

Dario Calimani

Le oscenità di T.S. Eliot

Massimo Bacigalupo, *T.S. Eliot, Poesie 1905/1920*, Roma, Newton Compton, 1995

Anthony Julius, *T.S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form*, Cambridge, Cambridge U.P., 1995

T.S. Eliot, *Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917*, ed. by C. Ricks, London, Faber, 1996

Non si abasseranno mai le luci sull'opera di T.S. Eliot finché è in vita Valerie, vedova fedele e custode della sua memoria, che con sapiente politica editoriale centellina ciò che ancora, del poeta, rimane nei cassetti. Nel 1988, centenario della nascita del poeta, uscì con tempestività il primo volume delle lettere. Da allora, il secondo volume si sta facendo ancora sospirare, forse per la cura meticolosa che Valerie vi profonde, o forse, sospettano i maligni, per esitazioni censorie.

Nel frattempo, l'attenzione è stata tenuta desta dalla pubblicazione delle famose Clark Lectures (*The Varieties of Metaphysical Poetry*, ed. by R. Schuchard, London, Faber, 1993) e da un libro sull'antisemitismo del poeta (Anthony Julius, *T.S. Eliot, Anti-Semitism and Literary Form*), opera subito esaurita e già in paperback.

Attesissimo, è poi finalmente uscito *Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917*: un insieme di prime versioni, frammenti, tagli e diverse poesie giovanili inedite. Qualche brano era già apparso nel primo volume delle lettere, e molto del contenuto del volume è materia di studio per il filologo, a cui è rivolta la mole poderosa ed eccessiva di note; e pensare che il poeta si dichiarava contro note e commenti di ogni tipo, anche musicali: «Voglio che le impressioni giungano ai miei lettori solo dalle parole e da nient'altro»¹. Un pentimento tardivo, questo del 1962, se si pensa alle note inutili e fuorvianti che lui stesso aggiunse, per motivi editoriali, a *The Waste Land* (1922).

Osceno

Le poesie ora pubblicate, a cui Eliot lavorò dal 1909 al 1917, provengono da un quaderno che egli cedette per 140 dollari all'amico e mecenate John Quinn, pregandolo peraltro di non renderlo pubblico.

Le *Invenzioni della lepre marzolina* (ovvio il richiamo a Lewis Carroll) sono poesie di apprendistato, in cui, più che una benefica *influenza* di predecessori, si avverte una *imitazione* pedissequa, come per un esercizio di composizione poetica. Fu proprio Eliot a scrivere: «I poeti immaturi imitano; i poeti maturi rubano; i cattivi poeti sfigurano quello che prendono, e i buoni poeti lo trasformano in qualcosa di meglio, o almeno in qualcosa

¹ *Inventions of the March Hare*, p. xix.

di diverso»². Riecheggia a ogni verso il simbolismo francese: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Corbière, Valéry, con un'indubbia preferenza, tuttavia, per Jules Laforgue di cui spesso Eliot ricalca, pari pari, versi e immagini. Sentimento di "indifferenza" e *spleen* sono esibiti senza remore.

La sorpresa maggiore di questa recente raccolta, tuttavia, sta nei *ribald poems*, nelle poesie oscene che, asportate dal quaderno, sono state ritrovate a Yale fra le carte di Ezra Pound, che aveva apprezzato i versi *goliardici* di Eliot, diversamente da Wyndham Lewis che si era rifiutato di pubblicare su *Blast* parole che finissero in «-Uck, -Unt and -Ugger»³ (come dire: -ottere, -iga e -inocchio). Fra le cose rifiutate da Lewis c'è *The Triumph of Bullshit (Il trionfo delle cazzate)*: versi al vetriolo contro le "Signore" (ma in una prima versione il bersaglio erano i "critici") che, ostili alla sua poesia, ne impediscono la pubblicazione; ciascuna delle quattro strofe della poesia finisce con un poco complimentoso "For Christ's sake stick it up your ass", che confidiamo non necessiti di traduzione. Pure rifiutata fu *Ballade pour la grosse Lulu*, una ballata satirica alle cui quattro strofe fa da ritornello conclusivo:

But, My Lulu, "Put on your rough red drawers
And come to the Whore House Ball!"

