

La terra devastata
Una mappa
di Carmen Gallo

Poets are ones who waste
what their fathers would save.

A. CARSON

New York, 1968

È il 1968 quando il dattiloscritto-manoscritto di *The Waste Land* riappare dall'oblio che sembrava averlo inghiottito. In realtà, era riemerso già nel 1958, quando era stato venduto alla New York Public Library, ma solo nel 1968 la notizia era stata comunicata a Valerie Fletcher, ultima moglie di T.S. Eliot, morto tre anni prima, e poi al pubblico.

I cinquantaquattro fogli raccolti in un faldone, e inviati negli Stati Uniti per la prima pubblicazione a stampa per Boni & Liverlight (New York, dicembre 1922), testimoniano la genesi di una delle opere in versi più importanti del primo Novecento, ma recano anche le tracce fondamentali di una complessa collaborazione a più mani. La pubblicazione a Londra avverrà solo l'anno successivo, il 1923, grazie alla Hogarth Press di Virginia e Leonard Woolf.

Quando ancora si vociferava soltanto di una sua circolazione clandestina, Eliot aveva chiesto alla moglie di impe-

gnarsi a pubblicare il documento qualora fosse stato ritrovato. Voleva che il mondo si rendesse conto del suo debito verso Ezra Pound, il poeta, americano come lui, che aveva impresso una forma compiuta ai versi che Eliot gli aveva presentato nel gennaio del 1922. Quando la bozza e i materiali della *Waste Land* riemergono, Valerie Eliot intende tener fede al suo impegno e contatta Pound perché l'aiuti a ricostruire il senso di glosse e cancellature, ma anche le discussioni e i confronti che le avevano accompagnate, ormai solo in parte decifrabili dalle lettere rimaste. Pound è da poco tornato a stare in Italia, dopo dodici anni trascorsi in un ospedale psichiatrico criminale a Washington, davvero stato internato in seguito al processo per collaborazionismo con i fascisti e alto tradimento. Secondo quanto riporta Valerie Eliot in un'intervista del 1972, Pound allora viveva con disagio il ricordo di quella che in una lettera aveva definito la sua «Caesarean operation», il taglio cesareo con cui aveva fatto venire alla luce il testo dal faticoso travaglio dell'amico.* Mal sopporta l'idea di aver criticato il giovane Eliot, che intanto era diventato un'istituzione letteraria nel panorama europeo e americano. Nel 1968, Valerie Eliot incontra Pound, che si è rinchiuso da anni in un singolare mutismo, e in una camera d'albergo a Londra gli mostra la copia del faldone ritrovato. Pound resta immobile e in silenzio, e inizia a piangere. Nel 1969 si presenta alla New York Public Li-

* Valerie Eliot e Hugh Haughton (eds.), *The Letters of T.S. Eliot*, vol. I, 1898-1922, Faber and Faber, London 2009, pp. 626-627.

brary per vedere i documenti originali, ma la scena si ripete. Pound non ricorda nulla.*

Una terza persona avrebbe potuto aiutare a ricostruire la genesi di quel testo: i suoi commenti e suggerimenti sono riconoscibili e ben distinti da quelli di Pound sui fogli pieni di correzioni e note a margine. Nell'autunno del 1921, Eliot aveva deciso di prendere un congedo dal lavoro alla Loyds Bank per rimettersi da un crollo nervoso. La moglie Vivien Haigh-Wood lo accompagna prima a Margate, e poi a Parigi. Da qui Eliot si reca in un sanatorio a Chardonne, vicino Losanna, dove porta a termine la stesura del poemetto. E per tutto questo tempo si confronta con Haigh-Wood. Se Pound contribuisce a consolidare l'impersonalità e la cornice mitica del testo, scompigliando schemi metrici e pedanterie di stile, Vivien Haigh-Wood ravviva il realismo delle scene contemporanee, suggerendo espressioni colloquiali e intervenendo sui registri linguistici più bassi. Ma l'esatta misura del suo contributo all'opera, le riflessioni che accompagnarono o seguirono l'inchiostrato dei suoi commenti, resta difficile da stabilire. Meno fortunata di Eliot nel riprendersi dai suoi frequenti esaurimenti, Haigh-Wood fu costretta alla separazione dal marito nel 1933, e nel 1938 fu ricoverata nel sanatorio di Northumberland House a Londra, dove morì nel 1947.

* Christopher Ricks e Jim McCue (eds.), *The Poems of T.S. Eliot. Vol. I. Collected and Uncollected Poems*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2015, pp. 585-586.

Parigi, 1922

Nel febbraio del 1922 James Joyce pubblica a Parigi, per i tipi della Shakespeare and Company di Sylvia Beach, l'edizione integrale dell'*Ulysses*. Eliot ne ha già letto alcune parti nel 1921, e ha confessato a Pound che la lettura lo ha quasi dissuaso dal procedere con la composizione del suo poemetto, cui aveva cominciato a pensare dal 1919. Pound ribatte che non deve desistere, che ciò che ha fatto Joyce in prosa deve essere fatto anche in poesia. Eliot sembra pensare a lungo a queste parole, e nel novembre del 1923 pubblica su *The Dial* una recensione dell'opera joyciana, intitolata «*Ulysses*, ordine e mito», in cui mette a fuoco la rivoluzione joyciana, «l'espressione più importante della nostra epoca», e difende Joyce dalle accuse di essere «un profeta del caos». Mentre intorno non si contano in ambito artistico e letterario le esortazioni al nuovo – futurismo, vorticism, imagismo, dadaismo e surrealismo – tentano di rispondere per emulazione o contrasto alla cultura di massa: *make it new* è la sfida lanciata da Pound –, Eliot chiama in causa il «classicism», che definisce come fare ciò che si può «con il materiale a disposizione», secondo le possibilità di tempo e di luogo. E sostiene il «metodo mitico» joyciano, inteso non come rifugio nella «materia mummificata» del passato, ma come continuo parallelo tra contemporaneità e antichità: l'uso di un paradigma archetipico per controllare, dare ordine e forma «all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea».*

* T.S. Eliot, «*Ulysses*, Order, and Myth» (1923), in Id., *Selected Prose*, Frank Kermode ed., Harcourt, San Diego (CA) 1975, pp.

