

LA CAPITANATA

Rivista quadrimestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia

Direttore: Franco Mercurio

Segretaria di redazione: Rossella Palmieri

Redazione e amministrazione: "La Capitanata", viale Michelangelo, 1, 71100 Foggia

tel. 0881-791621; fax 0881-636881; email: capitanata@bibliotecaprovinciale.foggia.it

"La Capitanata" è distribuita direttamente dalla Biblioteca Provinciale di Foggia. Per informazioni e per iscriversi alla lista delle persone e degli enti interessati rivolgersi a "La Capitanata", viale Michelangelo

1 - 71100 Foggia, tel. 0881-791621; fax 0881-636881; email: capitanata@bibliotecaprovinciale.foggia.it

Alessandro Serpieri La terra desolata: cenni sulla poesia di W. B. Yeats e T. S. Eliot

Parlare in una sola volta di Yeats e di Eliot, accomunandoli all'insegna di una desolazione cui trovarono vie d'uscita del tutto differenti, è un'impresa estremamente impegnativa che si può affrontare solo per sommi capi e facendo riferimento a poche poesie che possano rendere concreto un discorso necessariamente introduttivo. Converrà cominciare da Yeats, nato prima di Eliot, nel 1865, nella contea di Sligo nella parte nordoccidentale dell'Irlanda. Giovanissimo, si iscrisse alla "Metropolitan Art School" di Londra per studiare pittura e seguire il percorso del padre, pittore ritrattista e, in un secondo momento, paesaggista, grande conversatore, lettore ad alta voce di Shakespeare, Shelley, Rossetti e Blake, sostenitore di un "vangelo" di ateismo ed estetismo: dunque una personalità molto forte, alla cui influenza si sottrasse volgendosi ben presto alla letteratura. Negli anni Ottanta pubblicò i suoi primi versi e cominciò a interessarsi ai movimenti ermetici e occultisti assai in voga in quegli anni. Tornato in Irlanda, nel 1885 partecipò alla fondazione della "Dublin Hermetic Society". Nello stesso anno incontrò il vecchio leader feniano John O'Leary che gli ispirò uno spirito nazionalista, ma non riuscì a convincerlo ad abbandonare le idee mistiche e occultiste che egli aveva ormai abbracciato ("La magia", gli scrisse, "è, subito dopo la poesia, la cosa più importante della mia vita [...] La vita mistica è il centro di tutto ciò che io faccio, penso e scrivo". Nell'86 abbandonò la Scuola d'Arte per dedicarsi definitivamente alla letteratura. Nell'87 tornò di nuovo con la famiglia a Londra, dove incontrò il mago MacGregor Mathers, talmente esoterico e fanatico da diventare poi quasi folle, traduttore di *The Kabbala Unveiled*, oscuro rivelatore del cabalistico "albero della vita", e poi la celebre spiritualista teosofa Madame Blavatsky, autrice tra l'altro di *Isis Unveiled*, una russa emigrata a New York dove aveva fondato la "Theosophical Society", che doveva

promuovere la fratellanza universale, lo studio delle letterature e delle religioni orientali, e investigava le leggi segrete della natura e le facoltà latenti negli esseri umani.

I Feniani erano stati un corpo militare semilegendario che nel lontano passato aveva difeso l'Irlanda

dagli attacchi norvegesi. Prendevano il nome da Finn Mac Coul, l'eroe delle leggende irlandesi note come ciclo feniano o ossianico, figlio di Cunan e padre di Ossian, o Oisín, leggendario guerriero e bardo gaelico, che sarebbe vissuto nel terzo secolo, e al quale Macpherson attribuì le poesie che portano il suo nome. I

Feniani moderni erano un movimento costituito fra gli irlandesi emigrati negli Stati Uniti e altri rimasti in patria alla metà dell'800 per rovesciare il dominio inglese.

146

Yeats ne fu conquistato, partecipò a sedute spiritiche e aderì alla "Esoteric Section" della Società Teosofica. In seguito doveva scrivere: "Soltanto quando ho cominciato a studiare la ricerca psichica e la filosofia mistica, mi sono staccato dall'influenza di mio padre". Per lui ora la poesia doveva diventare una religione, una investigazione dei segreti occulti del mondo e della storia tutta. Un altro evento molto importante fu l'incontro, nel 1889, con Maud Gonne, considerata la donna più bella d'Irlanda: pur se di madre e padre inglesi (il padre era ufficiale nella guarnigione britannica di Dublino), era una appassionata sostenitrice del nazionalismo irlandese e in varie occasioni avrebbe agito in seguito come una rivoluzionaria contro il dominio inglese. Yeats se ne innamorò perdutamente e infinite volte le chiese invano di sposarlo (e lei avrebbe poi detto che la posterità avrebbe dovuto ringraziarla per un rifiuto che aveva solo alimentato la sua poesia). Questi pur rapidi riferimenti biografici sono essenziali per la comprensione di molti testi di Yeats.