(Ma, mia Lulu, "Metti gli osceni mutandoni rossi
e vieni al Ballo del Casino!")

Un *nonsense* sullo stile del *limerick* è *Fragments*, il cui motivo tematico insistito sono i notevoli attributi di un calderaio in calore "with his eight and forty inches hanging to his feet" ("con i suoi quarantotto pollici pendenti fino ai piedi"). Ma lo zelo maggiore Eliot sembra averlo dedicato ai cosiddetti *Columbo and Bolo verses* (altro testo rifiutato da Wyndham Lewis), di cui ci sono giunte diciassette strofe: un abbozzo di ballata burlesca didimo-fallico-scatologica. Un assaggio dell'esordio basterà a evocare l'atmosfera e lo spirito del *testo*:

Columbo he lived over in Spain
Where doctors are not many
The only doctor in his town
Was a bastard jew named Benny
To Benny then Columbo went
With countenance so placid
And Benny filled Columbo's prick
With Muriatic Acid.

*Colombo viveva laggiù nella Spagna
dove i medici son poco numerosi
Il solo medico in città
era un ebreo bastardo a nome Benny
Da Benny allor Colombo andò*

² *Selected Essays*, London, Faber, 1951, p. 206.

³ *Inventions of the March Hare*, p. 305.

*assai sereno in volto
e Benny empì a Colombo il manico
con acido muriatico.*

Il resto della *composizione poetica* celebra Colombo che defeca sul tavolo dei reali di Spagna, una sua incursione al bordello con ornamento di orinali, l'entrata in scena di King Bolo accompagnato da guardie del corpo negre dagli attributi nodosi, Colombo che stupra la moglie del nostromo e sodomizza il mozzo, e altre variazioni sul tema.

Ci son voluti fantasia e impegno da parte di Ricks, il curatore, per ammantare il tutto dell'aura accademica di un'edizione *critico-filologica*: circa 300 pagine di note per 100 pagine scarse di poesia. Pur grati a Valerie Eliot, che ci apre la conoscenza ai variegati esordi della creatività eliotiana, rimane l'impressione che si sia raschiato il fondo del barile per motivi puramente editoriali. Un'edizione filologica limitata, riservata agli specialisti si sarebbe forse giustificata meglio.

Antisemita

Sono, comunque, interessanti certe conferme che ci giungono dai testi, fra le quali, la *poca sensibilità* (un eufemismo) di Eliot nei riguardi di negri ed ebrei. Sembra quasi che anche lui sospettasse l'origine *conversa* o *marrana* di Cristoforo Colombo, di cui scriveva Cecil Roth già negli anni Trenta e, negli anni Settanta, Simon Wiesenthal.

Non sorprende, comunque, che Eliot trovasse resistenze alla pubblicazione della sua *colombiade*. E ancora nel 1921 (trentatreenne!), egli scriveva a Joyce, che di censure subite ne sapeva qualcosa: «Vorrei che Miss Beach pubblicasse un'edizione limitata della mia ballata epica sulla vita di Cristoforo Colombo e sul suo amico Re Bolo, ma

*La regina di Bolo, nera, bastarda e grassa,
era così oscena
da sconvolgere la gente a Golder's Green»⁴*

Qui, il cattivo gusto di Eliot (ed è il minimo che un lettore possa dire) colpisce neri ed ebrei insieme: i neri come oggetto poetico e gli ebrei come lobby fruitrice censoria. Golder's Green era infatti, ed è tuttora a Londra, sinonimo di borghesia ebraica: chissà che cosa ne pensò Joyce, a cui tutto può essere imputato fuorché un pregiudizio antisemita. Nel 1919, Eliot concederà il bis, in *A Cooking Egg*: "I mangiacarogne dagli occhi rossi si sfamano / a Kentish Town e Golder's Green"; l'edizione del 1920 proporrà un più animalesco: "*strisciano* / da Kentish Town e Golder's Green".

Nell'agosto del 1922, mentre è già intento alla pubblicazione della *Terra desolata*, espressione apicale di una visione sfiduciata, Eliot invia a Pound un'altra piccante quartina su "King Bolo's big black bastart kuwheen".