Usare in poesia il metodo mitico come Joyce aveva fatto nel romanzo. Mescolare la più raffinata tradizione letteraria con prodotti della cultura di massa. Rinnovare, moltiplicandola, la struttura monologica della lirica romantica, e framentare le convenzioni enunciativ e narrative della poesia ottocentesca. Accordare al ritmo un significato centrale. Sono questi solo alcuni degli espedienti con cui Eliot inventa la possibilità di conciliare la sua visione conservatrice della letteratura con le spinte al rinnovamento che il modernismo impone (incarnate nel corpo a corpo sui fogli con Pound).

Per questo, nell'elaborazione del suo classicismo modernista, Eliot si affida alle figure mitologiche di Filomela e Tiresia per dare ordine e forma rispettivamente all'orrore della guerra appena conclusa e allo squallore della vita nelle metropoli finanziarie e industrializzate. Accosta Dante, Shakespeare e Baudelaire a una ballata oscena cantata dai soldati e al motivetto popolare di una canzone di *ragtime* – O O O – facendo a pezzi la tradizione, ma in realtà ribadendo l'unità della cultura occidentale e i valori estetici e morali dell'élite che l'ha plasmata. A differenza della frammentarietà di segno opposto di altri modernisti come William Carlos Williams, creata per restare tale, i *disiecta membra* della tradizione nella *Terra devastata* sono affidati al lettore perché li ricomponga e ne faccia risorgere il dio originario, come nei miti raccontati nel *Ramo d'oro* di James G. Frazer.*

116-177. Qui, e dove non altrimenti specificato nel volume, la traduzione è mia.

* Per le ragioni dietro la scelta di tradurre *The Waste Land* con *La terra devastata*, ma anche per informazioni più dettagliate sui

Eliot, inoltre, si smarca dalla monolitica soggettività romantica (nonché dall'ideologia storica che incarnava), grazie a una voce impersonale che si fatica a far coincidere con chi firma il libro. L'impersonalità, tecnica paragonata al montaggio cinematografico, riflette la teoria eliottiana – quanto mai importante dinanzi al *pathos* della guerra – che la poesia debba essere un processo di spersonalizzazione, di estinzione della personalità particolare del poeta, perché «ciò che conta non è la grandezza, l'intensità dei sentimenti [...] bensì l'intensità del processo artistico».* In questo modo il poemetto si sottrae anche alla collocazione in un genere riconoscibile. Variamente interpretato come poema autobiografico (sul matrimonio difficile, sulla mancata esperienza della guerra) o autobiografia spirituale, elegia funebre (per l'amico Verdenal, per il padre e per l'Europa in declino), epica borghese, pastiche, satira dei costumi del dopoguerra o della società di massa, *La terra devastata* è questo e niente di tutto questo.

Eliot abbandona anche l'impianto narrativo della *Rapsodia su una notte di vento* (1911) e del *Canto d'amore di J. Alfred Prufrock* (composto tra il 1909 e il 1911), e soprattutto la forma assoluta del monologo drammatico di ascendenza vittoriana e prima ancora elisabettiana, usato da ultimo in *Gerontion* (scritto nel 1919), uno dei testi che avrebbe dovuto miti, gli eventi storici e le vicende biografiche, e per riferimenti bibliografici e ulteriori spunti interpretativi, rimando alle note in fondo al volume.

* T.S. Eliot, «Tradition and the Individual Talents», in Id., *Selected Essays*, Faber and Faber, London 1948, p. 19.

aprire il poemetto del 1922 ma fu bocciato da Pound. Al loro posto troviamo una polifonia di personaggi reali o letterari, convocati sulla scena grazie a frammenti di *dramatic monologue*, un procedimento che ben spiegava il titolo scartato delle prime due parti, *He do the police in different voices* («Fa la polizia con voci diverse», rubato dal romanzo di Dickens *Il nostro comune amico*).

Mentre attraversiamo le cinque sezioni del poemetto, incontriamo le voci dell'aristocratica Marie, di Madame Sosostris e del profeta Ezechiele, la donna dei giacinti, la donna *middle class* coi nervi a pezzi e quella perda della *working class*, il pendolare-veterano della City di Londra, Tiresia, le Figlie del Tamigi e Arnaut Daniel. Ai loro discorsi si uniscono gli echi delle Sacre scritture, di Agostino giunto a Cartagine, la voce di un sermone buddista e l'annuncio di chiusura di un pub, i versi di Marvell e Verlaine, le battute dei personaggi di Webster e di Hieronimo diventato pazzo di nuovo, i canti di Wagner e di Ariel nella *Tempesta* shakespeariana, senza dimenticare i versi dell'usignolo, della rondine, del tordo, del gallo. A questa pluralità di voci che sfumano l'una nell'altra, si aggiunge la pluralità linguistica, che raggiunge l'apice negli ultimi otto versi del poemetto. Qui Eliot condensa cinque (sei) lingue diverse – l'inglese di una *nursery rhyme*, il volgare fiorentino di Dante, il latino di un carne erotico di età imperiale, il francese di un sonetto (dal titolo spagnolo) del simbolista Gérard de Nerval, e infine il sanscrito delle *Upanishad* – che riepongono la cartografia della terra devastata, un territorio che coincide con lo scenario del primo conflitto mondiale e poi si allarga a est, fino a giungere in Asia.

