

UNA MUSICA DI IDEE

Temo che tutto questo possa essere frainteso, perché l'accusa più frequente che si muove alla poesia di Eliot è di essere eccessivamente intellettualistica. Una ragione di tale accusa sta nell'uso che il poeta fa dell'allusione. Un lettore che in una breve poesia scopre allusioni a *The Aspern Papers*, *Othello*, *A Toccata of Galuppi's*, Marston, *The Phoenix and the Turtle*, *Antony and Cleopatra* (due volte), *The Extasie*, *Macbeth*, *The Merchant of Venice* e Ruskin, ha l'impressione che le sue facoltà intellettuali siano sottoposte a un esercizio insolitamente intenso, e può quindi arrivare facilmente alla conclusione che anche il fondamento della poesia stia nell'intelletto. Ma questo sarebbe un errore. Le allusioni non sono usate per sollecitare l'ingegnosità del lettore, o per indurlo ad ammirare l'erudizione del poeta (quest'ultima accusa ha messo parecchi critici nella condizione di screditarsi), ma in vista dell'atmosfera emotiva che creano e degli atteggiamenti che suscitano. Nelle mani di Eliot, l'allusione è un espediente tecnico che serve alla «compressione». *La terra desolata* è, quanto a contenuto, l'equivalente di un poema epico, e senza quell'espediente ci sarebbero voluti dodici libri. Ma le sue numerose allusioni, e le note in cui alcune di esse vengono delucidate, hanno indotto molti lettori petulanti a mostrare subito il pollice verso. I lettori del genere non hanno neppure incominciato a capire di cosa si tratti.

Quest'accusa è legata a un'altra: l'accusa di oscurità. Si veda una recente dichiarazione di Middleton Murry sulla *Terra desolata*: «Il lettore, nel semplice sforzo di capire, è costretto ad assumere un atteggiamento di sospetto intellettuale, che rende impossibile la comunicazione dei sentimenti. L'opera offende il canone più elementare dello scrivere bene: che l'effetto immediato non sia ambiguo». Si consideri anzitutto codesto «canone». Che succederebbe se lo applicassimo ai migliori sonetti di Shakespeare o all'*Amleto*? La verità è che l'effetto immediato di una grandissima parte

della migliore poesia è di necessità ambiguo. Anche il lettore più attento e sensibile deve rileggere e compiere uno sforzo notevole prima che una poesia prenda forma nella sua mente in modo chiaro e senza ambiguità. Una poesia originale, non meno di una nuova branca della matematica, obbliga la mente che la riceve a maturare, e questo richiede tempo. [...]

Il problema critico è sempre quello di stabilire se una poesia valga la fatica interpretativa che comporta. Nel caso della *Terra desolata*, tale fatica è notevole. Bisogna leggere il libro della Weston, *From Ritual to Romance*, scartandone gli accessori «astrali», che non hanno nulla a che vedere con la poesia di Eliot. C'è da studiare il canto XXVI del *Purgatorio* – bisogna insistere sull'importanza che la chiusa di questo canto ha per tutta l'opera di Eliot: essa getta luce sul persistente interesse del poeta per il sesso, che è il problema della nostra generazione, come la religione fu il problema di quella passata. C'è da chiarire la posizione centrale che Tiresia occupa nella poesia – la forma criptica della nota scritta da Eliot su questo punto è un po' fastidiosa: è un modo di sottolineare che la poesia tratta di molti aspetti di un unico fatto, il sesso, e l'avvertimento non è forse né indispensabile né del tutto efficace.

Quando il lettore ha fatto tutto questo, quando i materiali di cui si dovranno rivestire le parole sono stati raccolti, la poesia rimane ancora da leggere. E in questa impresa è facile fallire. Sarà intanto certo necessario abbandonare qualsiasi «atteggiamento di sospetto intellettuale». Ciò non è difficile per coloro che sono ancora capaci di dare ai propri sentimenti la precedenza sui propri pensieri, che sanno accettare e unificare un'esperienza senza tentare di irretirla in uno schema intellettuale o di spremene una dottrina. Converrà ricordare almeno un esempio di tali tentativi. Qualcuno, senza dubbio ingannato dal fatto che la poesia ha tratto origine da un rito misteriosofico, si è sforzato di darne un'interpretazione simbolica. Ma i suoi simboli non sono mistici,

bensì emotivi. Essi non rappresentano, cioè, degli oggetti ineffabili, ma la normale esperienza umana. La poesia, infatti, è radicalmente naturalistica; è solo la «compressione» che le dà un aspetto diverso. Ed è probabile che in ciò essa si avvicini al Mistero originale che si prolunga nel tempo più di qualsiasi interpretazione trascendentale.

Se si volesse definire con tre parole l'aspetto più caratteristico della tecnica di Eliot, si potrebbe farlo descrivendo la sua poesia come una «musica di idee». Le idee sono di tutti i generi, astratte e concrete, generali e particolari e, come le frasi del musicista, sono disposte non in modo che ci dicano qualcosa, ma in modo che i loro effetti su di noi possano combinarsi in un tutto coerente di sentimenti e di atteggiamenti, e produrre una particolare liberazione della volontà. Esse sono là perché noi vi rispondiamo, non perché vi riflettiamo su o le analizziamo. Questo, naturalmente, è un metodo usato saltuariamente da moltissimi poeti, è una delle loro risorse normali che appare qui accentuata e isolata. La singolarità della più recente e più sconcertante poesia di Eliot risulta dall'uso consapevole e quasi esclusivo che egli ne fa. [...]

T. S. Eliot non sospira dietro glorie tramontate né espone allo scorno l'esperienza della società contemporanea. Sia l'amarezza che la desolazione sono aspetti superficiali della sua poesia. C'è chi crede che egli non faccia altro che condurre i lettori nella Terra Desolata, e ve li lasci; e che nella sua ultima poesia confessi la propria impotenza a liberare le acque risanatrici. La verità è che alcuni lettori trovano nella sua poesia, meglio che altrove, non solo una più chiara e più piena comprensione della loro situazione, la situazione di un'intera generazione, ma anche, in virtù delle energie stesse in tal modo liberate, un ritorno alla passione redentrice.

[I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, 1924, trad. it. di E. Chinol e F. Marenco, *I fondamenti della critica letteraria*, Einaudi, Torino 1961, pp. 228-232]