Ciò che spunta le armi alla difesa di Eliot è l'assenza di una *persona* nelle poesie in questione. Se, ad esempio, in *Gerontion* la battuta antisemita («l'ebreo si acquatta sul davanzale, il padrone / figliato in qualche taverna di Anversa, / coperto di vesciche a Bruxelles, cencioso e spellacchiato a Londra») si potrebbe tentare di attribuirlo a un io locutore interno al testo, a una maschera, e non all'Autore, qui non si può fare altrettanto. La ballata di Colombo ha tutt'al più un locutore anonimo, un immaginario e invisibile

⁴ *The Letters of T.S. Eliot*, Vol. I, London, Faber, 1988, p. 455.

trovatore, che coincide con l'anima popolare e che, in tale prospettiva, assume rischiosamente in sé anche la voce dell'Autore.

Lo stesso farà Eliot nei *Poems, 1920*: "I topi sono sotto alle fondamenta. / L'ebreo è sotto a tutto. / Soldi in pellicce" (*Burbank*); ("Rachel née Rabinovitch / artiglia l'uva con zampe omicide; // lei e la signora nel mantello / sono sospette; forse in combutta" (*Sweeney Among the Nightingales*). Eliot impiega gli stereotipi dell'antisemitismo, somatismi e ricchezza, e non certo per stigmatizzare lo stereotipo. L'ebreo Bleistein viene rappresentato, in *Burbank*, come "Un occhio sporgente", quello di un rospo, che "fissa dal fango protozoico / una prospettiva di Canaletto", mentre la sua figura ricorda quella di uno scimmione ("un floscio piegarsi delle ginocchia / e dei gomiti, con i palmi all'infuori") e per giunta cosmopolita sradicato ("semita viennese di Chicago"). L'ebreo di Eliot è rappresentato attraverso l'estetica dell'osceno. Lo stesso Bleistein, dagli occhi tiroidei, riappare in *Dirge*, un brano soppresso della *Waste Land*: il suo cadavere, in macabra decomposizione in fondo al mare, ostenta i bulbi oculari protudenti, dopo che i granchi ne hanno divorato le palpebre; è un'orrida rivisitazione dei più poetici versi della *Tempesta* shakespeariana per una situazione analoga: "Those are pearls that were his eyes" ("Sono perle quelli che erano i suoi occhi"). E non mancano i soliti riferimenti all'ostentazione di ricchezza, visto che dalle labbra rosicchiate di Bleistein appaiono i denti "gold in gold", ironica immagine dell'opulenza e del transeunte che fa eco al "Soldi in pellicce", di *Burbank*. Anche in *A Cooking Egg* Eliot rappresenta il capitale nella figura di un ebreo reale, Sir Alfred Mond. Allo stereotipo eliotiano risponde bene Stephen Dedalus, nel terzo capitolo dell'*Ulisse* joyciano: "Un mercante ... è uno che compra a poco e rivende a molto, ebreo o gentile che sia, no?".

E' proprio in *Dirge* che Anthony Julius (*T.S. Eliot, anti-Semitism, and Literary Form*) riconosce il carattere cleptomane e vandalico della poesia di Eliot, che si avvale di poesia altrui per degradare l'ebreo devastando, insieme, il modello poetico a cui si rifà. Una tecnica di allusioni intertestuali che, occorre precisare, non colpisce soltanto la figura dell'ebreo, ma tutta la cultura occidentale, frantumata nel crollo implosivo dei valori.

Julius dimostra tuttavia, con acribia critica, come Eliot sia riuscito a mettere l'antisemitismo al servizio della sua arte, un antisemitismo che non è puro accidente, ma tema da cui promana la qualità poetica: uno dei rari trionfi letterari dell'antisemitismo. E' un argomento su cui spesso si è dovuta soffermare la critica, per assolvere o per stigmatizzare, perché è vero che una poesia antisemita riflette lo spirito di un'epoca, ma è anche vero che essa vi contribuisce e lo accentua. E le poesie antisemite di Eliot appartengono a un periodo, quello successivo alla Prima Guerra Mondiale, di antisemitismo montante, in Europa.