Congo, 1890

Tra i numerosi interventi di Pound, uno finisce col cancellare, almeno dalla superficie del testo, lo sguardo di Eliot sull'incubo del passato recente, e più in generale su ciò che era stato e rischiava di diventare il mondo occidentale uscito dalla Prima guerra mondiale. Eliot aveva scelto Conrad, Józef Konrad Korzeniowski. Il romanziere polacco, naturalizzato inglese, che aveva raccontato all'Europa – in uno stile che molto anticipa del modernismo – la faccia violenta e cinica della sua missione civilizzatrice in Africa. Aveva scelto Conrad come epigrafe, e in particolare le ultime parole del carismatico Kurtz, il personaggio ormai malato e folle, la cui complicità alla ferocia del colonialismo nel Congo belga aveva rivelato il «cuore di tenebra» di un sistema insieme politico, economico e culturale:

Stava forse rivivendo, in quel supremo istante di perfetta conoscenza, l'intera sua vita in tutti i particolari del desiderio, della tentazione, della resa finale? Sussurrando gridò a non so quale immagine, a non so quale visione – due volte gridò, con un grido che era poco più di un sospiro: «L'orrore! L'orrore!».*

Così Kurtz ripensa alla sua vita e grida dinanzi a una visione che insieme lo trascende e lo comprende: un presente allucinatório, che è l'esito di un programma di sopraffazione,

* Joseph Conrad, *Cuore di tenebra*, trad. di G. Sertoli, Einaudi, Torino 2016, p. 108.

sfruttamento e sterminio da parte delle potenze europee. In queste righe Eliot poteva leggere una tragedia personale: la vicenda particolare di Kurtz, inserita nella storia piena di orrore fatta da uomini contro altri uomini. È la descrizione più adatta di ciò che è la sua *Terra devastata*, la messinscena di una tragedia assurdamente privata (il matrimonio difficile, un amico scomparso in guerra, la morte del padre nel 1919, la grigia vita del lavoro in banca, l'esilio spirituale) all'interno di una più ampia riflessione storica sulla tesi-sima *Partita a scacchi* – titolo della seconda parte – che si sta giocando in Europa dopo la fine del conflitto mondiale, quello raccontato dai *war poets* in una chiave quasi esclusivamente testimoniale.

Pound però giudica Conrad non all'altezza dell'occasione. Eliot insiste dicendo che il brano che ha scelto spiega tutto, è «elucidativo», ma alla fine cambia idea, cede.* E ricorre al metodo mitico per dare forma all'orrore di Kurtz. Ripiega sull'immagine della Sibilla cumana, esile figura che chiede di morire in un'ampolla, o gabbia, ridotta così da una vecchiaia che si annuncia infinita, dono e insieme vendetta di Apollo. In questa immagine, tratta dal *Satyricon* di Petronio, non c'è più la dimensione dell'individuo che autorizzava identificazioni autobiografiche, né il tempo della storia. Prevale la dimensione del mito, seppure degradata nella sua sacralità nel racconto insieme toccante e spietato che ne fa il volgare Trimalchione: una profetessa derisa dai ragazzini, che ha perduto ogni contatto con il divino e con esso il dono di vedere

* V. Eliot e H. Haughton (eds.), *The Letters*, cit., pp. 625 e 629.

il futuro, il suo contributo al compiersi dei destini umani. È questa cornice di un tempo decaduto, che vuole finire e non può finire, che Eliot sceglie per accompagnarci, come in una ripresa dall'alto, sulla soglia del testo, prima di ricacciarci nelle trincee della terra devastata.

Dardanelli, 1915

Non si devono lasciare i cadaveri insepolti. Lo insegnano i miti di Edipo e Antigone, la storia di Palinuro nell'*Eneide*. La mancata sepoltura attira sciagure o pestilenze sui responsabili. La questione è antropologica – e lo sa bene Eliot che ha letto i miti e i riti mediterranei raccolti nel *Ramo d'oro* di Frazer –, ma diventa urgente tra il 1914 e il 1918, quando l'Europa sarà ricoperta dei corpi di milioni di soldati da seppellire. Di questo, e di molto altro, si parla nella prima parte del poemetto, *La sepoltura dei morti*, che si dispiega dall'incipit dell'«Aprile crudele», dove radici ottuse si rifiutano di rispondere alla pioggia primaverile uscendo dal letargo mortale dell'inverno (vv. 1-7), all'immagine raccapricciante di derivazione joyciana di un cadavere sepolto in giardino perché germogli, e va dunque protetto dalle gelate e certo anche dal cane che potrebbe riportarlo allo scoperto (vv. 71-76). Cadaveri insepolti, e cadaveri dissepoli. È quanto era accaduto durante la catastrofica campagna di Gallipoli, nei Dardanelli, organizzata dall'Intesa contro l'Impero ottomano a partire dal febbraio 1915, e già evocata da Eliot in *Gerontion*.

