷ Ciò, in effetti, rientra nella linea di una nostalgia romantica di carattere fortemente estetico, di cui scrisse lucidamente Edmund Wilson:

Una delle principali preoccupazioni di Flaubert – uno dei grandi eroi di Eliot, come del poeta compagno di Eliot, Ezra Pound – era stata l'inferiorità del presente nei confronti del passato: i romantici avevano scoperto le possibilità dell'immaginazione storica, con la loro sete di coraggio, grandezza e magnificenza, avevano localizzato tali qualità in epoche passate – specialmente il Medioevo e il Rinascimento [...] Eliot, come Flaubert, sente in ogni momento che la vita umana è adesso ignobile, sordida o insipida, ed è ossessionata e tormentata dal sospetto che una volta essa sia stata diversa.²⁸

Nella *Terra desolata*, tuttavia, il discorso si fa più complesso – e qui vengo al punto c) indicato a p. 23 –, in quanto ci si trova di fronte a un interrogativo cui il testo dà risposte apparentemente contraddittorie: è questa civiltà, questa terra, la «terra desolata», o non è piuttosto desolata tutta la storia nelle sue ricorrenti stagioni di squallore, a meno che non intervenga la miracolosa rinascita, la resurrezione del dio della vegetazione e della fertilità o del Dio cristiano del Graal? L'opposizione romantico-estetica tra presente e passato indicherebbe la prima soluzione, mentre la ciclicità della storia, che si pone come paradigma o sistema organizzatore del suo materiale antropologico e simbolico, punta decisamente verso la seconda.

Riducendo il tempo a simultaneità, la storia a una compresenza²⁹ di modelli, il suo metodo mitico, pur identifican-

²⁷ M. C. Bradbrook, *T. S. Eliot*, nella serie «Writers and Their Work», Longmans, Green & Co., London 1963 (1 ed. 1950), p. 10.

²⁸ E. Wilson, *Axel's Castle*, Scribner's, New York 1931, poi Flamingo, London 1959, pp. 85-86.

²⁹ Compresenza che Eliot postulò per l'intero sistema della letteratura mondiale in un famoso saggio del 1919, *Tradition and the Individual Talent*, di cui si può qui citare solo un passo: la tradizione «implica, in primo luogo, il senso storico

doli, non può fare a meno di porre in rilievo dialettico e positivo i vari momenti; ma, d'altro canto, nell'istituire posizioni distintive tra quei momenti, non può esimersi dal trattenerli in una medesima prospettiva ideologica: cosicché la *distinzione* investirà necessariamente i tratti pertinenti delle varie epoche e soprattutto dei rispettivi codici antropologici culturali e letterari, e sarà d'ordine prevalentemente *estetico*; mentre l'*identificazione* sarà di ordine *ideologico* e, con il superamento del metodo mitico nella seconda metà del poemetto, potrà portare a un messaggio. Un messaggio naturalmente non di carattere storico, poiché la distinzione temporale si era data a livello prevalentemente estetico, bensì fideistico, dipendendo dalla identificazione di uno scacco eterno a livello ideologico.

Il metodo mitico non è, nella *Terra desolata*, una semplice collazione intertestuale del sacro e del profano, del magnifico e dello squalido, proprio a causa del doppio sistema che presiede al suo disegno generale: quello della *distinzione* e quello della *identificazione*. Ma se l'assunzione sincronica dei diversi momenti della storia è un'operazione di per se stessa paradossale, questa ambiguità di atteggiamento la rende ancor più tale e incide profondamente sul tessuto espressivo. Pur se, infatti, la principale opposizione paradigmatica si presenta nei termini di splendore antico e squallore moderno – è il campo del paradossale, della dissonanza, del contrasto dei registri – il suo funzionamento, e qui si trova gran parte del fascino formale del poemetto, non ricalca lo sche-