E' naturale interrogarsi sulla responsabilità del poeta che, nel 1933, invita a liberarsi degli "ebrei liberi pensatori" per realizzare un'omogenea società cristiana⁵. Forse è superfluo ricordare che il 1933 segna, in Germania, la salita al potere di Hitler e l'inizio della persecuzione antisemita. D'altro canto, l'antisemitismo di Eliot fu condiviso da Belloc, Chesterton, Pound, Wyndham Lewis e persino, con sorpresa, da Virginia Woolf ("Ho

⁵ *After Strange Gods* (London, Faber, 1934) raccoglie le conferenze tenute da Eliot alla University of Virginia nel 1933.

detestato sposare un ebreo”)⁶; eppure vi furono, nello stesso periodo, scrittori che antisemiti non furono: James Joyce, che pur alieno da qualsiasi coinvolgimento politico, aiutò amici e conoscenti ebrei a sfuggire ai nazisti; E.M. Forster, che si rifiutò di frequentare antisemiti, e Aldous Huxley, che nel 1939 fece uscire dalla Germania dei bambini ebrei e ne curò poi l’educazione.

A influenzare Eliot per tutta la vita in direzione reazionaria fu soprattutto Charles Maurras, fascista della prima ora e antisemita fanatico; un anti-dreyfusardo che difese sulla stampa di destra colui che falsificò le prove d’accusa contro l’ufficiale ebreo. Maurras, leader dell’Action Française e teorico del regime di Vichy, fu condannato all’ergastolo, nel 1945, per aver collaborato con i nazisti. Ed Eliot, che nel 1929 aveva scritto sul *Criterion* di preferire il fascismo al comunismo, dopo il processo a Maurras scrisse un saggio in cui lo definiva “una sorta di Virgilio che ci ha condotto alle porte del tempio.”⁷ Le sole esitazioni di Eliot nei riguardi del fascismo erano dovute non ai suoi aspetti illiberali, bensì al suo materialismo e al suo paganesimo.

Antifemminista

Curioso, in Eliot (e ricorda l’ebreo Otto Weininger), è l’accostamento di antisemitismo e misoginia. Due fobie diverse che si esprimono, da un lato, come disprezzo per l’ebreo e indifferenza per la sua morte e, dall’altro, come paura della donna e sadico piacere a proporre stupri e omicidi letterari.

Lasciva intimità e pregiudizi eliotiani sembrano fondersi negli accenni ripetuti, talora morbosi, a certi particolari della femminilità: “une odour féminelle” (*Petit Epitre*), a conferma di certe immagini presenti in poesie ben note; ricompariranno nello squallore al femminile dei *Preludes*, negli “odori femminili”, di *Rhapsody on a Windy Night*, nel “fetore felino” di Grishkin, in *Whispers of Immortality*. La risata di una donna divorza l’io lirico in *Hysteria*, e un’altra donna, dall’aria “indifferente e imperiosa”, è “l’eterna nemica dell’Assoluto” in *Conversation Galante*. Ma come non ricordare anche l’immagine di superficiale pretesa culturale delle donne, pur se dall’ottica difensiva dell’impacciato Prufrock: “In the room the women come and go / Talking of Michelangelo”.

Oltre all’ambiente di prostituzione in *Sweeney among the Nightingales*, sono al femminile tutte le immagini di squallore e corruzione nella *Waste Land*: una chiaroveggente inaffidabile, una donna in crisi di nervi, un’altra sdentata, disfatta da cinque gravidanze e da un aborto, una dattilografa che, dopo un fugace rapporto con uno spavaldo impiegato, pensa: “Beh, ora è fatta: e son contenta che sia finita”. E altra desolazione è ritratta dalle tre wagneriane ‘Figlie del Tamigi’: un’immagine per tutte: “le unghie rotte di mani sporche”. E a ciò si dovrebbe aggiungere il brano espunto dalla *Waste Land*, in cui Fresca, figura di potenziale squaldrina, è eccitata da sogni di violenza carnale e descritta in atto di defecare. Il commento generalizzante dell’io ‘poetante’ suona, benevolo: “The same eternal and consuming itch / Can make a martyr, or plain simple bitch” (“La stessa eterna voglia che consuma / può render martire, o semplice puttana”). Si dirà, a difesa di Eliot, che egli cerca di rendere immagini di squallore

⁶ In L. Edel *Bloomsbury*, Harmondsworth, Penguin, 1981, p.186.