Le difficoltà incontrate nel soccorrere i feriti e la controffensiva turca (e le condizioni igieniche e climatiche) avevano provocato un numero di perdite tale che si ritenne necessario, a maggio, chiedere una tregua di qualche ora per seppellire i cadaveri, nella speranza anche di limitare le epidemie che si stavano diffondendo. Soldati australiani e neozelandesi, con il loro cappello Stetson (v. 69) e le loro ballate oscene su Mrs Porter (vv. 199-201), erano al loro battesimo del fuoco e subirono perdite incalcolabili, ancora oggi ricordate con celebrazioni ufficiali. Dopo la sconfitta, che tutti imputarono a Winston Churchill, all'epoca Lord Ammiraglio della Marina britannica, si costruirono in loco immensi cimiteri per i caduti, mentre alcuni di essi furono disseppelliti e riportati a germogliare in patria.

Fin qui, la storia degli uomini, delle masse. Ma nella campagna di Gallipoli, tra i morti, c'è anche un pezzo della storia personale di Eliot, Jean Verdenal. Si erano conosciuti a Parigi, alla Sorbona, nel 1910, e avevano mantenuto una fitta corrispondenza anche quando Verdenal si era arruolato come medico dell'esercito ed era stato spedito nei Dardanelli. Qui, nel maggio 1915, il giovane rimase ucciso dopo aver trascorso una notte in acqua a soccorrere i feriti. A lui, «mort aux Dardanelles», Eliot dedicherà la raccolta *Pruyrock e altre osservazioni*. A lui sono da ricondurre le declinazioni della «morte per acqua» che attraversano la *Terra devastata*, insinuandovi motivi elegiaci, primo fra tutti l'eco della *Tempesta* shakespeariana: «Queste sono le perle che erano i suoi occhi» (v. 48 e v. 125).

Qualche mese dopo la morte di Verdenal, Eliot avrà un'al-

tra testimonianza dell'orrore della guerra grazie al cognato Maurice Haigh-Wood, che a soli diciannove anni aveva fatto esperienza della trincea all'estremo opposto dello scenario bellico, nella Francia del Nord. Nel giugno 1917 Eliot si prodigò per far stampare sulla rivista *The Nation* una lettera in cui Maurice raccontava, contro chi accusava i soldati di indifferenza o reticenza, l'impossibilità di restituire il «quadro di una terra lebbrosa, cosparsa dei cadaveri gonfi e anneriti di centinaia di giovani uomini», infestata da mosconi sulle interiora esposte. A Eliot Maurice racconterà anche l'incubo di trincee piene di topi, grandi come gatti e uccisi in tiri al bersaglio (*Letters*, p. 132). Ossa insepolte, trincee e topi: è quanto ritroviamo nella *Partita a scacchi*, nel contrappunto di una donna che, in una dinamica che ricorda quella della pioggia primaverile con le radici ottuse, chiede attenzione, dialogo («Stai con me» / «Parla con me», vv. 111-112) e incalza con domande insistenti («A cosa stai pensando? Cosa pensi? Cosa?», v. 114) un io solipsistico, assente a se stesso perché inabissato nel ricordo dei *rats' alleys*, i vicoli delle trincee prese d'assalto dai topi: «Penso che siamo nel vicolo dei topi / dove i morti hanno perso le ossa» (vv. 15-16). La scena mescola, come recita già l'incipit, «memoria e desiderio» (v. 3): la memoria della guerra (vissuta o non vissuta, ma comunque esperienza traumatica collettiva) che ammutolisce e allo stesso tempo anestetizza il soggetto, e il desiderio della donna che vorrebbe invece spingerlo a una comunicazione intima, alla condivisione del suo stato d'animo.

Alla richiesta successiva, ancora più agitata, di «sapere», «vedere», «ricordare», la risposta non può che essere un si-

lenzio che lascia la parola a un frammento della morte per acqua shakespeariana (il ricordo di Verdona), e subito dopo al motivetto frivolo e sincopato di una canzone popolare nel dopoguerra, mentre ovunque nel poemetto riecheggia la pianura piena di ossa del profeta Ezechiele (37,1-6).

Impossibile dare voce al ricordo della guerra. Impossibile dare ordine e forma all'immensa futilità del panorama contemporaneo senza ricorrere a una figura mitica, o archetipica, aveva insegnato Joyce. Ecco allora Filomela, la donna ateniese stuprata dal cognato, il barbaro Tereo (e non è forse casuale questa opposizione greci/barbari alla luce della campagna di Gallipoli), che le taglia la lingua perché non racconti la violenza, e la tiene segregata in un casolare tra i boschi. Anche così mutilata, racconta Ovidio nelle *Metamorfosi*, Filomela riuscirà a tessere il suo dolore su una stoffa consegnata alla sorella, che potrà così vendicarla, e insieme potranno fuggire, trasformate la prima in usignolo, la seconda in una rondine. Come Filomela prova a disegnare su frammenti di stoffa l'orrore subito, e ad affidare alla riconoscibilità del suo canto (diventato un'onomatopea ricorrente nella letteratura elisabettiana) la memoria della sua storia, così Eliot tenta di restituire nel «mucchio di immagini sfatte» (v. 22) del poemetto l'esperienza dell'orrore della guerra, perché il lettore – ipocrita, ma «fratello!» (v. 76), come aveva ammonito Baudelaire – possa ricordare ciò che l'euforia del dopoguerra vuole nascondere, e che la poesia dei *war poets* rischiava di estetizzare nella propaganda del sacrificio.