[...] e il senso storico implica una percezione, non solo della condizione di passato del passato, ma della sua presenza; il senso storico obbliga un uomo a scrivere non solo con la propria generazione per così dire nelle sue ossa, ma con il senso che l'intera letteratura europea a partire da Omero, e in tale contesto l'intera letteratura del proprio paese, abbiano una esistenza simultanea e compaiono un ordine simultaneo. Questo senso storico, che è un senso del senza tempo [*timeless*] come del temporale, e insieme del senza tempo e del temporale, è ciò che rende uno scrittore tradizionale. Ed è allo stesso tempo ciò che rende uno scrittore il più acutamente consapevole del proprio posto nel tempo, della propria stessa contemporaneità».

ma elementare del confronto *ab ab ab*, dove *a* stia per il passato e *b* per il presente. A fronte della distinzione estetica – *questa* è una terra particolarmente desolata perché, oltretutto, *non* possiede lo splendore del passato – c'è l'identificazione ideologica – *tutte le epoche* sono potenzialmente terre desolate: da quella di Budda a quella di Sant'Agostino a quella del Re Pescatore, che tuttavia trovarono la loro possibile residenza in messaggi e in sviluppi metafisici.

L'epoca presente è sotto tiro, ma il tempo tragico dilaga anche nel passato. Non si dà compensazione in un appello romantico a miti di valori e splendori. La desolazione attuale è la più bassa, la più volgare, la più alienata, ma le terre di tragedia in attesa di riscatto si ripropongono in tutta la storia. Dovunque c'è «esilio», alienazione, violenza, sterilità, morte. Ciò che condanna il presente più del passato è, in definitiva, la sua volgarità materialistica, quindi la sua irresistibile vocazione a ridurre la tragedia in farsa. Il poeta tesse, fino a un certo punto, quella farsa di paradossi grotteschi o tragici.

VIII. L'ACQUA E IL FUOCO

Convertirà ora compiere una ricognizione delle valenze contraddittorie dei paradigmi simbolici centrali su cui il poemetto è costruito. Vengo, con questo, al punto d) indicato a p. 23. Lo schema mitico di riferimento, come già visto, è quello dei riti della fertilità coniugato con la leggenda del Graal. Centrale in entrambi è la desolazione o devastazione della terra: la terra invernale, nuda e sterile, di cui va propiziata la rinascita in primavera, e la terra resa sterile dalla menomazione sessuale del suo re.

Sia in un caso che nell'altro la terra è in attesa di una rigenerazione. A livello della natura, essa può darsi solo se il seme è fecondato dalla pioggia a primavera; a livello umano, solo se il seme sessuale produce, nell'incontro erotico, nuova vita; a livello spirituale, solo se il seme di una fede

prepara a una nuova vita ultraterrena. In questa terra desolata, mancano tutte e tre le condizioni simboliche.

L'acqua è profanata. La pioggia dell'aprile crudele è respinta dagli uomini vuoti che preferiscono il letargo dell'inverno (vv. 1-7). L'incontro amoroso con la ragazza dei giacinti dai capelli bagnati dalla pioggia resta sospeso, impossibile (vv. 35-41). Per acqua si può morire, non vivere, come ammonisce Madame Sosostris (v. 55) e come si realizza nella quarta sezione («Morte per acqua»). Il fiume è carico di sporcizie (vv. 177-179). L'attuale Re Pescatore può gettare l'esca solo in un «dull canal» (v. 189). Una prostituta con sua figlia si lavano i piedi in acqua di soda. Il fiume scorre a fianco di amori sterili o violati (vv. 266-306).

Il seme è sterile. Sia «Una parita a scacchi» che «Il seme del fuoco» ruotano intorno alla sterilità di rapporti erotici impediti o non riproduttivi: dalla Signora nel *boudoir* con i capelli elettrizzati in «fiery points» (v. 109), all'amica di Lil che dopo cinque figli ha abortito, all'incontro di Sweeney con Mrs. Porter, all'incontro a un incontro omosessuale che lo *Speaker* riceve dal mercante di Smirne (vv. 208-214), all'amplesso che la dattilografa concede in tutta indifferenza all'impiegato foruncoloso (nella scena sofferta da Tiresia), allo sterile amore di Elisabetta e Leicester, alle varie violazioni delle tre figlie del Tamigi (vv. 292 sgg.).