Tutta la sua prima produzione obbedisce ancora ai moduli tipici del decadentismo e sarà solo all'inizio del Novecento che, in contatto con le avanguardie poetiche e in particolare con Pound, egli troverà modi e misure più sperimentali, pur non tradendo quell'impostazione mistico-occultistica che aveva assimilato e che non cesserà mai di sviluppare e approfondire. Decisivo per tali sviluppi fu il matrimonio nel 1917 con Georgie Hyde-Lees, una donna dotata di singolari poteri psichici. Pochi giorni dopo le nozze, la moglie manifestò una capacità medianica di scrittura automatica, che entusiasmò Yeats e gli procurò il materiale, trasmesso da "sconosciuti comunicatori" (secondo la tradizione esoterica di Boehme, Swedenborg e Blake), da cui in seguito avrebbe composto il libro del suo sistema visionario, A

Vision (1925 e poi 1937: “un ultimo atto di difesa contro il caos del mondo”).

Yeats rifuggiva dal realismo come dal vago impressionismo filofrancese di un Arthur Symons, anche se subì fortemente l’influsso di Mallarmé: per lui, il grande simbolo non è contenuto in una poesia, ma è la poesia stessa, una “parola intera”, una complessa interrelazione di immagini, ritmi e suoni, che equivale a un nodo di esperienze emotive altrimenti inesprimibili. La poesia è come l’Albero della Vita o la Grande Ruota, è la nuova religione, o meglio è l’evocazione di sistemi simbolici profondi e universali che sono stati poi codificati e sterilizzati dalle religioni.

Yeats cercava le immagini rivelanti e arrivò a concludere che derivavano tutte da una stessa fonte, un magazzino universale di simboli da cui ciascun uomo può attingere se solo non sia cieco. Secondo un’antica tradizione chiamò questo grande serbatoio Anima Mundi. E così espose i suoi principi: credeva “1) che i confini della nostra mente cambiano continuamente, che molte menti fluiscono l’una nell’altra, e creano o rivelano una singola mente, una singola energia; 2) che i confini della nostre memorie cambiano allo stesso modo e che le nostre memorie fanno parte di una unica grande memoria, la memoria della Natura stessa; 3) che questa grande mente e grande memoria può essere evocata tramite simboli.” Rifiutando la religione cristiana, creò dunque una sua religione personale, che si basa su una serie di teorie che sviluppò in un lungo arco di tempo. La prima è quella della Maschera: se la vita è incoerente, se il soggetto non riesce più a conoscersi, dove si volgerà la ricerca dell’artista? Sempre in guardia contro l’incoerenza della vita, del mondo che lo circonda, della storia turbo-

147

-lenta e sanguinosa dell’Irlanda, della mancanza di forma e di senso delle cose “reali”, già nel 1906 fa il punto su questo bisogno di afferrare il “certo” che non è l’Io come si manifesta a se stesso: “Ero partito nella vita con l’idea di mettere me stesso in poesia [...] Mi pensavo come un qualcosa di immobile e silenzioso che viveva nel centro della mia mente e del mio corpo [...] Poi, un giorno, capii d’improvviso, come avviene, che stavo cercando qualcosa di immutabile e intatto e sempre fuori di me stesso, una pietra filosofale o un elisir che mi sfuggiva sempre, e capii che ero io stesso la cosa che fuggiva e mi porgeva la mano. E quanto più cercavo di rendere deliberatamente bella la mia arte tanto più inseguivo l’opposto di me stesso.”

