

Daniele Gigli

T.S. ELIOT,
NEL FUOCO
DEL CONOSCERE



Capitolo VIII

Dalla natura il terrore della morte, dalla grazia l'audacia. *The Hollow Men*

Con la pubblicazione di *The Waste Land*, Eliot oltrepassa definitivamente la barriera di chi scrive davanti al vuoto. Da ora in poi, 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.

A questo consolidamento della sua fama di letterato sui due lati dell'Atlantico concorre non poco, oltre al contraddittorio ma effettivo successo del *Paese guasto*, il fatto che in Inghilterra il poemetto veda la luce contestualmente alla prima uscita, nell'ottobre del 1922, della rivista *The Criterion*, di cui Eliot è ideatore, direttore e in larga parte *fundraiser*. Finanziata per quattro anni dalle donazioni da Mary Lilian Share, viscontessa di Rothermere, nei suoi quindici anni di vita la rivista vedrà transitare sulle proprie pagine le più acute intelligenze

della sua generazione. Gente come Pound, Hesse, Hofmannsthal, Valéry, Saint-John Perse, Pirandello, Proust, Gertrude Stein, Huxley – oltre a giovani di belle speranze come Auden e Spender o vecchi maestri come Yeats –, che s'incontra nell'intento dichiarato di rinnovare attraverso il mutuo scambio le radici di un comune spirito europeo⁷⁹.

Dopo un paio d'anni di *Criterion*, il successo di Eliot come direttore e come amministratore lo porta a incontrare Geoffrey Faber, in procinto di entrare nella proprietà della casa editrice dei coniugi Gwyer. Sensale dell'incontro tra quelli che diverranno in pochi anni i «gemelli di Russell Square» è l'amico comune Charles Whibley. Il primo incontro tra i due, come annotato da Faber sul suo diario, avviene il 1° dicembre 1924 a pranzo. Dopo qualche mese di pensamenti, a Eliot vengono proposte 475 sterline annue per dirigere un trimestrale e far parte del comitato di direzione della casa editrice. Di fatto, la Faber & Gwyer rileva il *Criterion* permettendo a Eliot di fare in orario di lavoro e remunerato quello che per due anni e mezzo aveva fatto dopo cena e gratis. Si tratta insomma della classica proposta irrinunciabile che, pur con una retribuzione leggermente inferiore a quella raggiunta presso la Lloyds Bank, permette finalmente a Eliot di lasciare l'impiego in banca per uno decisamente più consono alle sue fibre.

Non che l'esperienza coi numeri non gli sia d'aiuto, anzi: secondo il nipote Toby, che ne ripor-

ta lettere e diari, Geoffrey Faber fu inclinato inizialmente verso Eliot più dal suo background «anfibia», a mezza via tra conti economici e fiuto letterario, che non dalla sua vena di scrittore. Sia come sia, oltre che come dirigente, ben presto Eliot dà il suo apporto alla casa editrice in veste di autore, pubblicando nell'autunno del 1925 la prima raccolta completa dei suoi versi editi, *Poems. 1909-1925*. Unico inedito della raccolta, la stesura definitiva di una poesia comparsa parzialmente su rivista nei due anni precedenti: *The Hollow Men* (Gli uomini svuotati).

Poesia non più sperimentale e non ancora teologica, quella degli *Hollow Men* rischia per la sua collocazione di «cerniera» tra due fasi di essere facilmente abbandonata al giudizio di «appendice» meno possente dell'incantamento visionario del *Waste Land*. In realtà la storia del testo definitivo, la sua gestazione tormentata, da un lato suggerisce come per lo stesso Eliot il suo significato vada chiarendosi progressivamente; dall'altro come questa progressione di significato evolva a partire dal lavoro precedente. Il poemetto si sviluppa infatti per accumulo, cominciando con la pubblicazione contemporanea, nel novembre del 1924, dell'attuale prima parte – uscita senza titolo sulla rivista *Commerce* – e della terza, pubblicata su *The Chapbook* come finale di un trittico intitolato *Doris's Dream Songs*, includente anche i due noti frammenti *Eyes that Last I Saw in Tears* e *The Wind*

