

Il poeta e i suoi fantasmi: W. H. Auden in *Four Quartets*

Mario Martino*

Four Quartets concludono il percorso poetico di Eliot in una meditazione sul proprio passato familiare, sulle proprie origini e destino, sulla propria americanità, sulla condizione storica e sullo stato della civiltà europea e occidentale nelle avvisaglie, e nel contesto, della Seconda guerra mondiale. Il tono è di meditazione filosofico-religiosa, con richiamo alle origini del pensiero greco nelle citazioni epigrafiche di Eraclito,¹ e nella ripresa di punti della filosofia di Empedocle in *devices* strutturanti il suo stesso poemetto: i quattro elementi già ripresi nel titolo musicale di “quattro quartetti”. Prendiamo in esame in particolare “Little Gidding”,² ultimo dei quartetti, in quanto Eliot vi compie la sua finale revisione poetica sul proprio passato e sul proprio operato di intellettuale e di artista, sulla sua ideologia, manifestazioni della sua costante preoccupazione per la cultura e la società. In ciò si sottolinea il livello metapoetico che del poemetto nel suo insieme costituisce uno dei tratti distintivi, e la ricerca in esso di strade possibili per la poesia del dopoguerra, ancorché dubbie e pervase dal senso di sgomento.

Le complesse strategie discorsive e plurivocali che la tecnica poetica consente, qui magistralmente sfruttate, mettono in luce la profondità del processo di revisione e riconsiderazione eliotiano delle proprie posizioni ideologiche, veicolato sì nei versi ma non altrettanto chiaramente riscontrabile nell’espressione esplicita del pensiero critico e sociale; nel che si conferma però anche la misteriosa connessione, al limite dell’irreconciliabilità, tra l’Eliot ideologo e il poeta, tra l’Eliot privato e quello pubblico, che costituisce uno dei nodi cruciali della critica e della fortuna di Eliot.

In questo bilancio, interessa ora specificamente sottolineare la presenza per alcuni aspetti significativa di W. H. Auden, un poeta non certo estraneo a Eliot a dispetto di opinioni e atteggiamenti anche in contrasto,³ ma che non è stato segnalato dalla critica nell’intertestualità di *Four Quartets* e che manca di una esplicita attestazione.⁴

La possibile presenza di Auden emerge invece da un confronto tra “Little Gidding” da un lato – e anzi una sua particolare sezione del secondo movimento – e la poesia “In Memory of W. B. Yeats”. L’uno, composto in una prima bozza nel luglio del 1941, lasciato e poi ripreso per la stesura definitiva – dopo altri tentativi – nell’agosto-settembre del 1942; l’altro, il primo grande risultato dell’Auden americano, quasi appena sbarcato sulle sponde d’oltreoceano (gennaio del 1939; la morte di Yeats è del 28 gennaio del 1939, la poesia è scritta nel febbraio del 1939). Sia il discorso eliotiano sia quello audeniano hanno infatti al centro la figura di un altro grande poeta del Novecento, appena trapassato; appena divenuto, quindi, un “dead master”:⁵ Yeats, appunto.

I versi di *Four Quartets* in questione fanno parte del secondo movimento di “Little Gidding”, quarta strofa,⁶ in cui la persona del poeta – immessa in una atmosfera tra infernale e purgatoriale,⁷ in una luce fosca, di fuoco e macerie, come

procedendo per le strade di una Londra sotto i bombardamenti tedeschi (vv. 1-30), incontra e interroga quello che viene definito un "compound ghost", spettro composito (vv. 31-33). Segue la lunga risposta dell'anima penitente (vv. 34-69) e, infine, come sul far dell'alba, la chiusa del poeta (vv. 70-2).

Va da sé che *Four Quartets* determina i modi del confronto, e il grado di chiarezza e di definizione che può avere la lettura di un palinsesto audeniano, essendo opera quanto mai elusiva da un lato, e controversa dall'altro, marcatamente lontana da referenti specifici che non siano fin troppo ovvi, ma comunque straniati, riferimenti alla biografia personale e familiare, e al contesto storico della guerra. Se si vogliono individuare le qualità specifiche di questo linguaggio poetico, si passa dall'aperta accusa di irrimediabile astrazione del discorso, di un suo restare su un registro dichiarativo, per cui la poesia è "continuamente attraversata da affermazioni che chiedono di essere accettate di per sé", e dunque risulta in un "prevalere di linguaggio inerte e neutro sulla vitalità poetica",⁸ al rilevare in essa un linguaggio nuovo e originale, fortemente improntato al paradossale, e che allontana dal mondo concreto;⁹ un linguaggio che, attraverso la musica, o attraverso involute astrazioni, cerca di suggerire più che comunicare; un linguaggio che ambisce al non dicibile (necessariamente però mediante la parola), esso stesso sottoposto a un processo di trasmutazione attraverso un fuoco purificatore. Stabilire questa disposizione del linguaggio alla sua purificazione e rifondazione è, secondo Moody, lo scopo del poemetto,¹⁰ proiettato a una scoperta del senso spirituale delle cose che è "oltre ciò che le parole possono esprimere",¹¹ le parole del linguaggio ordinario risemantizzate "sì che possano esprimere ciò che è oltre il linguaggio":¹² vitale contraddizione, dunque, che tende "al limite dell'umano e al silenzio".¹³

Del resto, che il discorso eliotiano si mantenga libero e staccato da referenti specifici, aperto all'interpretazione e alla costruzione critica, non meraviglia in un poeta che è nato come poeta dell'impersonale, come poeta che si esprime per voci, attraverso la presenza discorsiva fantasmatica della tradizione. E tuttavia, proprio in tale lontananza da una più o meno immediata circoscrizione di senso, il linguaggio di *Four Quartets* si apre, improvvisamente, a forti suggestioni e rimandi, allo stesso tempo presupponendo una sorta di continua destabilizzazione, rinegoziando le definizioni di senso con altri possibili, in incerti contesti referenziali.¹⁴

