

INDICE

- 1 *Introduzione*
- 37 *Capitolo primo*
I percorsi dell'ironia: *Prufrock and Other Observations*
The Love Song of J. Alfred Prufrock 37:
La struttura ironica 38; Ironia della forma 64; Ironia e struttura
digressiva 70; Ironia del mito 73; Ironia e teatralità 75; Ironia e
distanziamento 78;
Il declino dell'ironia 82.
- 97 *Capitolo secondo*
Retorica della spazialità
- 129 *Capitolo terzo*
Retorica della deumanizzazione: *The Waste Land*
Umanizzazione vs deumanizzazione 129; Metamorfosi e ciclo meta-
forico 134; Arte, natura e scatole cinesi 137; Mito, storia e finzione
letteraria 141; Morte per giustapposizione 145; *Life-in-Death* 146;
Umanità reificata 148; Intertestualità 150; Arte vs vita 152; Dal
mito al frammento 156; Omicidi poetici e suicidio della reto-
rica 158; Il fallimento della profezia 161; Tecnica perifrastica e
osmosi metaforica 163; Dalla parola alla scrittura 165; Eufe-
mizzazione e latitanza dell'uomo 171; «Drifting logs»: il viaggio per
acqua 174; Il simbolo mancato 180; Straniamento del tempo 182;
Metonimie del vuoto 185.
- 201 *Bibliografia*
- 213 *Indice analitico*

INTRODUZIONE

Yet we never long escape the phantasmagoria nor can long forget that we are among the shape-changers. Sometimes our minds shape that mysterious substance, which may be life itself, according to desire or constrained by memory...

W.B. Yeats¹

Thomas Stearns Eliot, uno dei massimi esponenti di quell'arcipelago di correnti artistiche che si definisce Modernismo, genio e coscienza poetica fra le più notevoli del Novecento, rappresenta anche una delle maggiori influenze sulla poesia del secolo. E tuttavia, fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, la critica cominciò a prendere le distanze dalla sua produzione critico-letteraria, dalla sua sociologia politico-religiosa, e, di conseguenza, dalla sua arte. La polemica ideologica accesasi attorno alla sua opera era dovuta a una nuova coscienza *politica* di fronte agli aspetti ideologici del Modernismo e del New Criticism. Messe in discussione premesse ed esiti della sua produzione critica, l'opera poetica non gli garantiva più, da sola, il ruolo di Nume tutelare di un'epoca e della sua cultura. Dalla crisi, la poesia eliotiana ha cominciato a riprendersi negli anni Ottanta, senza che per questo l'atteggiamento della critica si sia tramutato in un complice silenzio.

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

¹ W.B. Yeats, «Swedenborg, Mediums, and the Desolate Places» (1914), *Explorations*, Macmillan, London, 1962, p. 55 («Eppure non sfuggiamo mai a lungo alla fantasmagoria e non riusciamo mai a dimenticare per molto tempo che siamo fra coloro che modificano la forma. Talvolta la nostra mente forgia quella sostanza misteriosa, che è magari la vita stessa, spinta dal desiderio o costretta dalla memoria...»).

I punti di contatto più rilevanti fra Modernismo e fascismo sono la matrice irrazionalista, il fascino per la tecnologia, la 'filosofia' del sangue come principio di ispirazione creativa (che affascino sia Lawrence che Yeats) e la fede nella bellezza e nella vitalità costruttiva della distruzione². E, non ultimo, la ricerca di un saldo principio d'ordine autoritario, dopo la caduta di ogni preesistente principio di autorità e di ogni certezza, in campo sociale, culturale, politico e religioso.

Il modernismo letterario di Eliot, se condivide alcuni aspetti di corrispondenza con il fascismo, è tuttavia antirealistico (*non-representational*) ed elitario, si esprime cioè in una poesia aliena dallo storicismo e dal populismo fascisti. Eliot, poi, non era abbastanza 'moderno' da rinunciare alle sue convinzioni filomonarchiche³.

La corrispondenza fra certi modelli ideologici eliotiani e quelli del fascismo solleva tuttavia un interrogativo con cui la coscienza del lettore/fruttore non può non confrontarsi. Viene spontaneo chiedersi se esista una soglia individuabile fra accettabilità e rifiuto dell'arte, ovvero, se leggere un poeta significhi abbracciarne l'ideologia o se non si possa semplicemente apprezzarne l'opera, anche al di là, se possibile, del suo significato implicito o della visione esistenziale e politica che la sottende. E, d'altro canto, ci si trova a chiedersi se sia ammissibile una poesia svincolata da un modello morale o, magari, ispirata a un modello *immorale*, specie quando al giudizio di *moralità* non si riconosca valore assoluto. Per quanto ci si dibatta in queste aporie, la disputa non può che rimanere aperta, poiché le alternative, entrambe imbarazzanti, sarebbero anche nel caso di Eliot due estremismi ciechi: il rifiuto totale della sua poesia o l'indulgente minimizzazione, o magari l'occultamento, dei pregiudizi che essa incarna⁴.