Dall’Io come centro gravitazionale del mondo egli si volge dunque all’Io come pianeta o cometa vagante alla ricerca del centro misterioso a se stesso esterno. Non è più la rivelazione dell’Io come nucleo segreto che si deve scoprire (secondo tutta la

tradizione logocentrica occidentale, a partire da Socrate), ma l'altro da sé, l'immagine opposta, la Maschera, l'Antiself 2. L'arte, pertanto, non doveva più essere espressione del Sé, ma caccia all'Altro, misterioso ed immobile, Ombra forse del Sé, ma di fatto unica Sostanza, estetica (rimando per esempio alla poesia "Ego Dominus Tuus" del '15 e al saggio *Per Amica Silentia Lunae* del '17). Ogni uomo ha una sua controparte, un doppio antitetico, e la poesia è un conflitto volto a rivelare tale Maschera, l'Antiself che si deve scoprire. Yeats arriverà a vedersi come "un uccello dorato" o come una statua di un tritone e avrà spesso la sensazione di starsi pietrificando o di trasformarsi in un'immagine o di essere il pupazzo di ventriloqui sovrannaturali. Come vedremo, questa scissione dell'Io, insieme alla tendenza all'impersonalità, all'antisoggettivismo, sarà comune - pur in termini del tutto diversi - anche a Eliot. Su una linea analoga si sviluppa la sua teoria delle fasi lunari. Ognuna delle 28 fasi assume per lui un significato tipologico: ogni individuo corrisponde a una fase, tranne la 1 (la fase della luna nera, della personalità assolutamente oggettiva) e la 15 (la fase della luna piena, della personalità assolutamente soggettiva), fasi zero, e ogni individuo può passare per ventotto incarnazioni (secondo l'influenza della religione induista): "L'uomo cerca il proprio opposto o l'opposto della sua condizione, raggiunge il suo scopo per quanto esso è raggiungibile, alla fase 15, e ritorna un'altra volta alla fase 1" Quindi ogni uomo passa per molte reincarnazioni e alla fine è stato tutto: contadino, politico, eroe, poeta ecc. Nel flusso e nel conflitto sta l'unica "realtà". E lo stesso conflitto può riferirsi a una nazione, e nella fattispecie all'Irlanda, che deve cercare la sua Maschera, i cui lineamenti sono rintracciabili nei suoi antichi miti. A partire dal dicembre del 1917 si aggiunge a tutto ciò il sistema di "due coni interpenetranti" che girano in direzioni opposte e rappresentano l'unione dinamica e oscillatoria di ogni paio di opposti che progrediscono in virtù del loro conflitto: "per me tutte le cose sono costituite dal conflitto fra due stati di coscienza, fra due esseri o persone che reciprocamente muoiono l'uno la vita dell'altro, e vivono l'uno la morte dell'altro. Ciò vale anche per la vita e per la morte. Due coni o vortici, l'apice dell'uno 2 Il suo Antiself aveva un nome, era un certo *Leo Africanus*, un fantasma che gli era apparso per anni durante le sedute spiritiche.

148

nella base dell'altro". Due coni con alla base due cerchi opposti, diciamo bianco e nero, che si espandono e si contraggono in relazione reciproca, cosicché quando il cerchio bianco si allarga il nero si rimpicciolisce fino a diventare un punto che poi

riprende a espandersi fino a ridurre il bianco a un punto. L'intera storia ne è governata, fatta com'è di ere soggettive e oggettive che si alternano, e ogni era, di 2000 anni, è inaugurata dalla nascita di un dio. Quella cristiana, iniziata con la nascita miracolosa di Gesù da una vergine, ha insegnato le virtù oggettive: obbedienza, castità, fede in una divinità astratta. Prima, l'antichità greca, iniziata con lo stupro di Leda a opera del cigno-Zeus, era stata soggettiva apprezzando le opposte virtù della bellezza, aristocrazia, sessualità, eroismo (evidente l'influenza di Nietzsche).

Volgiamoci ora ad alcune sue poesie che rispecchiano la sua visione e il suo metodo poetico. Cominciamo da *The Magi* (1913):

Now as at all times I can see in the mind's eye,
In their stiff, painted clothes, the pale unsatisfied ones
Appear and disappear in the blue depth of the sky
With all their ancient faces like rain-beaten stones,
And all their helms of Silver hovering side by side,
And all their eyes still fixed, hoping to find once more,
Being by Calvary's turbulence unsatisfied,
The uncontrollable mystery on the bestial floor 3.