Sprang Up at Four O' Clock. Due mesi più tardi, sul *Criterion*, i pezzi vengono rimescolati e ne esce un nuovo trittico – di nuovo senza titolo – composto dall'attuale seconda parte, da *Eyes that Last I Saw in Tears* e dall'attuale quarta parte. Altri due mesi e, nella versione uscita sul *Dial* del marzo 1925, troviamo un altro trittico formato dalle attuali prima, seconda e quarta parte; è in questa occasione che per la prima volta figura il titolo *The Hollow Men*, che verrà mantenuto nella versione definitiva pubblicata nei *Poems* nel novembre dello stesso anno.

Il primo nesso tra il poemetto del 1922 e *The Hollow Men* è la citazione da *Heart of Darkness* di Joseph Conrad posta in epigrafe. Se nel *Waste Land* le perplessità di Pound avevano indotto Eliot a rinunciare all'epigrafe sulla morte di Kurtz – l'avventuriero conradiano che cercando fortuna in Africa scopre invece l'orrore del vuoto e dell'insensatezza – la riproposizione in *Hollow Men* di un'intestazione diversa ma riferita al medesimo episodio evidenzia il legame tematico ed emotivo tra le due poesie.

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. Un'assenza che pietrifica e terrorizza l'uomo di fronte al reale, inducendolo a negare la propria natura desiderante per il confortevole rifugio della meccanicità. In questo senso si spiega la cru-

deltà dell'aprile descritta nell'*incipit* del *Waste Land*: aprile è paradossalmente «il mese più crudele» (*the cruellest month*) in quanto segno tangibile di una natura che si ostina a risvegliare il desiderio dell'uomo, a riportarlo alla vita⁸⁰. In modo simile, l'immagine ricorrente della massa informe e senza volto, presente nel *Waste Land*⁸¹ e centrale nell'io corale di *Hollow Men* - dove gli uomini sono «svuotati» (del significato) e «impagliati» (con il respiro corto della quotidianità) - è l'evoluzione novecentesca e segnatamente eliotiana del dramma di un uomo che, fatto privo di un orizzonte prospettico, è incapace di nesso tra le azioni, perennemente in scacco tra inazione e istintività.

I termini di questo dramma sono delineati da san Tommaso d'Aquino nel commento alla seconda lettera paolina ai Corinzi, dove l'audacia donata dalla grazia si oppone al terrore della morte che l'impeto vitale della natura umana porta con sé: «dalla nostra natura infatti sorge la paura della morte, dalla grazia sorge l'audacia»⁸². È importante sottolineare come l'Aquinate parli di audacia, non di felicità: nelle sue parole non c'è infatti alcuna garanzia di paradisi per illusi, ma la promessa di un amore fedele. La grazia, disvelando il significato delle cose, non abolisce il dramma della libertà umana, ma dona - con l'amore - l'audacia del vivere. Proprio la possibilità di tale grazia, la possibilità della sua accettazione, distanzia dapprincipio *The Hollow Men* dal poemetto preceden-

te. Ciò che nel *Waste Land* è assunto come punto d'arrivo – la fine della connivenza tra autore-maschera e lettore-ipocrita, la possibilità di vedere il mondo secondo una prospettiva significativa – qui si dà infatti come punto d'inizio.

Ne è indice la stessa lieve modifica dell'intestazione, rispetto a quella cassata in *Waste Land*. La scena che Eliot aveva lì posto in epigrafe era quella di Kurtz morente, la sua visione terrificata del vuoto e il grido inorridito⁸³; in *The Hollow Men*, invece, la notizia della morte di Kurtz, anziché citata in diretta, è riportata come già avvenuta. Essendo Kurtz il centro di *Heart of Darkness*, la presenza evocata, temuta, immaginata su cui tutta la narrazione converge, ed essendo egli a un tempo – specie nel suo grido finale – l'incarnazione tanto della vita *meaningless* quanto della sua deriva di brama senza oggetto, riferirsi a Kurtz morto significa partire non più dall'orrore, ma da ciò che viene dopo. Partire cioè dalla possibilità del ritorno, della grazia e di una nuova, timorosa audacia.