Peraltro, il passo in questione è uno dei luoghi notevoli, canonici, di *Four Quartets*; e si potrebbe persino sostenere, con D. W. Harding, che "l'incontro tra il poeta e lo spirito è il punto di avvio logico dell'intero poema".¹⁵ Da diversi punti di vista, questa singolarità e lo statuto particolare della sezione sono stati sottolineati dalla critica; come scrive Helen Gardner, ad esempio, già a proposito del processo di composizione: "Questo passo risultò ad Eliot più laborioso di qualsiasi altro del poemetto".¹⁶ Ma è il poeta stesso a testimoniarlo:

Vent'anni dopo aver scritto *The Waste Land*, scrissi in *Little Gidding* un passaggio che, quanto a stile e contenuto, doveva essere l'equivalente più vicino a un canto dell'*Inferno* o del *Purgatorio* che io fossi capace di realizzare. Questo frammento di poesia [...] mi è costato molto più tempo, fatica e preoccupazione di qualunque altro passo della stessa lunghezza io abbia mai scritto.¹⁷

Immerso in un contesto di guerra precisamente evocato, e al tempo stesso eluso, lo spirito che appare al poeta vagante tra le strade di una Londra su cui piove dal cielo non la colomba della grazia redentrica ma una devastante distruttività umana sotto forma dei bombardieri nemici, si presenta come netta immagine dantesca. Eliot sta effettivamente reincarnando il poeta italiano: e l'annuncia l'apertura del passo, che ci colloca appunto in uno spazio-tempo metafisico, nell'ora spettrale in cui i bombardieri – oscure colombe – stanno lasciando il terreno della loro missione: "Un parallelo, per contrasto, tra l'Inferno e il Purgatorio che Dante aveva visitato e una scena allucinata dopo un'incursione aerea".¹⁸

Strutturalmente – e come a ribadire che nel comporre i *Four Quartets* Eliot non soltanto si dispone a un riandare indietro nostalgico, anche al passato remoto della propria famiglia, ma si disponga a connettere la fase finale della sua vita poetica a quella iniziale, per una riconsiderazione critica del proprio tracciato –, il passo rimanda appunto agli inizi eliotiani, amplificando le potenzialità dell'epigrafe alla sua prima raccolta, *Prufrock and Other Observations*. Lì, nella citazione dantesca, e con la massima economia espressiva, si realizza una simile situazione dialogica tra poeti, in cui un'anima in pena si rivolge a un altro poeta (Stazio a Virgilio), in presenza del pellegrino Dante ("Or puoi la quantitate / Comperder dell'amor ch'a te mi scalda, ...").¹⁹

Ancora in "Little Gidding", comunque, il sentimento più pervasivo è di tipo purgatoriale: consapevolezza delle proprie azioni come fisse nella loro finitudine; come dubbie, mal dirette. Questo, a dispetto di una prima evocazione dell'Inferno nell'esclamazione del poeta allo spirito che incontra "What! Are you here?" ("Come! Siete voi qui?"),²⁰ interrogazione modellata sulla sorpresa del pellegrino Dante nello scorgere Brunetto Latini nell'Inferno (XV canto): "Siete voi qui, ser Brunetto?". Più deciso invece il collegamento col Purgatorio che si ha nei versi del commiato, e alla scomparsa del "ghost": "From wrong to wrong the exasperated spirit / Proceeds, unless restored by that refining fire / Where you must move in measure, like a dancer".²¹ Il "fuoco purificatore" sovrappone al riferimento infernale quello purgatoriale, rimandando più precisamente al passo della seconda cantica dantesca dove i poeti espiano le loro mancanze in vita. In una lettera a John Hayward Eliot stesso sottolinea, a commento del passo, come esso si ricollegli al fuoco in cui si trovano i poeti nel canto XXVI del Purgatorio.²²

Così si delinea in avvio un tempo della sospensione:

In the uncertain hour before the morning
Near the ending of interminable night
At the recurrent end of the unending
After the dark dove with the flickering tongue
Had passed below the horizon of his homing.²³

E assieme, la straniata atmosfera della metropoli moderna, la città infernale. L'incontro con lo spirito avviene mentre "the dead leaves still rattled on like tin / Over the asphalt where no other sound was / Between three districts whence the smoke arose".²⁴ In questo paesaggio da oltretomba e di distruzione, poeta e "ghost", in-

sieme, "trod the pavement in a dead patrol";²⁵ e la risposta dello spirito-voce all'interrogazione – "Therefore speak: / I may not comprehend, may not remember",²⁶ è sufficiente "To compel the recognition they preceded".²⁷

Proprio le parole forzano al riconoscimento; ed è importante stabilire quale "recognition". Infatti, la figura del "familiar compound ghost" ("spettro familiare, composito")²⁸ ha finito per fissarsi quasi in un rebus critico: Di chi si tratta? Chi è, o chi sono coloro che parlano qui, e rispondono al poeta? Negandosi però a ogni interpretazione definitiva e stabile, le parole che seguono sembrano promanare da diversi soggetti, le cui ombre, non appena delineate, trapassano in quelle di altri poeti della tradizione eliotiana: identificano un soggetto "both one and many", "Both intimate and unidentifiable" ("E uno e molti", "Intimo eppur non identificabile").²⁹ Come afferma Gardner, qui fin troppo dubbiosa: "È impossibile congetturare quali 'vecchi maestri', o quale 'vecchio maestro', Eliot avesse in mente; ma l'ovvio debito al Canto XV dell'Inferno suggerisce che pensasse a maestri per cui nutriva reverenza e gratitudine, ma dai quali si sentiva separato".³⁰

C'è, evidentemente, "una quantità incredibile di allusioni e imitazioni nascoste in questo Canto",³¹ sulle quali, peraltro, Eliot non ha lasciato molti commenti.