⁷ “Trois écrivains anglais”, *Aspects de la France et du monde*, 25 avril 1948, p. 6.

esistenziale universale. Ma l'immaginario eliotiano non incarna mai altrettanto degradante squallore (e con tanta ricorrenza) nelle figure maschili.

Anche in *Ode on Independence Day, July 4th 1918*, poesia giovanile che Eliot aveva pubblicato in *Ara Vos Prec* (1920) e censurata dalle edizioni successive — e ora riproposta in *Inventions of the March Hare* — compare un "Mephitic river", il fiume mefitico, che è forse l'inchiostro per uno scrittore fallito, ma è anche, dalla prospettiva di una psiche disturbata, un'immagine di deflorazione, considerando quella successiva del sangue sul letto; e allo stesso modo "The accents of the now retired / Profession of the calamus" dall'accento whitmaniano, è, sì, la caduta dell'ispirazione poetica, ma veicola anche, ambigualmente, la caduta della potenza sessuale, anche alla luce dei versi "Golden apocalypse. Indignant / At the cheap extinction of his taking off. / Now lies he there..." ("Dorata apocalissi. Sdegnante / alla povera estinzione della sua fuga. Ora là egli giace..."). E' la confessione di due verginità perse ("Hymen, Hymenæe!", con un'eco di Catullo e Whitman insieme) e di due fallimenti combinati. (*Ode* appare ora in italiano in T.S. Eliot, *Poesie 1905/1920*, nell'accurata versione di Massimo Bacigalupo.) Ironia drammatica vuole che, come Laforgue, suo modello poetico, Eliot sia stato incapace di vivere una serena sessualità. A ventisei anni egli lamentava, in una lettera all'amico Conrad Aiken, di essere ancora vergine e soggetto ad "attacchi sessuali nervosi" di cui diceva di soffrire soprattutto in città. L'anno seguente si sarebbe sposato.

C'è una vena di morbosità in Eliot: disinteresse/disgusto per la sessualità, visioni di femminilità squallida e desolata, passione per immagini di crocifissione e per San Sebastiani nudi e trafitti. E ci sono poi la sua freddezza e la triste storia del primo matrimonio: le nevrosi di Vivien, la prima moglie, i nove anni che ella passò reclusa e dimenticata in una clinica psichiatrica, fino alla morte, nel 1947. E non serve riporsi le consuete domande sulle responsabilità di un'unione fallita e di una donna distrutta, se non per rivisitare misere storie di quotidiana umanità.

Il lettore allergico a ogni forma di razzismo e pregiudizio è tentato di trascurare misoginia e pregiudizi razziali per apprezzare al meglio la qualità della poesia eliotiana. Una ricezione puramente *estetica* contro una fruizione *ideologica*. E ciò non per chiudere la pagina sull'argomento, non secondario, della *responsabilità dell'intellettuale* nella società in cui vive, ma perché a favore di Eliot la questione non può essere chiusa in modo più dignitoso.

Ma l'analisi a cui Julius sottopone l'opera di Eliot, rende disperata l'impresa di aderire al kantiano 'disinteresse' dell'arte. Non si riesce ad apprezzare il Bello senza rendersi completamente sordi al contenuto sgradevole che esso esprime in dispregio alla comtiana 'religione dell'umanità', che aveva ispirato un'altra Eliot, la romanziera vittoriana George Eliot.