La misura è una di quelle tipiche di Yeats, che spesso privilegia composizioni di due quartine, o di tre, oppure la forma del sonetto vero e proprio, oppure ancora le quattro quartine. Abbiamo in questo caso due quartine che costituiscono un unico lungo periodo. I magi della visione (li vede "in the mind's eye": sintagma tratto da *Amleto*, I.1) appaiono e scompaiono nell'azzurra profondità del cielo, figure antiche che gli furono suggerite dalle immagini di santi dei mosaici di Ravenna e di Monreale che l'avevano molto colpito in due diversi viaggi in Italia, volti astratti e tuttavia sofferenti, gli occhi fissi e l'espressione stupefatta e allo stesso tempo insoddisfatta. Si noti l'insistenza su questo non appagamento dei testimoni della nascita del Cristo (unsatisfied si ripropone dal v. 2 al 7) che capovolge il senso stesso della epifania collegata ai magi dalla religione cristiana e quindi della rivelazione che "soddisfa" definitivamente l'ansia umana di conoscere il mistero del tempo e il senso della vita. Lo sguardo dei magi yeatsiani unisce la nascita al martirio del Cristo non trovando alcuna soluzione nel "tumulto del Calvario", cosicché essi sono ancora tesi a scoprire il mistero universale e ne intravedono la radice non già nell'avvento di un nuovo messia antropomorfo bensì nell'animarsi di un qualcosa di misterioso sul fondo bestiale della vita. Ai valori morali, alle norme e alle leggi del cristianesimo dovrà succedere una nuova rivelazione, animalesca in quan-

3 “Ora, come sempre, io posso vedere con l’occhio della mente, / nelle loro rigide vesti dipinte, i
pallidi insoddisfatti
/ apparire e sparire nel blu profondo del cielo / con tutte le loro antiche facce come pietre battute
dalla pioggia, /
e tutti i loro elmi d’argento ondeggianti fianco a fianco, / e tutti i loro occhi sempre fissi a sperar di
trovare ancora una
volta, / essendo insoddisfatti del tumulto del calvario, / il mistero incontrollabile sul pavimento
bestiale.”

149

Istintiva, passionale, soggettiva, artistica, rivoluzionaria: una trasvalutazione dei valori
che Yeats attingeva in parte dal prediletto Blake, il grande romantico rivoluzionario
della fine del Settecento che aveva scritto ad esempio *Il matrimonio del paradiso e dell’inferno*,
e ricavava anche dal Nietzsche dell’*Anticristo*. Dal “pavimento”, dal fondo
dell’animalità organica ecco l’erompere di un mistero non rivelato, l’energia di una visione
che sovverte ogni legge 4.

Yeats va continuamente alla ricerca di una energia nascosta nel cuore delle
cose e quindi non può accettare nessuna religione rivelata che codifica il mistero e
ne fa discendere comandamenti e norme. Lo si può vedere in una poesia di sei anni
dopo, *The Second Coming*:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.
Surely some revelation is at hand;
Surely the Second Coming is at hand.
The Second Coming! Hardly are those words out
When a vast image out of Spiritus Mundi
Troubles my sight: somewhere in sands of the desert
A shape with lion body and the head of a man,
A gaze blank and pitiless as the sun,

Is moving its slow thighs, while all about it
Reel shadows of the indignant desert birds.
The darkness drops again; but now I know
That twenty centuries of stony sleep
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,
And what rough beast, its hour come round at last,
Slouches towards Bethlehem to be born?⁵

4 L'ultimo verso di questa poesia riecheggerà molti anni più tardi nella mente del poeta durante la stesura di *A Vision*: "... the old realization of an objective moral law is changed into a subconscious turbulent instinct.

The world of
rigid custom and law is broken up by the uncontrollable mystery on the bestial floor."

5 "Girando e girando nella spirale che si allarga / il falco non può udire il falconiere; / le cose vanno a pezzi;

ilcentro non può reggere; / assoluta anarchia si scatena sul mondo, / la marea sanguinosa si spande e dovunque / annega la cerimonia dell'innocenza; / ai migliori manca ogni convinzione, mentre i peggiori / sono pieni di passionale intensità.

/ Sicuramente c'è una rivelazione in vista; / sicuramente il Secondo Avvento è in vista. / Il Secondo Avvento!

Appena pronunciate queste parole / una vasta immagine uscita dallo Spiritus Mundi / turba la mia vista: da qualche parte tra le sabbie del deserto / una forma con corpo di leone e testa d'uomo, / uno sguardo vuoto e spietato come il sole, / sta muovendo le sue lente cosce, mentre tutt'intorno / turbinano ombre degli sdegnati uccelli del deserto.