Ma ovviamente Dante; e, attraverso Dante, Brunetto Latini, Arnaut Daniel, Virgilio; e poi ancora Milton, Swift, Shelley, Baudelaire, Mallarmé, Henry James.

Concordiamo però qui con quanti ritengono Yeats la figura più nettamente ravvisabile nel "compound ghost",³² e con Gardner, che scrive: "Eliot voleva che, qui, il 'familiar compound ghost' cambiasse personalità e diventasse una persona singola. Dalla conferenza di Eliot su Yeats viene fuori chiaramente che aveva in mente Yeats".³³ Proprio questa precisa ipotesi identificativa conduce quindi al raffronto con Auden e col suo Yeats; e, di rimando, dalla serie di parallelismi e analogie con Auden, viene rafforzata la prevalenza netta, in "Little Gidding", di Yeats sugli altri "dead masters".

Ma ciò che più importa, in tal senso, è che il passo eliotiano possa anche configurarsi come non solo una riscrittura di Dante ma anche – sebbene più a distanza – di "In Memory".³⁴ Si delinea infatti un preciso parallelo in termini di costruzione drammatica e dialogica, con Yeats termine comune, per cui Auden, in ciò che la voce poetica rimprovera a Yeats, articola anche le sue preoccupazioni sul rapporto ideologia e poesia; ed Eliot, attraverso il "ghost" yeatsiano, attua la sua visionaria revisione del proprio passato, in un'ottica – per proprietà transitiva – marcatamente ideologico-politica.

Poiché c'è in Eliot, il poeta per eccellenza che parla attraverso voci, un'accentuata strategia retorica per far sì che la voce del "compound ghost" sia anche la sua stessa. Non solo la voce di Yeats è composita, infatti, ma anche la persona del poeta che l'interroga e l'ascolta si rappresenta in forma di sdoppiato *self*, estraneo a se stesso, con: "Knowing myself yet being someone other" e "So I assumed a double part".³⁵ Le distinzioni perdono la loro nettezza. Come osserva ancora Gardner, con "Quel tempo d'incontrarci in nessun luogo / Senza prima né poi" la distinzione tra ciò che vive e ciò che è morto svanisce",³⁶ se il "ghost" è "compound", "altrettanto dicasi dello speaker".³⁷ In tal modo: "Lo spirito parla con la voce dello stesso Eliot. È, al fondo, un incontro del poeta con se stesso".³⁸ Grover Smith legge tali

strategie come connaturate, e persino limiti costanti della poesia di Eliot: "I suoi personaggi, per quanto abilmente collocati in contesti immaginativi e distinti da alte qualità retoriche, sono più spesso maschere che personaggi, se non addirittura il poeta stesso".³⁹ Infine, Gardner suggerisce in proposito che Eliot possa aver avuto in mente anche poeti a lui contemporanei, confusi con quelli passati, "dai quali era diviso per 'thought and theory' ma dai quali aveva imparato ad apprezzare 'momenti rivelatori' o 'epifanie'".⁴⁰

Comunque sia, l'inizio della risposta del "compound ghost", ventriloqua, ci immette subito al centro dei *concerns* eliotiani in questo momento, e cioè gli errori e le manchevolezze delle proprie idee in genere (e, implicitamente, le opposizioni di queste al fare poetico):

And he: "I am not eager to rehearse
My thoughts and theory which you have forgotten
These things have served their purpose: let them be.
So with your own, and pray they be forgiven
By others, as I pray you to forgive
Both bad and good".⁴¹

Anche per la sua eccellenza di poeta, Yeats è in effetti un ottimo specchio, tanto per Auden quanto per Eliot. Teso a rivendicare il ruolo politico, culturale e artistico dell'Irlanda, egli collegò strettamente la sua opera e la sua poesia a un impegno ideologico, allontanandosi in qualche modo dalle ragioni della poesia pura. In più, si rintracciano in lui le nefaste suggestioni che conducono a invocare l'uomo forte, e propensioni quasi fasciste. I versi su citati sono perciò introdotti da un doloroso e più generico sentimento penitenziale e purgatoriale, da una "rending pain" che consiste nel "re-enactment / Of all that you have done, and been; the shame / Of motives late revealed".⁴² Poi, dispiegano un più preciso sentimento e pensiero critico e auto-critico, che rimanda agli errori ideologici / estetici di Yeats / Eliot. Harry Blamires nota che il "sentimento penitenziale, e la penitenza, non già pertinenti alla sfera morale soltanto, hanno implicazioni letterarie".⁴³ E tuttavia ciò che trascende la sfera esclusivamente morale non è solo l'ambito estetico, ma anche, e soprattutto quello ideologico, attivato dal raffronto intertestuale.