La parte iniziale della redazione definitiva riprende il primo dei frammenti pubblicati, facendo del rapporto tra vita e morte e di quello tra vita e significato il tema centrale e il punto d'orizzonte da cui tutto il poemetto si dipana. A parlare è un soggetto corale e anonimo, un «noi» che comprende l'umanità intera, ma la cui allegorizzazione è storicamente identificabile nel tempo e nello spa-

zio. Gli uomini svuotati sono anzitutto Eliot e i suoi coevi, fantocci imbottiti le cui voci, private della prospettiva di un compimento, non dicono nulla, accontentandosi di sussurrare il chiacchiericcio basso di un mondo senza senso:

La nostra voce secca
quando l'uno con l'altro mormoriamo,
è quieta e insignificata.

(*The Hollow Men*, I, 5-7)

La natura pavida degli uomini vuoti, la loro figura informe, ne paralizza – come già nelle prime tre sezioni del *Waste Land* – la possibilità di azione. Qui però l'inazione non è evocata dal cozzare ironico di sensi differenti ma seccamente autodenunciata dal coro degli *speakers*:

Figura senza forma, ombra senza colore
forza paralizzata, gesto senza mossa.

(*The Hollow Men*, I, 11-12)

L'immagine dell'uomo informe perché disimpegnato da un vero rapporto col reale – immagine che nella poesia *Animula*, di pochi anni più tarda, si incrocerà con il Marco Lombardo dantesco – tiene le fila dell'intero poemetto. La tentazione del disimpegno dal reale, della fuga nella «droga dei sogni»⁸⁴, è infatti per Eliot la cifra costitutiva dell'uomo moderno. Ne è segno il con-

trasto tra gli *hollow men*, vivi che paiono morti, e i trapassati: sono infatti loro, uomini passati «con occhi fermi verso l'altro Regno della morte» (*HM*, I, 14) a sottolineare ai primi la propria condizione, ricordandoli non già come «perdute / anime violente» (*HM*, I, 15-16), ma solamente «come gli uomini svuotati / gli uomini impagliati» (*HM*, I, 17-18).

Un richiamo dantesco intesse anche il «canto degli occhi», che si dispiega tra la seconda e la quarta sezione come allegoria del rapporto conoscitivo tra soggetto e realtà. Lungo l'intero poemetto, infatti, lo sguardo è in relazione con la luce e la luce con la conoscenza; una conoscenza non gnostica ma carnale di cui gli occhi – facendo luce sui frammenti del reale e permettendone il riconoscimento e la significazione – sono strumento.

Nella seconda sezione lo *speaker* si fa voce singolare, emergendo dal coro degli *hollow men* al modo di molti personaggi dell'*Inferno*, i quali lasciano la tratta dei dannati a testimoniare non solo della propria condizione ma anche di quella dei propri compagni di pena. Pena che qui è paradossalmente proprio la possibilità di leggere il significato delle cose; una possibilità da cui l'uomo svuotato – come accadeva nel *Waste Land* – rifugge, timoroso dal legame tra senso e fine. Così, gli occhi che l'io non osa incrociare – («Occhi che in sogno non oso incontrare / nel regno di sogno della morte», *HM*, II, 19-20) sono gli stessi che te-

me di incontrare al termine del viaggio, gli stessi che gli svelano la natura di cammino della vita: «Non l'ultimo incontro / nel regno del crepuscolo» (*HM*, II, 37-38).

