

«NEL SOLCO DI UNA TRADIZIONE, NELLA DIFESA DI UN'ANTROPOLOGIA»: T.S. ELIOT CI PARLA ANCORA

Posted on 24 June 2021 by Danilo Breschi

Category: Letture

Recensione a
D. Gigli, *T.S. Eliot, nel fuoco del conoscere*
Edizioni Ares, Milano 2021, pp. 168, €14.00.

Se intuisci vi sia corrispondenza tra l'ordine visibile e quello invisibile delle cose non puoi trattenerti dal farti rabdomante. La tua bacchetta forcuta sarà allora la parola, oppure l'immagine, il suono, a seconda tu sia poeta, pittore, regista o musicista. Anzi, se tu sei poeta con la P maiuscola, la tua parola migliore sarà al tempo stesso immagine e suono. Se sei autentico pittore o regista, la tua immagine saprà suscitare parole e suoni, ancor prima di ricorrere a didascalie, sceneggiature, colonne sonore. Lo stesso musicista con l'iniziale maiuscola compone brani che chiamano a sé parole e immagini come un magnete fa con i metalli. Se di questo itinerario alchemico che connota il processo della creazione artistica hai preso coscienza, allora non puoi non leggere Thomas Stearns Eliot, il quale amava firmarsi "T.S.".

Il libro che mi accingo a recensire è uno studio sulla poesia di T.S. Eliot che merita di essere letto anzitutto perché nasce da un'amicizia. Quella nutrita dall'Autore, Daniele Gigli, per colui che, scrivendo *The Waste Land* cent'anni fa, aveva consapevolmente messo in bottiglia un messaggio che sarebbe stato

provvidenziale, forse persino salvifico, anche per un venticinquenne torinese nel bel mezzo della sua disperazione giovanile, arrecatagli da un mondo guasto che lo stava assediando e bruciando nella torrida estate del 2003. Amicizia analoga contrassi anch'io con "T.S" molti anni prima, ai tempi del liceo. Pertanto comprendo a pieno l'agnizione di Gigli. Parliamo di quell'amicizia che scaturisce spontanea, immediata, da un'affinità elettiva. Netta e chiara è l'impressione che Gigli abbia trovato in Eliot il poeta capace di ricavare seta dal cemento, oro dal piombo, esattamente quello che lo stesso poeta anglo-americano ebbe a scrivere nel 1950 a proposito di Baudelaire e Jules Laforgue:

> *Ho imparato, di fatto, che il compito del poeta fosse di trarre poesia dalle risorse inesplorate dell'impoetico; che il poeta, insomma, fosse obbligato dal suo mestiere a trasformare l'impoetico in poesia.*

Eliot fu poeta che maturò nel pensiero modi e tempi di modellatura di quel materiale sensibile, altamente infiammabile, che gli si gonfiò ben presto in petto. Pensò la poesia nella stessa misura in cui la sentì. Questo lo rende importante al pari di Dante, se pensiamo che la potenza radioattiva del Sommo Vate si fonda anche sul «profondo radicamento del poeta tra la sua gente e le sue quotidiane vicissitudini» (p. 147). A prima vista non si direbbe di un poeta così colto e raffinato come Eliot, ma non lo si potrebbe dire nemmeno di Dante, tant'è complessa e stratosferica l'altezza di ogni sua opera, non solo della *Commedia*, appunto *Divina*. La selva oscura della metropoli novecentesca e delle macerie disseminate dalla Grande guerra può essere penetrata ed attraversata tramite un nuovo racconto dell'umana vicenda, tra commedia e tragedia, nella speranza mai doma di uscire "a riveder le stelle".