In Eliot, suscitano già disagio certi dati riguardanti la sua vita privata, la sua ossessiva misoginia, il difficile rapporto con la prima

² Cfr. N.F. Cantor, *Twentieth-Century Culture. Modernism to Deconstruction*, Peter Lang, New York, 1988, pp. 319-323.

³ Sui rapporti fra Eliot e il fascismo, e sul suo conservatorismo politico in genere, cfr. M. North, *The Political Aesthetic of Yeats, Eliot, and Pound*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp. 106-119. È lo studio forse più equilibrato sull'argomento.

⁴ Due esempi di queste posizioni estreme sono dati, rispettivamente, da Cynthia Ozick («A Critic at Large. T.S. Eliot at 101», *The New Yorker*, 20 November 1989, pp. 119-154) e da Christopher Ricks (*T.S. Eliot and Prejudice*, Faber and Faber, London, 1988). Altri critici recuperano dignità umana al poeta per vie intermedie, come fa J.M. Perl che lo legge (e spesso lo giustifica) sulla scorta di uno scetticismo e di un relativismo pervasivi (*Skepticism and Modern Enmity*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1989).

moglie, Vivienne Haigh-Wood, relegata e abbandonata in una clinica per malattie mentali, e le enigmatiche relazioni con amiche di cui mal ricambiò un'amicizia per anni coltivata⁵. Dire che egli era una persona distaccata, priva di uno spiccato senso di umanità nei riguardi dei suoi simili, è forse un eufemismo. Egli stesso, con bella ironia, si descrive così in *Five-Finger Exercises*:

How unpleasant to meet Mr. Eliot!
 With his features of clerical cut,
 And his brow so grim
 And his mouth so prim
 And his conversation, so nicely
 Restricted to What Precisely
 And If and Perhaps and But.
 How unpleasant to meet Mr. Eliot!⁶

Della freddezza temperamentale e del conservatorismo di Eliot, nella sua veste di critico, fu bersaglio principale il romanticismo, rifuggito, sulla scia di Matthew Arnold, con reiterate dichiarazioni di classicismo⁷. È per schivare ogni rischio di soggettivismo romanticheggiante che Eliot aderisce al principio dell'impersonalità dell'arte e teorizza l'espedito tecnico-stilistico del «correlativo oggettivo», per mettere l'io lirico al riparo dalle emozioni mediante la barriera retorica della distanza estetica.

Il critico, che negli anni della formazione si considerava senza ombra di dubbio un relativista⁸, inizia la sua polemica contro il romanticismo, alla ricerca di un sicuro principio di autorità letteraria, e la conduce, in varie forme, in saggi fondamentali quali «Tradition and the Individual Talent» (1919), «Hamlet» (1919), «The Metaphysical Poets» (1921): il critico *classicista* si dissocia dal poeta modernista. Eliot assumerà, con il tempo, una posizione sempre più marcatamente

⁵ Ne parla diffusamente, anche se talora in modo un po' sfumato, L. Gordon in *Eliot's New Life*, Oxford University Press, Oxford, 1988 e in «Eliot and Womens», in *T.S. Eliot: The Modernist in History*, a cura di R. Bush, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pp. 9-22.

⁶ *The Complete Poems and Plays*, pp. 136-137 («Quant'è sgradevole incontrare il signor Eliot! / Coi suoi tratti di taglio impiegatizio / e la fronte così arcigna / e la bocca sussiegosa / e la conversazione, garbatamente / limitata a Ciò Che Precisamente / e Se e Forse e Ma. / Quant'è sgradevole incontrare il signor Eliot!»).

⁷ Sulle particolarità del classicismo eliotiano, cfr. S. Ellis, *The English Eliot*, Routledge, London, 1991, pp. 2-30.

⁸ Cfr. J.M. Perl-A.P. Tuck, «Foreign Metaphysics: The Significance of T.S. Eliot's Philosophical Notebooks», *Southern Review*, 21, Winter 1985, p. 84.

antiumanistica: difensore deciso della cultura più conservatrice della sua epoca e irriducibile oppositore del liberalismo e dell'individualismo laici. L'idea stessa di classicismo verrà da Eliot caricata di valenze politiche e ridefinita nel senso di un rifiuto della democrazia nella sua versione occidentale-europea⁹.

Nel 1923 Eliot sconfessa, in «The Function of Criticism», la parvenza di critica laica e storicistica di «Tradition and the Individual Talent» delincando la possibilità che la critica raggiunga «un qualcosa che ci trascende e che, in via provvisoria, potremmo chiamare "verità"»¹⁰.

L'adesione alla Chiesa Anglicana, nel 1927, rende anche più evidente la sua tendenza a riconoscersi negli istituti tradizionali¹¹. Nel 1928, egli si dichiara «classicista in letteratura, monarchico in politica, e anglocattolico in religione»¹², e non esita a confessare la sua simpatia per le idee dell'Action Française e, l'anno seguente, di preferire il fascismo al comunismo¹³. L'accentuarsi di una visione ideologica rigidamente dicotomica gli fa affermare che «In definitiva, ci sono due e solo due ipotesi sostenibili riguardo alla vita: quella cattolica e quella materialista»¹⁴. Non vi sono dubbi su quale sia l'«ipotesi» di vita sostenuta da Eliot.