Anthony Julius, che inserisce l'antisemitismo di Eliot nel più vasto contesto dell'antisemitismo della cultura occidentale, fa giustizia di due opposte posizioni: la critica *giustificazionista*, che per salvare poesia e autore minimizza o ignora del tutto la realtà *fastidiosa* del pregiudizio eliotiano, e quella *giustizialista*, rappresentata emblematicamente dalla scrittrice ebrea americana Cynthia Ozick, che, pur memore della luce a suo tempo diffusa dai suoi versi, ha invitato a disconoscere l'autorità dell'Eliot

reazionario⁸. Eppure, accantonare l'antisemitismo della poesia eliotiana significa annullarne il contributo stesso: *Gerontion*, infatti, ed è solo un esempio, non è una poesia *su* un antisemita, ma una poesia antisemita in senso pieno.

L'insensibilità eliotiana non è soltanto poetica. Nel 1948, anno in cui gli fu conferito il premio Nobel, egli annota a fondo pagina: "Fin dalla diaspora e dalla dispersione degli Ebrei tra i popoli di fede cristiana, fu forse una sventura per questi popoli, e per gli stessi Ebrei, che il contatto culturale tra di essi [sia] dovuto avvenire entro quelle zone neutrali di cultura in cui la religione poteva essere ignorata; e ciò ebbe forse l'effetto di rafforzare l'illusione che vi possa essere cultura senza religione."⁹ Non erano passati tre anni dall'apertura dei campi di sterminio, ed Eliot, l'intellettuale, sull'argomento non aveva altro da dire. In una *gaffe* si risolve poi il tentativo di riparazione del 1963, in cui Eliot proclamava "altamente desiderabile che ci fosse uno stretto contatto culturale fra devoti cristiani praticanti e devoti ebrei praticanti"¹⁰.

Conservatore

L'antisemitismo e ogni altra forma di pregiudizio eliotiano si innestano nel conservatorismo della sua formazione culturale e ideologica. La polemica contro il romanticismo — condotta in «Tradition and the Individual Talent» (1919), «Hamlet» (1919) e «The Metaphysical Poets» (1921) — evidenzia la ricerca di un principio di autorità letteraria, in cui il critico "classicista" si dissocia dal poeta modernista. Con il tempo, Eliot assume una posizione sempre più marcatamente antiumanistica, a difesa della cultura più conservatrice della sua epoca e in irriducibile opposizione al liberalismo e all'individualismo laici. L'idea stessa di classicismo verrà da Eliot caricata di valenze politiche e ridefinita come rifiuto della democrazia nella sua versione occidentale-europea. Già nel 1923, in «The Function of Criticism», Eliot sconfessa la propria precedente fede in una critica laica e storicistica, delineando la possibilità che la critica raggiunga il trascendente e la "verità". L'adesione alla Chiesa Anglicana, nel 1927, rende anche più evidente la sua tendenza a riconoscersi negli istituti tradizionali e si accentua la dicotomia della sua visione ideologica: le sole due ipotesi di vita sostenibili sono quella cattolica o quella materialista. Evidente da che parte stia Eliot.

Il passo successivo è l'asservimento della letteratura e della critica alla religione: in *After Strange Gods* Eliot individua nell'ortodossia (cristiana) il criterio di valutazione della letteratura, e in «Religion and Literature» (1935) egli vede nell'etica e nella teologia i principi guida della critica letteraria. Paradossalmente, la sete eliotiana di un principio di autorità disconosce anche la propria contraddizione: la sua produzione poetica maggiore, infatti, nel riflettere il crollo dei valori di un'intera civiltà, ha denunciato proprio la caduta di un'etica e di una prospettiva assolute.

Per Eliot, americano, espatriato dalla grande democrazia repubblicana, la cittadinanza inglese, la fedeltà alla monarchia e alla chiesa anglicana significano adesione al contesto

⁸ C. Ozick, "A Critic at Large", *New Yorker*, 20 novembre 1989.

⁹ T.S. Eliot, *Notes towards the Definition of Culture* London, Faber, 1963 (tr. it. *Appunti per una definizione della cultura*, in *Opere 1939-1962*, Milano, Bompiani, 1993, p. 583).