/ La tenebra di nuovo scende; ma ora io so / che venti secoli di pietroso sonno / furono disturbati fino all'incubo da una culla dondolante, / e quale informe bestia, venuta infine la sua ora, / si scancoscia verso Betlemme per nascervi?"

150

Il Secondo Avvento che, secondo il vangelo di Matteo, sarà quello del Cristo che inaugurerà il regno della pace e della felicità, viene qui visto invece come l'avvento di una nuova epoca ancora una volta rappresentata dalla nascita di una bestia. Girando e girando nel cono epocale che sempre più si allarga e si sfalda, il falco simbolico dell'incipit non può più udire il falconiere, il centro di un sistema che collassa.

Siamo nel 1919, subito dopo la fine della prima guerra mondiale, in un panorama di disastro, che è poi anche quello della Terra desolata di Eliot. Se tutto crolla, sta per

nascere una nuova era: le rovine annunciano una rivelazione. Ma quale? Non già un messaggio, non già le tavole mosaiche della legge o i vangeli, ma un'immagine tratta dallo Spiritus Mundi, da quel serbatoio inesplicabile di simboli che alimentava la visione yeatsiana. Ed è l'immagine di una sfinge spietata perché misteriosa al di là di qualsiasi possibile definizione e declinazione del suo senso, una sfinge che si muove sulle sue lente cosce verso Betlemme per cancellare il "sonno pietroso" che ha dominato i duemila anni cristiani. La rough beast rappresenta l'Anticristo e l'Antitetico che spalancherà un'era soggettiva, violenta, arrogante, politeistica, immorale, radicalmente estetica. È una visione del tragico come sfrenamento dionisiaco alla stregua del Nietzsche della Nascita della tragedia, che si può ritrovare anche in una poesia apparentemente di tutt'altro impianto e tema, An Irish Airman Foresees His Death:

I know that I shall meet my fate
Somewhere among the clouds above;
Those that I fight I do not hate,
Those that I guard I do not love;
My county is Kiltartan Cross,
My countrymen Kiltartan's poor,
No likely end could bring them loss
Or leave them happier than before.
Nor law, nor duty bade me fight,
Nor public men, nor cheering crowds,
A lonely impulse of delight
Drove to this tumult in the clouds;
I balanced all, brought all to mind,
The years to come seemed waste of breath,
A waste of breath the years behind
In balance with this life, this death 6.

6 "So che incontrerò il mio destino / da qualche parte tra le nuvole lassù. / Quelli che combatto io non li odio, / quelli che difendo io non li amo; / il mio paese è Kiltartan Cross, / i miei paesani i poveri di Kiltartan:

/ quale che sia l'esito, non ne avranno perdita / né troveranno più felicità di prima. / Né legge né dovere mi spinsero a combattere, / né uomini politici né folle plaudenti: / un solitario impulso di delizia / mi portò a questo tumulto tra le nuvole; / soppesai tutto, portai tutto alla mente, / gli anni a

venire sembravano spreco di fiato, / spreco di fiato gli anni alle spalle / bilanciati con questa vita, questa morte.”

151

Si tratta di un sonetto allungato, fatto di quattro quartine di tetrametri giambici a rime alternate, che Yeats scrisse in occasione della morte, sul fronte italiano, di Robert Gregory, figlio di Augusta Gregory, la nobildonna che lo aiutò molto nel reperire antiche leggende di Irlanda e nel fondare a Dublino lo “Abbey Theatre”. È il monologo drammatico dell’aviatore che va incontro alla sua morte in una battaglia aerea nei cieli. Egli sa di essere sul punto di trovarsi di fronte al proprio destino (v. 1), in un luogo indecifrabile, lassù in mezzo a quelle nuvole verso cui si dirige (v. 2), e fa un bilancio delle sue scelte (vv. 3-8), che equivarrà poi al bilancio dell’intera sua vita (v. 13), e non solo, al bilancio del senso stesso della vita (vv. 14-15) a fronte della morte, la quale ha luogo nel verso di chiusura. Perché combatte? Non ama quelli per i quali mette a rischio la vita, gli inglesi dominatori dell’Irlanda, e non odia i suoi nemici. Il suo unico luogo di appartenenza è Kiltartan Cross, il crocevia vicino a Coole Park dove si trovava la magione di famiglia, un crocevia che assume evidenti connotazioni simboliche, sia perché luogo di sofferenza dei poveri di Kiltartan (soggiogati, “messi in croce”) sia, ancor più, perché prefigura il destino sacrificale dell’aviatore. Il quale a quella origine si richiama e tuttavia non va incontro al suo “martirio” nelle vesti di un messia, ma vi è spinto da un sentimento opposto alla morale, alla legge, al dovere: vi è spinto da un solitario impulso di delizia (v. 11), un impulso aristocratico, estetico, che cerca la consumazione della vita in un brivido tragico che possa annullare il prima e il dopo soppesati nella loro inanità - gli anni passati e quelli futuri solo uno spreco di fiato. Il monologo drammatico esprime dunque la vacuità dell’estensione stessa del tempo e si conclude con grande suggestione tra le nuvole, che nel frattempo l’aereo ha raggiunto, in un ultimo verso in cui il precario bilanciamento tra la vita e la morte mima l’ultima oscillazione dell’aereo (iconica croce anch’esso) che sta per avvatarsi giù nel precipizio.