Davanti all'ipotesi di un destino, ma terrorizzato dalla morte e incapace di accettare la grazia - gli occhi - l'uomo si rifugia nella volontà di potenza, nell'illusione di potersi eternare con le proprie maschere. Una volontà di potenza non più capace, però, di prendersi sul serio, ma già volta all'ironia, al nichilismo senza tragedia del tempo post-moderno:

Che io non mi avvicini
all'altro regno della morte;
che indossi
maschere così smaccate,
cappotto di topo, pelle di corvo, assi incrociate
in un campo
muovendo le mosse del vento.
Non più vicino -

(*The Hollow Men*, II, 29-36)

Ecco che allora nella quarta sezione il «canto degli occhi» trova il suo culmine, con l'io parlante che - tornato corale - assume la coscienza piena della propria disperazione:

In quest'ultimo dei luoghi d'incontro
brancoliamo insieme

ed evitiamo di parlarci,
ammassati sulla sponda del fiume tumido.

Senza sguardo,
se non che gli occhi ricompaiano
(*The Hollow Men*, IV, 57-63)

Ammassati sulla riva del fiume, gli *hollow men* non parlano, non cercano il vero: al più brancolano e, come nei versi iniziali, sussurrano tra loro docili e senza preoccupazione per il significato⁸⁵. Di fronte a questo sussurro senza oggetto, nell'aridità della terza sezione si insinua la possibilità della grazia, con lo sciogliersi in domanda della solitudine umana:

Così accade
nell'altro regno della morte:
ci si sveglia soli
all'ora in cui tremiamo di tenerezza
labbra che vorrebbero baciare
levano preghiere a una pietra in frantumi.
(*The Hollow Men*, III, 45-51)

E se nel panorama desolato della terza sezione la preghiera è rivolta a un simulacro, a una pietra franta che ricorda il sepolcro vuoto di Cristo, nella quarta alla coscienza della disperazione umana fa seguito l'ipotesi dell'Incarnazione come sola speranza. Con una convergenza di immagini tra la

Beatrice della *Vita nuova* e gli ultimi canti del *Paradiso*, la Madonna – colei che accoglie l’incarnazione del Verbo – e il suo sguardo si definiscono così come «la sola speranza / degli uomini svuotati» (*HM*, IV, 66-67).

L’ipotesi dell’Incarnazione è l’accenno dell’ipotesi della grazia, del suo accoglimento. Per questo, nell’ultima sezione, l’ombra (*the Shadow*) che cade fra immaginazione e realtà è il segno dell’incidenza carnale del divino. In questo senso, non è accettabile l’interpretazione classica che vede negli *Hollow Men* il culmine del pessimismo eliotiano. Quel culmine, se ha senso porne uno, è piuttosto raggiunto e vinto già nel *Waste Land*, mentre nei versi conclusivi di *The Hollow Men* – come racconta la preghiera balbettante che intercala l’ultima sezione – 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.

Indice

Premessa. Il perché di un'amicizia	7
Avvertenze e abbreviazioni	11
Capitolo I. Lasciare che leggano i sensi. Poesia, immagine e suono	13
Capitolo II. Un «bramino» senza patria	21
Capitolo III. A caccia di maestri. «Qualcosa da dire»	33
Capitolo IV. Un problema di conoscenza. Il mondo e il soggetto	43
Capitolo V. Come il soggetto conosce. Intelletto e senso	49
Capitolo VI. Al fondo dell'orrore. Verso <i>il Paese guasto</i>	59
Capitolo VII. <i>Il Paese guasto</i>	67
Capitolo VIII. Dalla natura il terrore della morte, dalla grazia l'audacia. <i>The Hollow Men</i>	81

Capitolo IX. Tra salvezza e abbandono di sé. Gli <i>Ariel Poems</i>	93
Capitolo X. «Insegnaci a curarci e non curarci». <i>Ash-Wednesday</i>	101
Capitolo XI. Una società cristiana?	107
Capitolo XII. La terza voce della poesia: il teatro	121
Capitolo XIII. Il tempo ritrovato: il male, la guerra e l'eterno nei Quartetti	129
Capitolo XIV. Un poeta e la sua gente. La lezione di Dante	143
Note	149
Bibliografia essenziale	161