"Thought and theory", pensiero e teoria in quanto distinti dal fare poetico: la poesia audeniana, mediante Yeats, esprime in modo più limpido il loro opporsi al "gift", il dono del fare poetico (e si vedrà più avanti l'importanza della precisa ripresa terminologica eliotiana). Ma va anche detto che la rinuncia al "gift" in favore di "thought and theory" è una debolezza che Eliot diagnostica molto per tempo nella sua carriera anche in altri poeti, i quali restano quindi anch'essi potenziali specchi, linee fantasmatiche del "compound ghost", come Arnold, o Wordsworth, per esempio. Riguardo ad Arnold, Eliot afferma che (tipicamente): "Dissipò le sue energie, come a volte fanno uomini di qualità superiori, in quanto aveva visto che qualcosa andava fatto, che nessun altro sarebbe stato in grado di fare".⁴⁴

Yeats, "spirito che ha ossessionato il Modernismo", è però un esempio più vicino e cospicuo: con lui la rinuncia al "gift" sfocia infatti non solo nell'esoterismo

e occultismo e in una discutibile militanza ideologica, ma anche in una deriva di pensiero politico e sociale. Ed Eliot nel 1942, nel disastro della guerra, può forse avvertire con più chiarezza le corresponsabilità di scelte di campo errate. A una tale consapevolezza vanno ascritti tanto l'implicito ripudio di un testo quale *Under Strange Gods*, da cui spesso si cita il dictum antisemita: "motivi di razza e di religione s'uniscono sì da rendere indesiderabile la presenza d'un numero cospicuo di Giudei liberi-pensatori";⁴⁵ quanto la riconsiderazione della politica e ideologia incarnate nella rivista con cui il "thought and theory" del poeta si identificò tra le due guerre: *Criterion*, nata con un progetto di impegno culturale di destra (specialmente *The New Criterion*, come mostra Stead),⁴⁶ conservatore, o perfino fascista.⁴⁷ Due atti appaiono già giudizi eliotiani: il libro, del 1935, non viene più ripubblicato, mentre la rivista cessa le pubblicazioni nel gennaio del 1939, e non viene più ripresa nel dopoguerra, quando Eliot preferirà manifestare il suo pensiero politico-sociale in *lectures* e conferenze.

Terry Eagleton, recensendo il libro di Jason Harding,⁴⁸ sull'Eliot *editor* del *Criterion*, ritiene che l'interruzione della rivista sia dovuta da un lato, a "difficoltà materiali per il sopraggiungere della guerra"; dall'altro, anche a "implicazioni spirituali, poiché la guerra significò che il progetto del *Criterion*, di ricostruire un equivalente culturale del Sacro Romano Impero, era crollato, dando luogo a un impero europeo quanto mai più sinistro";⁴⁹ ma già prima dell'effettivo scoppio della guerra lo stato di generale depressione di Eliot si accentua in conseguenza degli accordi di Monaco, dell'ottobre del 1938. Del resto, Eliot è piuttosto esplicito, in "Last Words" – il suo finale commento sulla *editorship* di *Criterion* – nel manifestare, con puritana propensione auto-analitica di "fine conscience", la sua revisione auto-critica: "com'era confusa e oscurata la mia mente".⁵⁰

In relazione a questo Auden offre a Eliot lenti potenziate, per una più acuta percezione di un dovere mancato rispetto al "gift" della poesia "pura",⁵¹ e di cadute in ciò che Stead definisce senza mezzi termini "mancanza di giudizio puro e semplice".⁵² "In Memory" non si sviluppa infatti tanto sul piano celebrativo quanto su quello critico e autocritico. Al centro della considerazione critica fatta da Auden c'è la discrepanza tra l'uomo privato e la sua poesia, tra il poeta-uomo e il prodotto della sua arte.⁵³ Su questo piano privato (politico, ideologico), Yeats è lungi dal poter essere oggetto di elogio: e tuttavia, già in questo caso, la persona audeniana di "In Memory" può accusare Yeats solo accusando anche se stessa, come quando esplicitamente afferma: "You were silly like us" ("Eri sciocco, come noi").⁵⁴

Similmente, con soluzioni retoriche diverse, lo Yeats di "Little Gidding" può ammettere, vedere e confessare le proprie colpe solo rinviandole alla interrogante persona del poeta, invitato a una comune ammissione di debolezza: se di "thought and theory" si fa vergognosamente ammenda, e ci si può augurare che siano stati dimenticati, è perché vi è coinvolto, con esortazione / preghiera da parte del personaggio Yeats, il poeta stesso: "So with your own".

In una condivisione di fallibilità, analogo discorso varrebbe anche per altri poeti e "masters", come si è visto già in Eliot, e come si mostra nei labili contorni del "compound ghost". Auden lo chiarisce in una delle tre strofe della terza e ultima sezione di "In Memory". Altri poeti / scrittori hanno bisogno, al pari di Yeats

("him"), di un perdono per le loro "views" (equivalente di "thought and theory"), gli esempi specifici essendo Kipling e Claudel. E quel perdono ottengono – seppure motivato dalla stessa Entità concedente (il Tempo) con "strange excuses" – soltanto in presenza di un "gift" poetico che riscatti: "Time that with this strange excuse / Pardoned Kipling and his views, / And will pardon Paul Claudel, / Pardons him for writing well".⁵⁵

Va osservato come questi versi mettano in luce un altro importante collegamento lessicale con i versi eliotiani in cui, come visto, in relazione a "thoughts and theory" Yeats prega che "they be forgiven / By others, as I pray you to forgive / Both bad and good".⁵⁶ Il "forgive" corrisponde precisamente al "pardon" audeniano.

Ma il collegamento lessicale-concettuale è poi rafforzato dall'analogia ripetizione *interna* del termine "forgive" / "pardon": triplice nel caso di Auden, duplice nel caso di Eliot; e ancora, non solo dalla ripetizione nell'ambito di pochi versi, ma anche dall'unica presenza dei lemmi in questione in questi punti, e in questi punti soltanto: l'evento è relativamente poco significativo in Auden, ovviamente, ma molto di più in Eliot, dal momento che, per converso, l'assenza del termine si riscontra in tutti e tre i quartetti che precedono la pubblicazione di "In Memory", e la sua presenza solo nel quarto ("Little Gidding"), che la segue; e qui, solo nella sequenza yeatsiana.