Il passo successivo sembra implicare, inevitabilmente, l'asservimento della letteratura e della critica alla religione: in *After Strange Gods. A Primer of Modern Heresy* (1934) Eliot individua nell'ortodossia (cristiana) il criterio di valutazione della letteratura, e in «Religion and Literature» (1935) egli sostiene l'incompletezza di una critica letteraria che non sia guidata anche dall'etica e dalla teologia¹⁵. La sete eliotiana di valori disconosce anche il fatto che la sua produ-

⁹ Cfr. W.M. Chace, *The Political Identities of Ezra Pound and T.S. Eliot*, Stanford University Press, Stanford, 1973, pp. 126-138.

¹⁰ T.S. Eliot, «The Function of Criticism» (1923), *Selected Essays*, Faber and Faber, London, 1951, p. 34 (trad. it. *Opere 1904-1939*, p. 641). Su questo cambiamento di atteggiamento da parte di Eliot cfr. L. Menand, *Discovering Modernism. T.S. Eliot and his Context*, Oxford University Press, Oxford, 1987, pp. 75-94.

¹¹ Sulla conversione di Eliot, cfr. L. Gordon, *Eliot's Early Years*, Oxford University Press, Oxford, 1978, pp. 120-46.

¹² T.S. Eliot, *For Lancelot Andrewes*, Faber and Gwyer, London, 1928, p. vii (la Prefazione non compare nell'edizione italiana delle opere di Eliot).

¹³ Cfr. T.S. Eliot, «The Literature of Fascism», *Criterion*, 8, December 1928, p. 288, e «Mr. Barnes and Mr. Rowse», *Criterion*, 8, July 1929, pp. 690-91.

¹⁴ T.S. Eliot, «Modern Education and the Classics» (1932), *Selected Essays*, p. 514 (trad. it. *Opere 1904-1939*, p. 1085).

¹⁵ Cfr. T.S. Eliot, «Religion and Literature» (1935), *Selected Essays*.

zione poetica maggiore, nel riflettere il crollo dei valori di un'intera civiltà, ha testimoniato e rappresentato proprio la caduta di un'etica e di una prospettiva assolute¹⁶.

L'adesione di Eliot ai principi tecnico-poetici del distacco oggettivo, della spazialità e di una precisa prospettiva etica presenta spiccate analogie, anche se non una perfetta identità, con i caratteri distintivi della *primary gyre*, la spirale solare — oggettiva, spaziale, morale — teorizzata dalla mitologia personale di Yeats. Ma lo spirito poetico di Yeats anela all'ideale esattamente opposto: la spirale lunare — soggettiva, temporale ed estetica — nella cui dimensione l'artista può realizzarsi al meglio, in piena autonomia e lontano dalle «complexities of mire and blood», le complessità di fango e di sangue che segnano l'esistenza umana e la ancorano alla materialità, alle pulsioni di vita, agli istinti naturali.

Di segno conservatore è anche l'idea eliotiana di tradizione al servizio di un canone letterario antiromantico, e la stessa primitiva conciliazione fra *tradizione* e *talento individuale* apparirà col tempo non più realizzabile; ma è già elitaria l'ipotesi che il riconoscimento e il valore di un'opera d'arte dipendano dalla sua adesione a una Tradizione, quella occidentale naturalmente, «lo spirito d'Europa»¹⁷; la letteratura, o meglio, le letterature sono «[“insiemi organici”,... sistemi in rapporto ai quali, e solo in rapporto ai quali, le opere individuali di letteratura, e le opere dei singoli artisti, acquistano il loro significato]»¹⁸. Ed elitaria, quanto meno, è anche la sua concezione di una poesia difficile, inaccessibile ai più, nella quale l'allusività e l'obliquità sono i mezzi principali con cui il linguaggio dà voce ai propri significati.

Da parte di Eliot, americano, espatriato dalla grande democrazia repubblicana e di famiglia unitariana, l'assunzione della cittadinanza inglese, la dichiarazione di fedeltà alla monarchia e l'adesione alla chiesa anglicana manifestano la volontà di assimilazione al contesto politico, religioso e socioculturale del paese ospitante. Alla libertà di coscienza e alla guida suprema della ragione, affermate dall'unitarismo, Eliot preferisce la sottomissione all'autorità dell'istituzione assoluta, sia politica che religiosa.

¹⁶ Cfr. R. Quinones, *Mapping Literary Modernism*, Princeton University Press, Princeton, 1985, pp. 21-39 e 114-119.

¹⁷ T.S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent» (1919), *Selected Essays*, p. 16 (trad. it. *Opere 1904-1939*, p. 396).

¹⁸ T.S. Eliot, «The Function of Criticism», pp. 23-24 (trad. it. p. 630).