Leggiamo infine un’ultima poesia, *Leda and the Swan*:

A SUDDEN blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?
A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.
Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,

152

Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop? 7

È un sonetto scritto nel 1923-24 e va annoverato tra le poesie più celebri del Novecento inglese. Yeats lo compose con grande difficoltà come attestano le cinque versioni che ci restano. Lo si deve inquadrare nella sua visione della storia, un succedersi di ere in cicli di duemila anni. Nella prima stesura questo sonetto portava il titolo Annunciation, una annunciazione non cristiana, anzi anticristiana, che vede Zeus, sotto le spoglie di un cigno, “annunciare”, in modo antitetico all’angelo alato sceso a comunicare a Maria la discesa del Verbo pronto a farsi carne, la nascita di una nuova era, l’era greca, tragica, soggettiva, estetica. Se l’annunciazione dell’angelo chiuderà proprio quell’epoca dando vita, nel segno della spiritualità e della moralità, ai duemila anni del cristianesimo, era oggettiva e codificata da norme, questa “annunciazione” di Zeus avviene sotto spoglie bestiali ed è tutta affidata ai sensi e a una passionalità incontrollata. E non avrà luogo tramite la parola, il verbo, ma tramite il corpo impiegato nell’atto più brutale, lo stupro. Dall’accoppiamento del dio-animale e della donna indifesa nasceranno le due uova che, schiudendosi, daranno vita a Elena e Clitennestra, e a Castore e Polluce. La nascita di Elena inaugurerà l’era tragica della guerra di Troia e quindi della civiltà greca.

Il sonetto si apre fulmineamente con una frase nominale che rappresenta un’azione appena avvenuta: il bestiale cigno divino ha già afferrato la sua preda e non le lascia scampo, come testimonia la straordinaria raffigurazione di tutti gli elementi visivi dei due corpi già intrecciati (ed è qui indubbiamente all’opera la suggestione iconica dei tanti dipinti di Leda e il cigno che Yeats doveva avere in mente): la violenza percorre le grandi ali che battono sulla fanciulla che barcolla, le membrane oscure - e la qualificazione

dark esprime sia il colore tenebroso dentro il bianco del cigno sia l'impenetrabile senso della sua furia -, il becco feroce che afferra la nuca di Leda per tenerla soggiogata nello stupro, il petto che stringe con forza sovrumana il petto inerme della fanciulla.

La seconda quartina apre un'altra prospettiva, quella del testimone artista del terribile evento, che si interroga, come assistendo alla scena (si vedano i deittici *those* e *that* ai vv. 5 e 7) sulla possibile-impossibile reazione di Leda e sul suo implicito punto di vista: le sue dita terrorizzate potranno riuscire a respingere lo "splendore piumato" del dio-cigno che le sta aprendo le cosce (e quelle dita sono viste come vague: incerte, indecise, forse anche ambigue: e quest'ultimo senso può far pensare a una sua pur contrastata accettazione dell'amplesso) e quelle cosce potranno mai riuscire a non aprirsi (ma anche qui la qualificazione *loosening* può indicare

7 Un colpo improvviso: le grandi ali ancora battenti / sulla ragazza vacillante, le sue cosce carezzate / dalle scure membrane, la nuca afferrata dal suo becco, / lui stringe il suo petto indifeso contro il suo petto.

/ Come possono quelle dita atterrite e incerte spingere via / il piumato splendore dalle sue cosce che s'allentano? / E come può il corpo, sepolto in quel bianco assalto, / non sentire quello strano cuore battere dove esso giace? / Un fremito nei lombi genera lì / il muro infranto, il tetto e la torre in fiamme / e Agamennone morto.