Cartagine, 146 a.C.

Le strade, nella terra devastata, non portano a Roma, ma a Cartagine. In un'opera che rivoluziona la mimesi tradizionale del tempo e dello spazio, anche la guerra è molteplice, frammentaria, stratificata. E in questa chiave dobbiamo leggere la relazione, tutta da interpretare, tra il conflitto mondiale e le guerre puniche.

Fenicio è il marinaio annegato delle carte dei tarocchi di Madame Sosostris (v. 47). Da Cartagine torna la nave che naufraga sull'isola di Prospero nella *Tempesta* shakespeariana. A Milazzo – rievocata da un veterano-pendolare che incontra il committente Stetson nelle atmosfere infernali della *City* (vv. 69-70) – si era tenuta nel 260 a.C. una delle battaglie della prima guerra punica. Cartaginese è la Didone virgilliana, regina esotica e accusata (da Dante) di lussuria – che deve morire perché si compia la fondazione dell'Impero –, rievocata nella *Partita a scacchi*. Infine, nel *Sermone del Fuoco*, è nella peccaminosa Cartagine che torna Agostino, portando con sé il lutto per un amico scomparso, nelle *Confessioni*.

Eppure, a nessuna di queste trame si riferisce John M. Keynes quando decide di usare l'espressione «pace cartaginese» nel suo *Le conseguenze economiche della pace* (1919), il volume che criticava le durissime sanzioni economiche imposte alla Germania dal trattato di Versailles. Keynes evoca piuttosto la decisione dei Romani, alla fine della terza guerra punica, di bruciare Cartagine e di cospargerne il terreno di sale per renderlo sterile e inabitabile. La guerra era finita, ma la pace si rivelò peggiore della guerra. È questo il timo-

re, a posteriori profetico, che esprime l'economista inglese nel suo testo: la vessazione programmata della Germania da parte dei paesi usciti vincitori dalla guerra potrebbe ritorcersi contro tutta l'Europa.

Eliot legge *Le conseguenze economiche della pace* nel 1919, come testimonia una lettera alla madre di quell'anno, e spesso nella sua corrispondenza confessa le inquietudini sul destino dell'Europa centrale e orientale dopo la disgregazione dell'Impero austro-ungarico.* Racconta dell'estrema povertà in cui versa Vienna (v. 375), del pericolo che ancora rappresenta l'instabilità politica nei Balcani, e la minaccia che la Russia bolscevica possa farsi largo in Europa. Il trattato di Versailles rischia di trasformare in una *waste land* prima la Germania e poi l'intera Europa, se le condizioni della pace non saranno riviste. E quelle condizioni Eliot le conosce bene, perché il suo lavoro al Colonial and Foreign Department della Lloyds Bank gli impone di occuparsi in prima persona dei debiti tedeschi. Con questa convergenza di macrostoria e microstoria si spiega il disegno di allusioni commerciali e finanziarie associate a Cartagine e alla *City*.

Phlebas il fenicio, che annega nel rimo cadenzato della *Morte per acqua*, ci riporta al tempo in cui i Cartaginesi erano gli abili commercianti e navigatori che contesero a Roma il primato nel Mediterraneo. Nel breve componimento che lo ritrae secondo le convenzioni dell'epitaffio, Phlebas morendo dimentica ciò che è stato il centro della sua vita: «il profitto e la perdita» (v. 314). Alla sua figura si sovrappon-

* V. Eliot e H. Haughton (eds.), *The Letters*, cit., p. 428.

gono i dirigenti della City, i cui figli sono partiti per il fronte senza lasciare recapito (v. 181), ma soprattutto Mr Eugenedes, mercante di Smirne, che ci viene mostrato di passaggio nel distretto londinese mentre tenta di adescare chi parla per un pranzo in albergo, e per un fine settimana al mare.

Come emerge da questa sovrapposizione del tema bellico e del tema economico, a Eliot interessa non tanto la tragedia della guerra in sé – Eliot non è un pacifista e tenterà in più occasioni di arruolarsi – ma la storia, l'incubo da cui cerca di distarsi Stephen Dedalus, e il suo significato, alla luce delle tensioni tra le potenze europee che rischiano di rendere inutile il sacrificio di milioni di vite. *Affer such knowledge, what forgiveness?* (*Gerontion*, v. 34), si chiede Gerontion: quale perdono è possibile invocare dopo la consapevolezza che la storia è una Cleopatra perversa e traditrice che «ha molti passaggi astuti, corridoi e varchi / forzati, ci inganna bisbigliando ambizioni, / ci guida con le vanità» (vv. 35-37). E se questa personificazione degradata liquida ogni fede nella storia o nel suo statuto di *magistra vitae*, ancora più forte rimbomba il giudizio biblico che si abbatte su coloro che le sono complici: «Sapranno che io sono il Signore quando farò della loro terra una solitudine e un deserto, a causa di tutti gli abomini che hanno commesso» (Ezechiele 33,28-29).