Questo avvia poi al vero nucleo concettuale dei due componimenti, ovvero il "gift" poetico che si oppone a quanto è "thought and theory", e potenzialmente lo riscatta.

Anche sotto questo riguardo va rilevato il collegamento semantico: nella poesia audeniana, nonostante "The parish of rich women, physical decay"⁵⁷ e lo stesso "Yourself", definiscano i limiti del poeta Yeats nella seconda e centrale strofa, la terza conclude positivamente con: "your gift survived it all".⁵⁸ Il movimento conclusivo di "In Memory" riscatta dunque il poeta dalla "pazza Irlanda", dalla parrocchia di donne altolocate (alludono alla Lady Gregory dell'Irish Revival e al suo circolo), sì che al poeta si possa infine chiedere che, con "unconstraining voice [...] Teach the free man how to praise";⁵⁹ e similmente opera, benché su altro piano, l'ammaestramento penitenziale dei "gifts reserved for age"⁶⁰ che concludono lo *speech* di Yeats in "Little Gidding". Come nel caso della ripetizione semantica "forgive" / "pardon", la ripresa del termine "gift" è sottolineata dal suo ricorrere soltanto in questo punto del poemetto, a eccezione di un'altra sola occorrenza nel terzo dei quartetti, alla fine del conclusivo, quinto movimento, e quasi ad anticipare "Little Gidding" ("the gift half understood, is Incarnation").⁶¹

Certo, nell'originale ripresa eliotiana del termine va tenuta presente la divergenza di spettro semantico rispetto ad Auden, poiché il termine, dal più specifico senso estetico, passa a denotare una fondamentale disposizione etico-religiosa. I "gifts reserved for age" eliotiani consistono nella consapevolezza di "the cold friction of expiring sense",⁶² di "impotence of rage / At human folly"⁶³ e, infine, di "the rending pain of re-enactment / Of all that you have done, and been; the shame / Of motives late revealed, and the awareness / Of things ill done and done to others' harm / Which once you took for exercise of virtue".⁶⁴ Per altro verso, però, si tratta piuttosto di un'espansione di area, in cui, kierkegaardianamente,

l'estetico si trovi incluso nella dimensione etico-religiosa. Non è un caso perciò che l'elencazione dei tre "gifts" sia introdotta dall'indicazione, marcatamente estetica: "Since our concern is speech and speech impelled us / To purify the dialect of the tribe / And urge the mind to aftersight and foresight".⁶⁵

"Speech", e lo "speech" poetico, deve tornare a essere il "concern" prioritario. Con "Little Gidding", e con *Four Quartets* nella totalità del suo disegno, Eliot aderisce in tal senso di nuovo alle ragioni della poesia,⁶⁶ dopo un lungo silenzio (praticamente da *Ash Wednesday*) interrotto solo dalla sua produzione di teatro poetico. Attuando un tale disegno estetico, ed etico-religioso, torna alla poesia con un'opera di grande respiro – sfida alla sua insicurezza sull'aver ancora qualcosa da dire – in grado di competere con *The Waste Land*, la sua opera di maggiore impegno. Solo mediante l'accettazione e la pratica di un tale "gift", infatti, egli può tentare una strada fuori dalle secche della teoria e dell'ideologia, dalle derive del pensiero; e può tentare la rifondazione di un linguaggio per la civiltà europea e occidentale ridotte in macerie.

Se anche questo ritorno alla poesia non fosse all'altezza di *The Waste Land* e – davvero al limite – manifestasse semplicemente l'inaridimento della vena creativa,⁶⁷ tuttavia un ruolo-guida, nell'Europa che esce dalla guerra e che deve ritrovare un senso alle parole e al linguaggio poetico, è pure riconosciuto a Eliot.⁶⁸ Non da ultimo gli è riconosciuto da Auden, che nel 1948, nella poesia a lui dedicata per il sessantesimo compleanno, afferma: "It was you who, not speechless from shock but finding the right / Language for thirst and fear, did much to / Prevent a panic".⁶⁹ E Cooper, riflettendo sul rapporto pubblico/privato, centrale nel riesame critico dei due poeti, mostra come Auden, nel suo pronunciamento post-guerra più importante, "Memorial for the City", inizi col rendere omaggio a *Four Quartets* come al "testo fondamentale di quel periodo, citando in epigrafe Giuliana di Norwich", e colga "la principale lezione dei *Four Quartets* nell'aver offerto alla intelligentsia del dopoguerra un modo al sapere sapendo di non sapere".⁷⁰

Ma *Four Quartets* è il punto apicale della revisione eliotiana del proprio passato. Per un poeta sempre incerto delle proprie qualità artistiche, e pervaso di umiltà cristiana, ciò implica anche un passaggio di consegne, giacché "last year's words belong to last year's language / And next year's words await another voice".⁷¹

NOTE

* Mario Martino ha insegnato presso le Università di Sheffield e Reading (GB), Firenze e Messina. È professore associato di Letteratura inglese presso il Dipartimento SEAI - La Sapienza, Università di Roma, di cui presiede il Corso di Laurea Magistrale in English and Anglo-American Studies. Ha pubblicato studi sulla poesia shakespeariana, sulla narrativa di S. Beckett, sul romanzo dickensiano. Tra le sue monografie più recenti: *Oliver Twist e il cinema* (L'Epos, 2011); ha inoltre tradotto *Oliver Twist* e *Hard Times* (Newton & Compton, 2005, 2004); ha curato *Letteratura e cinema* (Onix, 2013), e *Visualità e scrittura* (Lithos, 2017).