La sterilità evoca l'arsura, l'arsura il fuoco: il fuoco del desiderio che brucia. Ed è qui che sopraggiungono le citazioni da Sant'Agostino e da Budda. Il fuoco è il desiderio che non si appaga, è lussuria e perdizione. Ma l'acqua, il suo opposto, non rigenera, anzi conduce a morte definitiva. Lo schema mitico-simbolico ne risulta stravolto!

Bisogna considerare che, in tutta la prima produzione eliotiana, la valenza dei simboli archetipici dell'acqua e del fuoco è ambigua e reversibile, come cercai di dimostrare anni fa.³⁰ I

³⁰ Cfr. «Arabesco metafisico eliotiano», in A. Serpieri, *T. S. Eliot: le strutture profonde*, cit.

paradigmi del *bagnato* e dell'*asciutto* vi assolvono infatti, di volta in volta, funzioni simboliche diverse e anche contrastanti. Simbolo di rigenerazione, l'acqua è tuttavia molto spesso associata alla carnalità peccaminosa. Nella mente sostanzialmente puritana di Eliot,³¹ la carne è connotata da animalità. In tutta la sua prima produzione poetica, si incontrano personaggi che la mostrano già nel nome, come la Princess Volupine (volpina e voluttuosa a un tempo) di *Bur-bank with a Baedeker: Bleistein with a Cigar* (1919), o negli attributi, come lo scimmiesco Sweeney lussurioso delle due poesie che lo vedono protagonista (entrambe del 1919), o la Grishkin dall'acre odore felino di *Whispers of Immortality* (1918). La connotazione animale può penetrare come con un microscopio fin nel fango primigenio della carne: «A lustreless protrusive eye / Stares from the protozoic slime / At a perspective of Canaletto»³² (*Burbank*).

Una poesia in francese, *Dans le Restaurant*, raccolta nei *Poems 1920*, e dunque a ridosso della gestazione della *Terra desolata*, presenta una situazione di precoce e peccaminoso erotismo sotto un rovescio di pioggia concludendosi con la morte per acqua di «Phlébas, le Phénicien», primo abbozzo di «Morte per acqua». Acqua, carne, peccato, morte risultano dunque strettamente collegate. In *Whispers of Immortality* (1918), la carne si presenta in una esemplare opposizione alle ossa. Da una parte, vi sono evocati due grandi scrittori del primo Seicento, Webster e Donne, che cercarono l'essenza dietro l'apparenza, lo scheletro sotto la carne: «Webster was much possessed by death / And saw the skull beneath the skin; / And breastless creatures under ground / Leaned backward with a lipless grin»³³ «He [Donne] knew

³¹ Si vedano al riguardo le acute osservazioni di Edmund Wilson (nella sezione «Prime reazioni critiche», pp. 57-59) o anche F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, Houghton Mifflin Co., New York 1935, p. 9.

³² «Un opaco occhio sporgente / fissa dal fango protozoico / una prospettiva di Canaletto».

³³ «Webster fu molto posseduto dalla morte / e vide il teschio sotto la pelle; / e

the anguish of the marrow / The ague of the skeleton; / No contact possible to flesh / Allayed the fever of the bone». ³⁴ Dall'altra, si ha la presentazione espressionistica di una scena di sessualità animale: «Grishkin is nice: her Russian eye / Is underlined for emphasis; / Uncoerced, her friendly bust / Gives promise of pneumatic bliss». ³⁵ Il paradigma delle ossa, diffuso nell'intera poesia, si oppone a quello della carne a forte componente sensuale e bestiale.