Preso così, in alto, / così dominata dal sangue selvaggio dell'aria, / si mise addosso il suo sapere insieme al suo potere / prima che il becco indifferente la lasciasse cadere?"

153

sia l'inevitabilità del loro schiudersi sia l'accettazione del loro allargarsi)? E ancora: quel corpo tutto umano, sopraffatto da quel bianco assalto (l'occhio testimone vede ora il cigno non più nelle pieghe segrete, oscure, dell'interno delle ali, ma come fremente e indistinta massa di bianco) può non sentire vicino, troppo vicino, quello strano cuore che le batte addosso (strange: strano, non umano, estraneo all'umano in un senso doppio, in quanto allo stesso tempo bestiale e divino)?

Segue la prima terzina, interrotta a metà del suo terzo verso. L'occhio testimone assiste ancora alla scena, ma subito se ne distacca per volgersi con straordinaria concisione ai tragici eventi che l'atto finale dell'amplesso, il coito del dio bestia, ben presto provocherà: non una nascita miracolosa che annunci la salvezza umana dal tempo e dalla morte, ma la tragedia della guerra, la caduta di Troia, il muro infranto, il tetto e la torre in fiamme, e la morte di Agamennone. In meno di tre versi si spalanca

l'inizio di una nuova era, tragica, un'era di passioni sconvolgenti, che è tutt'altra cosa dal bello, dal buono, dal rassicurante. L'orgasmo genera tutto questo, e tutto questo si chiude non a caso con "Agamennone morto": la generazione non apre alla vita bensì alla morte, il suo frutto è un cadavere tragico. Il secondo emistichio del v. 11 introduce l'ultima terzina che, parallelamente alla seconda quartina, propone un interrogativo del testimone che ancora si volge verso Leda, nel momento dell'orgasmo e subito dopo: così dominata da quel "bruto sangue", che ossimoricamente pur proviene dall'aria (l'elemento più leggero e dunque più mite come ci sarebbe da aspettarsi), quale fu la sua prospettiva, e cosa, lei tutta umana, poté ricavarne? In quell'amplesso riuscì a "mettersi addosso", ("Did she put on", così come aveva "indossato" il bianco corpo del dio, quel white rush che l'aveva avvolta), in altre parole riuscì ad assumere da quel cigno divino non solo la sua potenza, ma anche la sua conoscenza ben più che umana? In altri termini, poté assorbire il suo mistero prima che il suo becco indifferente la lasciasse cadere giù dopo averla goduta? Dunque, in questa congiunzione tremendamente fisica tra il divino e l'umano è stato trasmesso qualcosa che possa rivelare il senso del mondo? La domanda rimane sospesa, e tuttavia la risposta è implicita: la conoscenza del mistero non è transitata; il mistero non è razionalizzabile da mente umana; non solo, il mistero non viene neanche adombrato da un messaggio di rivelazione. Questa "annunciazione" convoglia solo la tragicità del tempo e il brivido estetico della scommessa umana dentro il tempo contro il tempo. Il cigno divino non è un dio generoso e pietoso, ma violento e infine indifferente.

In definitiva, possiamo concludere, anche da questi cenni sommari, che per Yeats dalla desolazione del presente si esce solo nel nome di un recupero della istintualità e della esteticità che rappresentano il tragico e in qualche modo lo trascendono.

Tutt'altra via è quella di Eliot, che ha rappresentato e cantato esplicitamente la terra desolata, come recita il titolo del suo celebre poemetto (The Waste Land, 1922). T. S. Eliot (1888-1965) cominciò a scrivere poesie ancor prima di aver compiuto venti anni e ben presto si impose sulla scena inglese e poi mondiale come una delle voci più importanti del modernismo. Dedicherò la mia attenzione agli inizi della sua carriera senza soffermarmi tanto, a differenza di quanto fatto per Yeats, sui dati biografici che nel suo caso sono relativamente poco rilevanti. Egli nasce in