L'immagine e la figura di Cartagine come terra devastata (dall'incendio, dal sale, dalle condizioni della pace) è allora lo schermo dietro il quale sviluppare la riflessione sul presente (il dopoguerra), ma anche sul crollo (ciclico) dei grandi imperi. Gli avvenimenti recenti avevano ricordato che, come raccontano i libri di storia, gli imperi possono crollare, le civiltà

scompare. E a questo declino rischiava di non sottrarsi neppure l'Europa, cui Eliot si rivolge con lo sguardo apocalittico dell'americano del Missouri discendente da inglesi puritani. In realtà, quello dell'Europa è un declino, un tramonto o una crisi su cui si interrogavano i maggiori intellettuali del tempo, da Spengler a Valéry, i cui echi sono riconoscibili. Nelle note al testo (riportate in questa edizione), aggiunte nel 1922 per aumentare le pagine dell'esile volume, Eliot indica «l'attuale decadenza dell'Europa orientale» come uno dei temi centrali della quinta e ultima parte del poemetto, *Ciò che disse il Tuono*. Giunti qui, le voci dei personaggi e le confessioni solipsistiche lasciano il campo all'invocazione di un *noi*, plurale e indeterminato, martellante nella denuncia dell'aridità che lo circonda e nella richiesta dell'acqua come strumento di rinascita naturale e spirituale.

Prima della pioggia, che arriva infine ma a patto di un dislocamento nella dimensione spirituale dell'India, in questo paesaggio sterile si infittiscono i riferimenti non solo geopolitici all'Europa orientale. A proposito dei vv. 366-367 («Cos'è quel rumore alto nell'aria / mormorio di lamento materno»), Eliot riporta in nota, in tedesco, le parole di Hermann Hesse, tratte dal saggio «I fratelli Karamazov ovvero il declino dell'Europa», raccolto in *Uno sguardo sul caos* (1920): «Già mezza Europa, o perlomeno metà dell'Oriente d'Europa, è avviata verso il caos, costeggia l'abisso, cantando, ebra di una sua sacra follia; ebra ed esaltata come Dmitrij Karamazov». * L'abisso che l'Europa costeggia

* Hermann Hesse, *Saggi*, trad. di I.A. Chiusano, Mondadori, Milano 1965, pp. 321-322.

è quello della Rivoluzione bolscevica che attanaglia la Madre Russia, suo è il *maternal lamentation* al v. 377 che l'Europa dovrebbe ascoltare. Da lei prende le distanze il personaggio dell'aristocratica Marie, suggerendo il complesso scacchiere politico del dopoguerra: «Non sono affatto russa, vengo dalla Lituania, una vera tedesca» (v. 12).

Monaco, 1911

Dalla storia alle leggende, restando in Germania. Marie Larisch-Wallersee, autrice di un libro di memorie sull'aristocrazia asburgico-bavarese, che Eliot incontrò nel 1911, è il primo personaggio a entrare in scena nel poemetto. È lei a portarci a spasso per le strade di Monaco a bere caffè e a fare due chiacchiere, mentre ricorda la sua vita cosmopolita e i soggiorni dall'«arciduca» suo cugino (v. 13, probabile riferimento a Francesco Ferdinando, il cui assassinio a Sarajevo, nel 1914, aveva dato inizio al primo conflitto mondiale). È lei a evocarci però anche la prima morte per acqua, quella avvenuta nello Starnbergersee, il lago di Monaco: qui aveva perso la vita, nel 1866, Ludovico II di Baviera, il cosiddetto «re folle», spodestato per infermità mentale, ma soprattutto il fondatore del teatro wagneriano di Bayreuth.

Enon sarà un caso se frequentatrice del festival di Bayreuth, e studiosa di Wagner, è anche Jessie Weston, l'autrice di *From Ritual to Romance* (Cambridge, 1919), il testo che Eliot aveva indicato nelle sue note come punto di riferimento del suo poemetto. In quel volume, Weston si soffermava sulla leggenda

del Graal che, con molte varianti, narra di una *waste land*, una terra sterile o devastata dalle guerre a causa di una ferita che provoca l'impotenza del suo re, il Re Pescatore. Per restituire la salute al re e al suo regno, è necessario che un cavaliere puro si metta in cerca (*quest*) del Graal, spesso identificato con la coppa dell'Ultima cena, che contiene il sangue di Cristo morto cavaliere dovrà poi recarsi alla «Cappella Perigliosa» e confrontarsi con presenze sovranaturali. Talvolta, come nella versione di Chrétien de Troyes, la sterilità della terra dipende direttamente dall'eroe che non è stato capace di porre una domanda. In altri casi, racconta Weston, può dipendere da un cavaliere a cui è apparso il Santo Graal, ma poiché non ha chiesto a cosa serva, il suo silenzio dissemina un «furore di guerra» in tutte le terre del Re Pescatore.

Nel *Parzival* di Wolfram von Eschenbach, uno dei maggiori poemi epici medievali in lingua tedesca, cui aveva attinto Wagner per il suo *Parzival*, la colpa dell'eroe è non aver chiesto al re il motivo della sua infermità, conseguenza di un peccato, ovvero della passione per una donna. In Wagner, che sottolinea il sostrato cristologico ed eucaristico della leggenda, si attende allora che arrivi l'eroe, il «puro folle», il Redentore, che resiste alle tentazioni della donna lussuriosa e con la lancia guarisce il re malato.