Nella *Terra desolata* corpi giacciono insepolti e separati dalle ossa. E quando la poesia eliotiana conoscerà la rigenerazione in *Ash-Wednesday* (1930), poesia penitenziale già nel titolo, ciò non avverrà nei termini simbolici della lunga attesa della pioggia che si era protratta da *Gerontion* fino al poemetto, dove la pioggia non cade perché la redenzione non è raggiunta, ma ancor più perché la pioggia coincide con la vita che coincide con la carne, significando, in ultima analisi, morte spirituale. In *Ash-Wednesday* la purificazione avrà luogo, infatti, nel deserto biblico e tra le rocce del Purgatorio dantesco. Lì, le ossa aride della valle biblica di Ezechiele tornano miracolosamente in vita dopo essere state spolpate da bianchi, astratti leopardi, animali eucaristico-araldici che rappresentano l'estrema negazione della carne, l'opposto sacramentale del topo naturalistico-simbolico che abita la terra desolata popolata di morti in vita o di morti che hanno perso le ossa.

Non l'acqua purificatrice, ma l'asciutto spirituale del deserto offre la via d'uscita. Poiché il fuoco distrugge, ma purifica; indica sterilità, ma anche arsura interiore e quindi ricerca spirituale. Ecco perché alla fine del poemetto, dopo il viaggio angoscioso nel deserto che tutto brucia, la pioggia

creature senza petto sotto terra / si rovesciavano all'indietro con un ghigno senza labbra».

³⁴ «Egli conobbe l'angoscia del midollo, / la terza dello scheletro: / nessun contatto possibile alla carne / leniva la febbre dell'osso».

³⁵ «Grishkin è carina: il suo occhio di russa / è sottolineato con evidenza: / senza corsetto, il suo amichevole busto / concede promesse di felicità pneumatica».

non può cadere sulla terra desolata, e tuttavia al Re Pescatore che dà le spalle all'arida pianura (v. 423 «with the arid plain behind me») non resta preclusa la possibilità di una purificazione nel dantesco «foco che gli affina» (v. 426). Questo sembra essere l'ultimo autentico messaggio, che accoglie positivamente il simbolo archetipico del fuoco più di quello dell'acqua. Nel sistema simbolico non solo del poemetto ma dell'intero macrotesto eliotiano, l'asciutto prevale spiritualmente sul bagnato attraverso tutta una serie di associazioni funzionali. Cosicché – può sembrare un paradosso – l'attesa della pioggia, in Eliot, non è solo spiritualmente vana, ma anche simbolicamente fittizia.

IX. VERSO UNA META: LE ULTIME DUE SEZIONI

«Morte per acqua» addita il destino di una mortalità irredeudente e «Ciò che disse il tuono» spalanca l'angoscia di una soggettività sofferente, alla ricerca di un Santo Graal, nel panorama di una civiltà al tramonto. La morte per acqua non può rappresentare la purificazione. Flebas il Fenicio naufraga e finisce spolpato dai pesci, entra nel vortice, non sarà redento, né come dio della vegetazione né come uomo. La sua morte è un monito agli uomini della terra desolata affinché prendano coscienza del destino che li attende ove non si profili il segno di una rinascita. La funzione conativa con cui la sezione si conclude trasmette infatti un messaggio inequivocabile: «Gentile or Jew / O you who turn the wheel and look to windward, / Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you».

L'*incipit* della quinta e ultima sezione, «Ciò che disse il tuono», «After the torchlight red on sweaty faces...», ripropone le immagini e i temi della desolazione da una prospettiva che ricapitola un intero ciclo storico, fondamentalmente cristiano (se ne veda la nota al testo). All'agonia del Cristo segue poi il primo accenno della Voce del Tuono della

Brihadaranyaka-Upanishad induista. La ricerca di guide spirituali affiora sempre più esplicita, pur intessendosi ancora con gli antichi miti e riti della vegetazione e della fertilità. Tra le varie funzioni del linguaggio dominano ora la emotiva e la conativa. La modalità allusiva e citazionale continua a funzionare, evocando il *Vangelo* di Giovanni, l'*Upanishad* e poi varie altre fonti, ma non opera più in contrappunto e tantomeno in dissonanza, procedimenti alieni alla nuova intenzione allegorica.