¹⁰ L'aggiunta non appare nell'edizione Bompiani, che si rifa all'edizione del 1948.

politico, socio-culturale e religioso del paese ospitante. Dal rifiuto poi dell'unitarianismo familiare (libertà di coscienza, guida della ragione, anti-trinitarismo, negazione della divinità di Gesù) sembra derivare il contrasto con la fede ancestrale, l'ebraismo: è curioso che in *Dirge* ("full fathom five your Bleistein lies") Bleistein, l'ebreo, sostituisca il "father" della *Tempesta* shakespeariana¹¹.

Eliot si sottomette all'autorità delle istituzioni assolute e conformandosi rifugge sia il liberalismo democratico che il dissenso religioso: la diversità è un rischio per la cultura nazionale. Si spiega così l'utopia discriminazionista di *After Strange Gods*: un ambiente ideologico omogeneo e unitario, non contaminato da razze straniere, libero dall'individualismo ("eresia" che devia dalla tradizione cristiana) e dal deprecabile "spirito di eccessiva tolleranza". La teorizzazione di una cultura religiosa occidentale (cristiana) egemonica ostenta senza alcuna esitazione il proprio volto antidemocratico, dando programmaticamente vita all'estraneo; la laicità, in letteratura, appare un segno di corruzione. Sgradevole, pur con gli ovvii distinguo del caso, è l'affinità di queste idee con il concetto di «comunità di popolo» che, oltre a caratterizzare il nazionalismo tribale dei pan-movimenti in Germania e in Russia, fu elemento integrante del bagaglio ideologico del nazismo.

Le cadute antiliberali del pensiero di Eliot si accentuano, con gli anni, fino all'affermazione dogmatica del primato dell'etica e dell'ortodossia e all'elaborazione di un programma di comunità cristiana elitaria e chiusa, avverso al liberalismo, al laicismo e alla democrazia (*The Idea of a Christian Society*, 1939). L'apice è l'affermazione di un rapporto organico fra cultura e religione in *Notes towards the Definition of Culture* (1948); e se qui Eliot ravviserà l'utilità di una dialettica fra idee diverse (quasi una *legge dei contrari* eraclitea) sarà soltanto perché, nel conflitto con l'«eresia», egli è convinto che si rafforzeranno l'«ortodossia» e la verità del cristianesimo. Forster riassumeva ironicamente così il pensiero di Eliot: "Dove non c'è cristianesimo non c'è nulla"¹²

Così, benché esponente emblematico del Modernismo per la sua ricerca di uno stile nuovo come espressione della crisi, Eliot appare, sul piano culturale e ideologico, ben poco ammalato dal fascino indiscreto del moderno, legato come egli è, ai modelli istituzionali autoritari della religione, della politica e della letteratura, malgrado la crisi di credibilità che li ha colpiti, complice la sua stessa poesia. Il suo modernismo è una rivoluzione formale applicata a un contenuto percepito come degradazione e involuzione, mentre il suo classicismo, nella ricerca di uno schema di riferimento in cui confidare, sacrifica sull'altare dell'ordine e dell'omogeneità socio-culturale i valori e le libertà individuali.

E tuttavia è necessario ritornare al valore della sua poesia guardandosi dall'errore eliotiano di stabilire il valore dell'opera d'arte in base alla Tradizione/ideologia di cui essa è rappresentante e portatrice.

Il dilemma posto dalla poesia di Eliot apre due strade egualmente impervie: una che, negando valore alla poesia, mostra a sua volta un proprio volto intollerante e illiberale, e l'altra che, per salvare quella stessa poesia, porta il critico, al riparo dalle proprie

¹¹ W. Empson, *Using Biography*, London, Chatto & Windus, 1984, p. 197.

¹² E.M. Forster, *Two Cheers for Democracy*, Harmondsworth, Penguin, 1965, p. 266.

responsabilità, in un estetismo che dispensa l'espressione artistica da qualsiasi funzione storico-sociale.

Riconoscere la lacerazione, fruire del disagio intellettuale ed emotivo provocato dalla poesia, riattualizzando così continuamente il dibattito, è forse allora l'unica via percorribile. Osservare la ferita aperta è già in sé una prima tacita risposta, e sarà un contributo inconsapevole della letteratura alla coscienza dell'umanità, spinta, proprio di fronte all'opera di autori come Eliot, a un incessante riesame di sé e dei propri valori.