Di Eliot è propria questa capacità alchemica di trasmutazione, che niente ha a che vedere con le scaltre arti dell'illusionista, perché si traduce invece nel concreto contrastare il declino apparentemente inarrestabile della modernità tramite la riscoperta del filone aureo della classicità. Riattivazione moderna di una tradizione, ecco il significato più profondo del modernismo dantesco

eliotiano. Il bisogno di maestri fu il primo segnale nel giovane aspirante poeta nato nel 1888 a Saint Louis, nel Missouri. Grazie a Baudelaire e Laforgue, anzitutto, ma anche a Tristan Corbière, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud e a quanti altri potremmo racchiudere nella formula del simbolismo francese di fine Ottocento, egli poté avvertire Dante, Shakespeare, i poeti elisabettiani e i metafisici inglesi del Seicento non «troppo distanti e grandi», o «pittoreschi» (p. 38). Già qui si comprende una fondamentale lezione ben presto appresa da Eliot e da riproporsi oggigiorno a critici letterari e semplici lettori: non c'è vecchio né nuovo in arte. C'è arte e non arte. Punto e a capo.

Precoce in Eliot «un crescente bisogno di una visione d'insieme, di un principio ordinatore che dia significato al mondo» (p. 40). Due vie diverse e apparentemente parallele il poeta di Saint Louis porterà a lungo avanti sul piano stilistico: una di tono ironico-sarcastico con «ambientazioni borghesi e asfittiche»; l'altra «più marcatamente lirica e visionaria sul piano compositivo, e mistica sul piano dei contenuti» (*ibid.*). La prima via equivale ad una sorta di *pars destruens*, o meglio: alla necessità di render conto della propria istintiva percezione di disordine e confusione, per cui ritrarre l'anarchica società del proprio tempo con spirito ironico, *humour* nero e gusto del grottesco consente sia di prendere le distanze dalla decadenza in atto, sia accelerarne l'inevitabile esito, che è di totale dissoluzione. Con la seconda via, che si farà sempre più battuta col passar degli anni, Eliot dà avvio ad una *pars construens* che non può ignorare le rovine, ma anzi ne fa l'inventario per discernere queste dalle reliquie, che occorre invece restituire all'originario splendore e conservare a futura memoria. La tradizione non può essere ereditata, ma solo conquistata. A tal fine devi faticare per averla, ma anzitutto devi volerla. Avere senso storico è fondamentale anche per un poeta, se vuole continuare a scrivere dopo i venticinque anni. Così pensa un Eliot sulla soglia dei trent'anni. Della persistenza del passato, sia come residuo ingombrante, sia come radice vivificante, occorre tener conto per non ritrovarsi "uomini svuotati" (così Gigli traduce la celebre poesia composta nel 1925, *The Hollow*

Men; felicissima traduzione, aggiungerei).

Rigido nella forma ma debole nella sostanza delle proprie più intime convinzioni: così appare ad Eliot il mondo culturale che lo circonda, riflesso ingrandito del proprio ambiente famigliare. Il guscio è vuoto, va perciò spezzato. Nuova inseminazione e nuova covata urgono. D'altronde, «come si può agire, si chiede Eliot, senza avere un fondamento certo della natura delle cose?» (p. 44). La filosofia si dimostra insoddisfacente al bisogno di risposte che devono tradursi in immediata arte di vivere. La poesia risulta così per Eliot il più genuino viatico di conoscenza pratica, perché i problemi teoretici sono in lui «riflesso di un tormento esistenziale» (p. 46). Giungerà così il primo capolavoro, *The Waste Land*, grazie anche al prezioso, forse decisivo, intervento dell'amico e mentore Ezra Pound, "il miglior fabbro" (espressione dantesca) della dedica in epigrafe al poema. Pound compie una "operazione cesarea", taglia parecchio, snellisce e revisiona pertanto il testo «nella direzione di una maggiore impersonalità, a-storicità e perentorietà» (p. 65). *Il paese guasto* – così lo traduce Gigli, anche qui con felice scelta innovativa rispetto all'uso consolidato (anche se già Giorgio Caproni, prima, Angiolo Bandinelli, poi, si mossero in tal senso, e l'Autore correttamente lo ricorda) – è «anzitutto l'espressione di un punto di crisi dell'ormai decennale tensione religiosa di Eliot. [...] un'opera le cui implicazioni sociali e metafisiche originano [...] dal conflagrare di istanze personali sempre più urgenti» (p. 67). Già l'espressione aspra, petrosa, sdegnata, che l'aggettivo "guasto" evoca è assai pertinente date «quell'intonazione e quell'ambientazione dantesche» (p. 69) che permeano il lungo poema eliotiano dall'inizio alla fine. La locuzione è esplicitamente usata da Dante nel XIV canto dell'*Inferno*. Solitamente, *The Waste Land* viene interpretato come l'ultima, estrema propaggine della fase nichilistica e ribelle della vita e della poetica di Eliot, che sarebbe stata cancellata dalla successiva conversione alla fede anglicana e ad una posizione politicamente conservatrice. Gigli sottolinea come, in realtà, si tratti della prima evidente tappa di avvicinamento a quell'obiettivo perseguito sin da giovane, ovvero la «convergenza di intelletto e senso» (p. 68) che connota la