Quindi inizia il viaggio nell'arsura di un deserto simbolico: vv. 331 sgg. «Here is no water but only rock...». Questo secondo brano risponde al secondo brano di intonazione biblica di «La sepoltura dei morti» (vv. 19 sgg. «What are the roots that clutch, what branches grow / Out of this stony rubbish?»), ma ora sia il senso che il ritmo risultano ossessivamente angosciosi. E tra «rock» e «water», martellati in continua riddanza, si sviluppa la ricerca di una via d'uscita. Il linguaggio assume tratti espressionistici che non consentono sottolineature ironiche: cfr. v. 339 «Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit», vv. 344-345 «But red sullen faces sneer and snarl / From doors of mudcracked houses». L'urgenza spirituale del viaggio non si frantuma più tra scelte contrastanti, non si immobilizza nelle sciarade del linguaggio, né si contempla in uno specchio estetico che confronti un basso presente con un passato sontuoso.

I fiati sono sostenuti, spesso angosciosi. La funzione emotiva esibisce una inedita intensificazione visionaria, che a tratti si avvale di clausole francamente retoriche (v. 359 «Who is the third who walks always beside you?», v. 366 «What is that sound high in the air...?»). La funzione dell'«io» non è più, come nelle prime tre sezioni, multipla, testimoniale, spettatoriale, ma riguarda piuttosto l'*attore* della ricerca, che al prezzo di una grande tensione si incammina verso una meta (e l'accentuata carica emotiva risulta evidente, a questo punto, nella straordinaria lettura che Eliot registrò del poemetto). Passa per il deserto simbolico e vi si ve-

de spalancare davanti il panorama della storia contemporanea con le macerie della Prima guerra mondiale e la minaccia della Rivoluzione russa (vv. 366-376). Una apocalisse universale viene percepita con tratti surreali: «What is the city over the mountains / Cracks and reforms and bursts in the violet air / Falling towers / Jerusalem Athens Alexandria / Vienna London / Unreal» (vv. 371-376). L'intera terra è *devastata*, il senso qui più pregnante di «waste land». Come era quella del Re Pescatore. Solo il ritrovamento del Graal potrebbe riscattarla. Ed ecco, puntualmente, l'avvicinamento prospettico alla Cappella dove la coppa è custodita. Una visione terrificata vi si frammette, con la ripresa di un motivo tipico della leggenda, quello di orrende apparizioni predisposte per mettere alla prova la purezza del cavaliere che vi si avventurava: vv. 377-384 «A woman drew her long black hair out tight / And fiddled whisper music on those strings / And bats with baby faces in the violet light...». Ma, appena raggiunta, la Cappella Perigliosa si rivela vuota, abitata dal vento. Solo un gallo simbolico canta sul suo tetto.

Poi la scena si sposta. Siamo ora sulle rive del Gange in secca che attende la pioggia. Ed ecco che interviene la Voce del Tuono a suggerire un viatico di comportamento esistenziale nell'insanabile smarrimento: «Datta, Dayadhvam, Damyata» («Da', Comprendi, Controlla»). La funzione conativa, affidata a tali imperativi, trova così quella transittività diretta che era risultata impossibile nelle prime tre sezioni. E, in chiusura, l'«io» riprende la maschera che aveva riassunto tutto il grande sistema dei riferimenti antropologici rituali e mitici, quella del Re Pescatore: vv. 423-425 «I sat upon the shore / Fishing, with the arid plain behind me / Shall I at least set my lands in order?».