1 In proposito cfr. Prospero Trigona, "Alla ricerca di Eraclito leggendo i *Four Quartets*", *Studi Comparatistici*, II (2012), pp. 281-58.

2 Little Gidding è il villaggio dell'Huntingdonshire che fu sede della comunità religiosa fondata da Nicholas Ferrar nel 1626. Eliot la visitò nel 1936.

3 L'attenzione che Eliot ebbe per Auden durante gli anni Trenta, peraltro, è ben nota: non solo pubblica presso Faber le sue poesie e quelle dei poeti del suo gruppo, come Spender e MacNiece (il ruolo di responsabile unico, assunto nel 1929, coincise quasi con la pubblicazione di debutto di Auden, i *Poems*, del 1930), ma li accoglie sulla rivista *Criterion*, per un'affinità più profonda che per la generica apertura distintiva del periodico, esercitando su di essi una profonda azione. A tal proposito scrive Cooper: "E non passò molto prima che il modernismo del primo Vortex londinese, debitamente addomesticato, fosse trasformato dal programma editoriale della Faber nel secondo, più mite modernismo della generazione audeniana, una generazione di poeti per i quali Eliot agì da scopritore di talenti, da mentore e, infine, da guida spirituale. Di quella generazione, credo che soltanto William Empson intuisse la presa psicologica che Eliot ebbe su di loro, in quanto mentore, e in quanto fonte letteraria del 'formulaico terradesolatismo' del gruppo audeniano": John Xiros Cooper, *T. S. Eliot and the Ideology of Four Quartets*, Cambridge University Press, Cambridge 1995, p. 8. Da qui in avanti, ove non altrimenti specificato, le traduzioni dall'inglese sono di chi scrive. Lo studioso aggiunge poi che, se anche questa sia una storia ben nota, forse non è nota abbastanza; che Eliot fu non solo impresario della carriera del giovane poeta, stemperandone, da *editor*, i giovanili eccessi egotistici, ma che si preoccupò anche della sua condotta, sperando potesse essere meno "vistoso" e dotato di "più carattere" (*Ibidem*).

4 Tuttavia, nella recente edizione annotata delle poesie eliotiane di Ch. Ricks e J. McCue, *The Poems of T. S. Eliot: Poems*, vol. 1, Faber, London 2015, pp. 1011-2, viene richiamata una osservazione di Grover Smith, il quale trova un'eco di "The words of a dead man / Are modified in the guts of the living" ("Le parole di un uomo morto / Sono modificate negli intestini dei vivi", da "In Memory of W.B. Yeats", p. 71), in "The communication / Of the dead is tongued with fire beyond the language of the living" ("Essi comunicano / Con lingue di fuoco al di là del linguaggio dei vivi", da "Little Gidding", p. 385). Le traduzioni da "In Memory of W.B. Yeats" (da qui in poi "In Memory"), sono di A. Ciliberti, *W. H. Auden, Poesie*, Mondadori, Milano 1981; le traduzioni da *Four Quartets* sono di R. Sanesi, *T. S. Eliot, Opere 1939-1962*, vol. I, Bompiani, Milano 1961. D'ora in poi le versioni italiane saranno citate in nota con il solo nome del traduttore.

5 È forse opportuno, per un collegamento terminologico, richiamare qui la riflessione audeniana sugli "Old masters" in "Musée Des Beaux Arts" (1938).

6 Ne numeriamo qui i versi (1-72) per comodità di identificazione delle parti. Per il testo si rimanda a T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, Faber, London 1969.

7 Come noto, Eliot segue Dante anche nella tecnica del verso, ma la sua imitazione della terzina è libera e fa a meno dello schema rimatico.

8 Christian K. Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, Macmillan, Basingstoke 1986, p. 233.

9 David A. Moody, *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, p. 149. Cfr. anche Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, cit., p. 221: "una verbosità vuota, che sembra ricorrere specialmente quando Eliot cerca di esprimere il sacro in opposizione al profano".

10 Moody, *The Cambridge Companion*, cit., p. 152.

11 *Ibidem*.

12 Ivi, p. 147.

13 Ivi, p. 142.

14 Per i riferimenti critici, e per quanto riguarda i complessi riferimenti intertestuali del passo, si dovrà essere selettivi e parziali, dati i limiti e gli scopi del presente scritto.

15 D. W. Harding, "'Little Gidding': A Disagreement in Scrutiny", in Bernard Bergonzi, a cura di, *T. S. Eliot: Four Quartets. A Casebook*, Macmillan, London 1969, p. 64.

16 Helen Gardner, *The Composition of 'Four Quartets'*, Faber, London 1978, p. 171.

17 T. S. Eliot, *What Dante Means to Me*, 1950, ora in *To Criticize the Critic*, Faber, London 1965, p. 128. "Vent'anni dopo aver scritto *The Waste Land*, scrissi in *Little Gidding* un passaggio che, quanto a stile e contenuto, doveva essere l'equivalente più vicino a un canto dell'*Inferno* o del *Purgatorio* che io fossi capace di realizzare" (p. 951). "Questo frammento di poesia [...] mi è co-

stato molto più tempo, fatica e preoccupazione di qualunque altro passo della stessa lunghezza io abbia mai scritto" (p. 952). Le traduzioni da *What Dante Means to Me* sono di R. Sanesi, cit.

18 "Un parallelo, per contrasto, tra l'Inferno e il Purgatorio che Dante aveva visitato e una scena allucinata dopo un'incursione aerea", Ivi, p. 951.