Sono tanti i motivi della leggenda del Graal che si possono ritrovare nel poemetto eliotiano. Il più importante è quello della sterilità/aridità della terra, annunciato dalla «terra morta» (v. 2) e dai «tuberi secchi» (v. 7) dell'«Aprile crudele». Questo tema è poi ampiamente sviluppato in chiave religiosa

nella quinta e ultima parte, *Ciò che disse il Tuono*, che rievoca, nei primi versi, l'arresto e la passione di Cristo e si conclude con gli insegnamenti vedici della *Leggenda del Tuono*: «dai», «sii compassionevole», «controlla te stesso». Al centro di questo passaggio dalla religione cristiana a quella indiana, troviamo l'arrivo dell'eroe (indeterminato, impersonale) alla «Cappella Perigliosa» (vv. 387-390), così chiamata da Eliot in nota. Qui però la cappella è vuota, e la *quest* appare priva di scopo, perché perduta è la cornice divina che ne garantiva il senso. Oppure, è proprio questo *nulla* a rappresentare la sfida che l'eroe deve superare per salvare le terre del Re Pescatore. Torna alla mente un altro dei momenti più alti del poemetto, sempre nella quinta parte: la strofa in cui si sovrappone il viaggio verso Emmaus dei discepoli che incontrano Cristo risorto senza riconoscerlo (Luca 24,13-35), e il racconto di una spedizione nell'Antartide (il luogo più estremo della mappa eliotiana) di Ernest Shackleton, durante la quale il suo gruppo di esploratori ebbe la costante illusione che ci fosse una persona in più con loro (vv. 359-365). Se anche nella Cappella c'è ancora del divino, Eliot sembra dubitare della capacità dell'uomo contemporaneo di riconoscerlo.

Il verso «Shantih shantih shantih», a chiusura del poemetto, che Eliot traduce in nota come «La pace che supera la comprensione», può dunque essere letta come l'invocazione di una pace più alta di quella decisa dai trattati (in questo senso incomprensibile), che guarisca la ferita mortale della guerra e ponga rimedio all'aridità spirituale e all'incapacità di agire degli individui contemporanei. Un'invocazione della pace, dunque, che non risolve, ma denuncia, rivendica, e implora.

Gli altri due drammi musicali di Wagner rievocati nel poemetto sono *Tristano e Isotta*, che incornicia l'amore non corrisposto della scena dei giacinti; e il *Crepuscolo degli dei*, di cui si riporta il canto delle Figlie del Reno, protettrici dell'oro del fiume, che s'intreccia con il canto delle Figlie del Tamigi, che offrono prestazioni sessuali a uomini d'affari lungo un fiume pieno di «bottiglie vuote, carte da sandwich, / fazzoletti di seta, scatole di cartone, cicche di sigaretta» (vv. 177-178).

Londra, 1922

A Londra bisogna tornare, o sarebbe meglio dire alla City di Londra, per un ultimo sguardo sulle scene urbane e sulle donne della *Terra devastata*. La City «irreale», centro dell'economia e della finanza, è ricostruita nella sua fisicità da numerosi rimandi a strade, chiese, mercati del pesce, tutti concentrati in questo che è l'insediamento più antico di Londra, fondato dai Romani a ridosso del Tamigi, e distrutto da un grande incendio nel 1666. Qui, nella *Sepoltura dei morti*, in un'alba inquinata e baudelairiana, vediamo sciamare i pendolari che come Eliot si dirigevano ai loro uffici nella City. La voce impersonale li paragona agli ignavi condannati da Dante nell'*Inferno*, le cui atmosfere Eliot riscopre come le più adatte a raccontare le città contemporanee. Nella *Partita a scacchi*, il luogo della scena finale è un pub in orario di chiusura, dove una donna della *working class* spinge l'amica, provata da cinque gravidanze e un aborto, ad assecondare

il marito Albert che, reduce dalla guerra, adesso vuole «un po' divertirsi» (v. 148). Questi due momenti anticipano l'episodio centrale del *Sermone del Fuoco*, l'incontro sessuale tra un impiegato e una dattilografa raccontato nel monologo drammatico dell'indovino Tiresia.

Nelle *Metamorfosi* di Ovidio, si narra la fortunosa circostanza che aveva trasformato Tiresia in una donna e poi di nuovo in un uomo. In virtù di questa doppia esperienza, era stato chiamato da Giove a esprimersi in merito alla superiorità del piacere sessuale femminile. Tiresia aveva confermato questa superiorità, provocando le ire di Giunone, che lo aveva accecato, mentre Giove per rimediare gli aveva attribuito il dono della profezia. Nelle note, Eliot individua in Tiresia «la personalità più importante del poemetto, che unisce tutto il resto», e aggiunge, sibillino: «Ciò che Tiresia vede, infatti, è la sostanza del poemetto».

Cosa vede Tiresia. La foga di un impiegato dall'aspetto sgradevole e volgare, indifferente alla mancanza di piacere della donna, ma soprattutto una donna che, dopo aver salutato con indifferenza l'uomo andato via, passeggia per il suo monolocale disordinato, pensa «Ora è fatta, e sono felice che è finita» (v. 252), e mette un disco al grammofono. Ancora in nota, Eliot dichiara che «tutte le donne sono una sola donna, e i due sessi si incontrano in Tiresia». Alla figura della dattilografa – ricorrente nella letteratura di consumo del tempo come stereotipo di donna facile – possiamo dunque sovrapporre le regine suicide Cleopatra e Didone, che incarnano una passione apparentemente assente dall'orizzonte contemporaneo, in cui la sessualità è spesso merce di

scambio senza complicazioni morali, come nei monologhi drammatici delle Figlie-prostitute del Tamigi. Ma possiamo vedere, in filigrana, anche Filomela stuprata che non è in grado di raccontare ciò che ha subito, e l'amica di Lil, incompresa da tutti, costretta dalle convenzioni sociali e morali a compiacere i desideri del marito veterano. E ancora la donna con i «nervi a pezzi» che tenta di scuotere il suo interlocutore assente, e Ofelia impazzita, che sceglie infine la morte per acqua. Dinanzi a questo teatro degli eccessi del desiderio – il proprio, che consuma fino alla morte o alla follia, oppure l'altrui, di cui si subisce una violenza che la società legittima o ignora, come testimonia la tradizione mitologica e letteraria, ma anche la cronaca quotidiana –, l'unica risposta possibile per la dattilografa è chiudersi in un'apatia non dissimile dal solipsismo di fronte all'orrore della guerra. Se il desiderio è insieme richiamo alla vita e minaccia della sua estinzione, l'unica via d'uscita è ridursi a vivere «una vita minima» (v. 7).