Un interrogativo sospeso, cui seguono una serie di citazioni da varie fonti letterarie che alternano accenni di apocalisse a segnali di purificazione. Ma questo improvvisamente, e conclusivo, accumulò intertestuale può testimoniare la ripresa del metodo mitico, il ritorno all'entropia semant-

tica? L'unico verso che non ha fonte letteraria ed è incastonato tra le varie citazioni, il v. 430 («These fragments I have shored against my ruins»), indica piuttosto la funzione sia compositiva che esistenziale che quel metodo aveva assolto. Non era fine a se stesso, non si contemplava nello specchio della propria spericolata tessitura erudita. Tutti i frammenti («fragments») del grande mosaico culturale e letterario venivano ora riguardati come materiali di risulta di una tradizione millenaria usati per arginare le proprie rovine. Lo *Speaker*, l'io dell'enuciata poetica, ha assunto varie maschere, si è identificato con tutti i personaggi, ma alla fine viene allo scoperto per invocare la pace dello «Shantih», «The Peace which passeth understanding» (come chiosa lo stesso poeta nella nota relativa alla parola induita). È la pace che va al di là di qualsiasi forma di comprensione. L'*understanding*, la comprensione, l'intelligenza, è appunto ciò che mette insieme e pone in contrasto, paragona e confronta, ipotizza e deduce – al limite, è appunto il metodo mitico con la sua relativizzazione del tempo, delle proposizioni, dei discorsi, dei miti, dei testi. Come Eliot doveva dichiarare in seguito, il suo testo era stato una personale cura. Quel metodo puntava a un fine terapeutico.

X. IL DOPPIO REGISTRO DEL POEMETTO

Nel momento in cui esprimeva la sua personale angoscia inquadrandola nello sperdimento di una civiltà in crisi, Eliot era dunque alla ricerca di un possibile antidoto alla disperazione. Al di là, o al di sotto, di tutti i ribaltamenti paradossali e della conseguente entropia semantica del «metodo mitico», questa terra desolata non è pertanto solo oggetto di satira, ludibrio e trasformismo culto, ma è tempo di tragedia, la tragedia di un'epoca in cui implode il grande schema mitologico-antropologico di sterilità e fertilità, morte e rigenerazione che ne costituisce il sistema di riferimenti.

Notava, molti anni fa, Helen Gardner che «*La terra desolata* si muove, se si muove affatto, verso un qualche momento che è fuori del poema e può non venire mai, e che noi alla fine stiamo ancora aspettando». ³⁶ In effetti, il poemetto sembra sospeso tra una paralisi di senso e un accenno di percorso verso un Senso che ha prima messo in scacco. Rifuta una narrazione e tuttavia alla fine la implica, mette in crisi qualsiasi sistema di riferimento e tuttavia addita una referenza metastorica. Quello che la Gardner diceva di stare ancora aspettando a chiusura di libro Eliot doveva raggiungerlo nell'opera poetica successiva, culminante prima in *Ash-Wednesday* e poi nei *Four Quartets*. Era la dichiarata conversione alla fede dell'Anglo-cattolicesimo.

Il poemetto ne è la gestazione. Una gestazione che ne condiziona la struttura. Nel grappolo finale di citazioni – un incastrato metonimico e riassuntivo piuttosto che, come in precedenza, metaforico, dialettico e metalinguistico – si palesa forse l'imbarazzo strutturale dello stesso poeta, che si trovò a estrarre dalla grande tela intertestuale un accenno di soluzione allegorica e fu quindi indotto a chiudere con un messaggio; un messaggio che non poteva essere troppo esplicito e venne perciò racchiuso in una suggestiva quanto vaga formula sanscrita: «Shantih shantih shantih». *La Terra desolata*, in definitiva, si bilancia e si sbilancia in una doppia tensione, simbolica e allegorica; ma forse sta proprio in questo precario equilibrio, o se si vuole in questa sfasatura, il fascino di un'operazione poetica che fa il punto sconosciuto su un'epoca, ma coinvolge in fondo tutte le epoche e, nell'esibire il suo sistema compositivo fortemente entropico, cerca allo stesso tempo di liberarne l'energia imprigionata nella direzione di un Senso.

ALESSANDRO SERPIERI

³⁶ *The Art of T. S. Eliot*, Cresset, London 1949, p. 87.