19 T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays*, cit., p. 11.

20 Sanesi, cit., p. 389.

21 "L'esasperato spirito procede di sbaglio in sbaglio / Se non lo emenda il fuoco purificatore / Nel quale devi muovere in cadenza, come in danza" (Ivi, p. 391). Sono versi nella cui straordinaria densità è peraltro percepibile l'eco della yeatsiana "Sailing to Byzantium", dove l'"unless", che è il cardine salvifico della poesia, contrappone al decadimento corporeo il battere di mani, e i movimenti di danza, nel segno della eterna spiritualità.

22 Gardner, *The Composition*, cit., pp. 64-65.

23 "Nell'ora incerta prima del mattino / Sul finir della notte interminabile / Quando ricorre la fine di ciò che non finisce / Poi che l'oscura colomba dalla lingua fiammeggiante / Era sparita all'orizzonte per tornare al nido", Sanesi, cit., p. 387.

24 "Le foglie morte ancora crepitavano con rumor di metallo / Sopra l'asfalto dove non era altro suono / Fra tre distretti onde s'alzava il fumo", Ivi, p. 389.

25 "Sul lastricato andammo in pattuglia di morti", *Ibidem*.

26 "Perciò parla: / Può darsi ch'io non comprenda, non ricordi", *Ibidem*.

27 "A forzare il riconoscimento che le segui", *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 Gardner, *The Composition*, cit., p. 185.

31 Grover Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, Chicago University Press, Chicago 1950, p. 290.

32 Si veda, ad esempio, di Piero Boitani, "Il familiar compound ghost dell'artista", *Status Quaestionis*, 9 (2015), pp. 59-69.

33 Gardner, *The Composition*, cit., p. 186.

34 Cooper condivide l'opinione di Steven Ellis il quale "anche fa riferimento al rapporto Eliot-Auden. Trova che vi sia una sorta di influenza inversa, con lo scrittore più maturo a subire l'influenza artistica dal più giovane", Cooper, *T. S. Eliot and the Ideology of Four Quartets*, cit., p. 202. Nell'esempio, si riduce però la portata di una tale influenza: "È possibile che sia così per quanto riguarda 'il frequente uso dell'articolo determinativo', conseguenza del suo contatto con Auden", *Ibidem*.

35 "Io ero ancora lo stesso, / Mi conosceva, eppure ero qualcun altro..."; "Così io assunsi un doppio ruolo", Sanesi, cit., p. 389.

36 Gardner, *The Composition*, cit., p. 185.

37 *Ibidem*.

38 *Ibidem*.

39 Grover Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, cit., p. 298.

40 Gardner, *The Composition*, cit., p. 185.

41 "Ed egli: 'Io non intendo ricapitolare / Le mie teorie, le mie idee che hai dimenticato. / Son cose che han servito al loro scopo: ora basta. / Così sia delle tue, e prega che le perdonino / Gli altri, com'io ti prego di perdonare / Le mie, buone e cattive'", Sanesi, cit., p. 389.

42 "Lo strazio di passare in rivista / Tutto ciò che facesti e fosti; la vergogna / Dei motivi di un tempo svelati", *Ibidem*.

43 Harry Blamires, *Word Unheard: A Guide Through Eliot's Four Quartets*, Methuen, London 1969, p. 148. Blamires precisa le "literary implications": la ritrattazione del giudizio giovanile su Milton, ad esempio, o il riconoscimento di "debito nei confronti di quei poeti del diciannovesimo secolo la cui opera era stata eclissata dalla rivoluzione estetica da lui avviata"; in primis Shelley, tanto perché "saturo d'influenza dantesca" "quanto perché offre a Eliot la forma (dantesca) dell'incontro con un "dead master". Nel saggio *What Dante Means to Me* Eliot "cita con entusiasmo il passo da *Triumph of Life* che descrive l'incontro con Rousseau e che 'suscitò in me un'impressione incancellabile più di quarantacinque anni fa'", Ivi, p. 147.

44 Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, cit., p. 200.

45 Ivi, p. 207. Nella recensione a un saggio del 1936 pubblicato in Inghilterra, su come fossero trattati gli ebrei in Germania in quegli anni (due anni dopo la pubblicazione di *Under Strange Gods*), Eliot tendeva tuttavia a minimizzare le persecuzioni, e ad accentuare il "sensationalism" del libro, Ivi, pp. 206-207.

46 Cfr. Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, cit., *passim*.

47 "Fu in parte a causa del Fascismo che *Criterion* cessò le pubblicazioni, un fatto trascurato da coloro per i quali Eliot e la sua rivista ne condividevano l'ideologia. In effetti, Eliot non era tanto fascista, quanto reazionario", Terry Eagleton, "Nudge-Winking", *London Review of Books*, 24, 18-19 (settembre 2002).

48 Jason Harding, *The 'Criterion': Cultural Politics and Periodical Networks in Interwar Britain*, Oxford University Press, Oxford 2002.

49 "Nell'ultimo numero della rivista Eliot osservò cupamente che lo 'Spirito Europeo' che aveva erroneamente creduto poter riportare in auge, era ormai tramontato", Eagleton, "Nudge-Winking", cit.

50 Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, cit., p. 211.

51 Stead mostra come questa consapevolezza si palesi già nel precedente decennio: "Nel 1928, un anno dopo la conversione, Eliot poteva già definire lo scrivere poesia una 'forma superiore di divertimento'", *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, cit., p. 198. "Nel 1939 (in "East Cocker"), scriveva che 'la poesia non ha importanza' – proprio come l'Auden maturo amava ribadire che 'la poesia, dopo tutto, è cosa da poco'"; e mostra, ancora, come Eliot compia un passo importante in tale direzione già nel 1926, con la nuova serie di *Criterion*: se il progetto programmatico della prima era la difesa della poesia pura, *The New Criterion* nacque per non restare "angustamente confinata nell'ambito letterario", Ivi, p. 202.