sua peculiare ed ostinata «caccia razionale all'assoluto» (p. 48).

Nel *Paese guasto* il metodo compositivo eliotiano raggiunge per la prima volta il suo vertice, grazie anche all'applicazione di quella teoria del "correlativo oggettivo" ideata pochi anni prima. Come ben riassume Gigli, «per comunicare il proprio disorientamento, in sintesi, Eliot non parla del proprio stato d'animo, ma crea un insieme di scene – e di ritmi, e di suoni – a un tempo riconoscibili e confusionari, accattivanti ma disturbanti», cosicché «la struttura è portatrice di significato tanto quanto il testo» (pp. 68-69). La caccia razionale all'assoluto è già iniziata con questo celeberrimo poema, di cui nell'autunno del 2022 ricorrerà il centenario dalla prima pubblicazione. Gigli ribadisce che il finale di *The Waste Land* non sancisce alcuno scacco: «se una resa c'è, la ragione la compie non annullandosi, non ritraendosi, ma dispiegandosi interamente e affondando nel presentimento di qualcosa che la sorpassa» (p. 73). Dopo questo poema Eliot, «cosciente o meno che ne sia, tutto ciò che scriverà avrà un orizzonte d'attesa, un pubblico che lo conosce e che lo aspetta, una reputazione letteraria che lo precede e di cui tenere conto» (p. 81). Un legame ancora forte con *The Waste Land* si può rintracciare nella celebre poesia *The Hollow Men*, un gemito che abbozza una preghiera, ancora balbettante, sullo sfondo di uno scenario ancora desolato, «dove gli uomini sono "svuotati" (del significato) e "impagliati" (con il respiro corto della quotidianità)» (p. 85). Scrive Gigli: «Il legame, è evidente, è l'assenza di significato dell'uomo moderno, l'orrore di una vita umana resa senza scopo dalla mancanza di un orizzonte veritativo» (p. 84). Nell'ultima sezione degli *Uomini svuotati* il poeta si apre all'ipotesi dell'Incarnazione che «è l'accenno dell'ipotesi della grazia, del suo accoglimento»; gesto, quest'ultimo, in virtù del quale «il mondo che finisce è quello astorico e senza speranza precedente la venuta di Cristo, vinto da un gemito d'amore contro lo schianto della potenza» (p. 91).

Il cammino eliotiano dentro l'*ingens sylva* della propria coscienza che rispecchia, dilaniata e dolente, tempi e modi della modernità occidentale

naufragata tra deflagrazioni belliche e massificazioni consumistiche, prosegue attraverso la forma poetica e quella drammaturgica. La prima si fa via via più rarefatta tra anni Trenta e Quaranta per culminare nel capolavoro dei *Four Quartets*. La seconda forma espressiva, il teatro, cresce d'intensità e qualità nella produzione dell'Eliot maturo, che sceglie in particolare la scrittura teatrale in versi, sintesi perfetta tra l'antica passione poetica e la nuova esigenza di dar vita a creature che possano imprimersi con inesauribile durata nella mente e nel cuore del pubblico. Anche qui, sempre e comunque nel segno di Dante. Obiettivo di Eliot resta «quello di mettere ordine nel caos offrendo una rappresentazione possibile della vita, di tracciare una strada su cui si possa infine camminare soli» (p. 127). Studiare, scrivere, impegnarsi, se possibile quotidianamente, nel mettere in forma il proprio pensiero equivale a farsi davvero umani, ossia creature aperte alla relazione con il mistero della vita, con quanto più ci appartiene. Eliot ci parla ancora. Ascoltiamolo.