È questa «vita minima» ciò che vede Tiresia, profeta e voyeur. Lui che era stato chiamato a dirimere nell'Olimpo la controversia sul piacere femminile, vede quest'ultimo ridotto a una forma di consumo seriale, paragonabile a quello di altri oggetti della produzione di massa citati nel poemetto: i profumi sintetici, il cibo in scatola, il grammofono. I protagonisti sono a tutti gli effetti «radici ottuse», esempi di un'insensibilità o anestettizzazione collettiva – come la sera «eterizzata» con cui si apriva *Il canto d'amore di J. Alfred Prufrock* (v. 3), e le figure in *Gli uomini vuoti* (1925). Tiresia, invece, è l'unico a soffrire, anzi ad aver previsto questa sof-

ferenza («fore-suffered all», v. 243), che si acuisce soprattutto dinanzi alla «mano automatica» (v. 255) con cui la donna si sistema i capelli. Il rimando al gesto meccanico si estende anche all'atto sessuale, trasformando lei, lui, e tutti gli individui della metropoli contemporanea, in automi della società di massa.

«Quando la mente di un poeta è equipaggiata perfettamente al suo lavoro, è di continuo presa dal tentativo di amalgamare esperienze disperate; l'esperienza dell'uomo comune è caotica, irregolare, frammentaria. Che si innamorì o legga Spinoza, queste due esperienze non hanno niente a che vedere l'una con l'altra o con il rumore di una macchina da scrivere o l'odore del cibo; nella mente del poeta queste esperienze formano sempre nuovi interi.»* Così scrive Eliot nel saggio sui *Poeti metafisici* (1921) cui lavora quasi parallelamente alla *Terra devastata*. Formare nuovi interi a partire dal caos dell'esperienza è il compito del poeta. Tenere insieme – attraverso un ingegnoso *wit* impersonale – il sesso distratto della dattilografa e le profezie nefaste di Madame Sosostris, di Tiresia e di Keynes; la vita sordida della città contemporanea con l'Ade in cui Ulisse consulta l'indovino (v. 246) per sapere se riuscirà a tornare a casa (la guerra, la vita dopo la morte).

Nel saggio sui poeti metafisici, però, Eliot mette a fuoco anche un'operazione più complessa, che nella *Terra de-*

* T.S. Eliot, «The Metaphysical Poets», in Id., *Selected Essays*, Faber and Faber, London 1948, p. 287.

vastata tenterà di rimodulare ai propri scopi: la capacità di conciliare i dati dell'esperienza e le forme del pensiero con una immediatezza tale che il pensiero sia percepito come si percepisce «l'odore di una rosa».* Se John Donne aveva raccontato la fine del mondo premoderno con la naturalezza con cui si fa esperienza dell'odore di una rosa, Eliot sceglie di insegnarci la sua riflessione storica e poetica sul primo dopoguerra con l'immediatezza pungente dell'odore del cibo in scatola, della biancheria accumulata sul divano, degli umori sessuali, aggiungendovi i fumi e i rifiuti della metropoli, il lezzo dei cadaveri nelle trincee, l'odore del pub, di Cartagine che brucia, del bosco in cui canta Filomela e del mare in cui sprofonda Phlebas.

P.S.

Napoli, 2021

Nei primi anni in cui Eliot scriveva la *Terra devastata*, l'Europa era attraversata dalla pandemia dell'influenza spagnola. Non più fortunata è stata la curatrice di questa edizione, che deve dunque fare molti ringraziamenti.

Ringrazio il Saggiatore, per aver creduto in questo progetto: Andrea Gentile, Andrea Morstabilini, interlocutore prezioso, Damiano Scaramella, e soprattutto Carlo Vidotto, per la cura editoriale e la pazienza. Ringrazio Paolo Amal-

* *Ibidem*.

fitano, a cui devo il mio interesse per Eliot e per i poeti metafisici inglesi. Franco Marengo, a cui non è sembrata impossibile l'impresa. Guido Mazzoni, per il dialogo costante e il tempo dedicato. Andrea Peghinelli e Riccardo Capoferro per l'aiuto e il sostegno continuo. Vittorio Celotto e Bernardo De Luca per i consigli e le riletture. Andrea Beghini, Giovanni Boccardo, Simone Costagli, Stefania De Lucia, Davide Grossi, Luciano Pellegrini, Annamaria Trama e tutti quelli che mi hanno aiutato a reperire materiali in tempi difficili e mi hanno guidato in campi lontani dalle mie competenze. Ringrazio Tommaso Di Dio. Il mio debito nei confronti di Antonio Del Castello va al di là di queste pagine, che pure ha letto e riletto, offrendo consigli e soluzioni per ogni aspetto di questa edizione.

The Waste Land
La terra devastata