52 Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, cit. p. 203. A proposito dell'ascetismo propugnato da Eliot come antidoto allo sfascio moderno (*Criterion*, gennaio 1931), da essere "praticato da pochi", e poi infine "spiegato, e perfino imposto, ai più", Stead conclude: "in altre parole, in politica Eliot era profondamente irrazionale – a volte talmente irrazionale da darci l'impressione di una mente in disordine", Ivi, p. 208.

53 Per Auden questo processo era iniziato con i dubbi sulla poesia "Spain" (1937), e con "September I, 1939", dove si legge che "clever hopes expire / Of a low dishonest decade" ("scadono le acute speranze / di una bassa e disonesta decade", Ciliberti, cit., p. 243) e si stigmatizza il "windiest militant trash" ("La più vacua sciocchezza militante", Ivi, 247). In "In Memory", dunque, "Auden usa l'occasione della morte di Yeats per riposizionarsi come soggetto nella storia", Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, cit., p. 137.

54 Ciliberti, cit., p. 73.

55 "Se con questa strana scusa / Kipling perdonò, e la musa / di Claudel perdonerà, / di un genio di talento ha già pietà" (per questi versi la traduzione è di Nicola Gardini, *W. H. Auden. Un altro tempo*, Adelphi, Milano 1997).

56 Cfr. nota 41.

57 "Alla parrocchia di donne ricche, al decadimento fisico", Ciliberti, cit., p. 73.

58 "Il tuo dono sopravvisse a tutto", *Ibidem*.

59 "La tua voce liberante [...] insegna all'uomo libero la lode", Ivi, p. 75.

60 "I doni riservati alla vecchiaia", Ivi, p. 391.

61 "Il dono mezzo capito, è la Incarnazione", Sanesi, cit., p. 379.

62 "Il freddo contatto dei sensi moribondi", *Ibidem*.

63 "La conscia impotenza della rabbia / Per la follia degli uomini", *Ibidem*.

64 "La vergogna / Dei motivi di un tempo svelati / E la coscienza / Di cose fatte male e fatte a danno degli altri / Che una volta prendevi per esercizio di virtù", *Ibidem*.

65 "Poiché ci occupammo di parole, ed esse ci spingevano / A purificare il dialetto della tribù / E a indirizzare la mente a deduzioni e previsioni", *Ibidem*.

66 Cooper identifica in ciò la chiave di volta dell'ideologia e della poetica di Eliot negli anni a cavallo del secondo conflitto mondiale: la poesia deve avere un rapporto di "distacco dal mondo della politica per occuparsi decisamente di valori più alti. Sarà compito dei *Four Quartets* mostrare come questo sia possibile", Cooper, *T. S. Eliot and the Ideology of Four Quartets*, cit., p. 45.

67 Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, cit., pp. 194-5, pone in epigrafe al suo studio alcune valutazioni negative su *Four Quartets*, di G. Orwell, S. Spender, R. Graves, H. Read e C. H. Sisson. Egli stesso argomenta l'episodicità di ispirazione e composizione del poemetto: il primo movimento, *Burnt Norton*, nasce come poesia a sé, *offshoot* di *Murder in the Cathedral* e i successivi tre ne sarebbero una inutile propagazione (ragion per cui si limita ad analizzare il primo soltanto). Va però osservato in proposito che non sembra esserci qualcosa di specificamente disorganico in *Four Quartets*. Il metodo di Eliot, sin dagli inizi, è comporre assemblando i suoi stessi frammenti. Ciò è vero non solo del *Waste Land*, ma anche di *Preludes*, le cui differenti sezioni sono composte lontano nel tempo e nello spazio, con le prime due parti composte nel 1910 ad Harvard, la terza a Parigi, nel 1911; la quarta ad Harvard, fine 1911; o per *Prufrock*, o per *Ash Wednesday*. Eliot peraltro, nello stesso titolo, non nasconde la natura composita di unità nella differenza. In tal senso si spiega anche come l'epigrafe, relativa a *Burnt Norton* soltanto, venga poi premessa ai quattro quartetti nel loro insieme (Ronald Moore, *Metaphysical Symbolism in T. S. Eliot's Four Quartets*, Stanford University Press, Stanford 1965, p. 24).

68 E. W. F. Tomlin, "A Friendship": "alla fine della Guerra, la figura divenuta rappresentativa non solo della Francia ma dell'intero ordine civilizzato dell'occidente, era indubbiamente Eliot" (cit. in Cooper, *T. S. Eliot and the Ideology of Four Quartets*, cit., p. 29); e ciò sebbene – osserva Stead – la verità sugli ebrei fosse venuta fuori, e la guida ideologica di Eliot, Charles Maurras, fosse (come Pound) internato con l'accusa di tradimento". Ma tant'è: le posizioni politiche di Eliot sono, "ora, opportunamente sepolte sotto una pesante superstruttura teologica" (Stead, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, cit., p. 233).

69 "Fosti tu che, non muto di sgomento ma trovando la parola giusta per la sete e la paura, facesti così tanto / Per scongiurare il panico", W. H. Auden, "To T. S. Eliot on His Sixtieth Birthday", *Collected Shorter Poems 1927-1957*, Random House, New York 1966, p. 275.

70 Cooper, *T. S. Eliot and the Ideology of Four Quartets*, cit., p. 189.

71 "Perché le parole dell'anno scorso sono il linguaggio dell'anno scorso, / E quelle dell'anno venturo attendono un'altra voce", Sanesi, cit., p. 389.