154

America, a St. Louis nel Missouri, una città a quel tempo molto squallida che diventerà lo scenario di base della desolazione urbana di tutta la sua produzione, cui

si sovrapposero poi altre città dove visse o che visitò, come Boston, Parigi e infine Londra. Studiò all'Università di Harvard appassionandosi a molte discipline: la letteratura naturalmente (inglese, francese, italiana), la filosofia presocratica, la religione e la filosofia indiana. Fu colpito in particolare, come d'altronde era successo anche a Yeats, dal volume di un poeta e critico Arthur Symons, uscito nel 1899 con il titolo *The Symbolist Movement in Literature*, che faceva il punto sulle sperimentazioni del simbolismo francese. Fin da giovanissimo aveva ripudiato la tradizione romantica e tardoromantica, e in quel volume trovava le nuove voci che l'avviavano alla sua misura poetica. Fu affascinato da uno in particolare di questi poeti, e cioè Laforgue, che, pur con toni alle volte estenuati, aveva a sua volta rifiutato gli stereotipi della tradizione e aveva fatto ricorso a toni ironici e dissacranti nonché a tagli amari nei registri alti del poetico, raffigurando ambienti urbani e figure straniate come quella del Pierrot. Il giovane Eliot lo segue innanzitutto nel tono e in parte nei temi, ma già assorbe anche la lezione di Dante che legge con l'aiuto di una traduzione in prosa. Laforgue sarà fondamentale per la sua primissima produzione, ma Dante già comincia a suggestionarlo e il suo influsso sarà ben più duraturo estendendosi a tutto l'arco della sua vita. Poeta fin dall'inizio sperimentale, Eliot dimostra però subito un senso molto forte di una tradizione letteraria che si costruisce secondo i suoi gusti e secondo le sollecitazioni di altri artisti, primo fra tutti Pound. Il canone che gli fa da riferimento annovera i grandi poeti latini, Dante, i dolcestilnovisti (Cavalcanti e Guinizzelli), i poeti metafisici del Seicento e infine i simbolisti francesi (a cominciare appunto con Laforgue).

Concentriamo l'attenzione sui suoi esordi, di cui solo da poco siamo a conoscenza. Aveva scritto poesia fin dal 1908-1909, ma ne erano rimaste scarse tracce. Poi, negli anni Sessanta, fu rinvenuto un suo taccuino ricco di abbozzi, di prime versioni di alcune poesie pubblicate nella sua prima raccolta, *Prufrock and Other Observations* (1917), nonché di altre composizioni di grande interesse di cui non si sapeva nulla. Questo taccuino è stato finalmente pubblicato nel 1996 col titolo che aveva originariamente, *Inventions of the March Hare*, invenzioni della lepre marzolina, il cui evidente riferimento è Alice nel paese delle meraviglie di Lewis Carroll. Queste poesie ci mostrano tutti i toni del primo Eliot e ci fanno capire la sua grande coerenza complessiva profilando molti temi e registri della sua produzione maggiore, almeno fino alla *Waste Land*.

Vediamone qualcuna. Il taccuino si apre con *Convictions*, datata 1909-10:

Among my marionettes I find

The enthusiasm is intense!
They see the outlines of their stage
Conceived upon a scale immense
An even in this later age
Await an audience open-mouthed
At climax and suspense.

155

Two in a garden scene
Go picking tissue paper roses;
Hero and heroine, alone,
The monotone
Of promises and compliments
And guesses and supposes.
And over there my Paladins
Are talking of effect and cause,
With “learn to live by nature’s laws!”
And “strive for social happiness
And contact with your fellow men
In Reason: nothing to excess!”
As one leaves off the next begins.
And one, a lady with a fan
Cries to her waiting-maid discreet
“Where shall I ever find the man!
One who appreciates my soul;
I’d throw my heart beneath his feet.
I’d give my life to his control.”
(With more that I shall not repeat.)
My marionettes (or so they say)
Have these keen moments every day⁸.

Quali sono le “convinzioni” del titolo? Lo annuncia già la parentesi che lo completa: si apre il sipario su un teatro di marionette, le marionette del poeta, del suo mondo apparentemente reale, sentimentale, intellettuale, ma falso come è falso il palcoscenico dei pupazzi. “Non siamo tutti pupazzi, in un teatro di marionette?”, si era chiesto in quegli stessi anni Arthur Symons. Il tema, che ha radici nel romanticismo

(per esempio in Kleist), è diffuso tra gli artisti dell'epoca (e basti pensare a Pirandello, oltre che naturalmente a Laforgue). L'uomo diventa marionetta nel momento in cui si perde una visione forte, simbolica, della sua presenza sulla terra: una marionetta guidata non da un Dio ma dal caso e tuttavia illusa dalla propria presunzione di star dando

8 “Tra le mie marionette trovo che / L'entusiasmo è intenso! / Vedono il profilo del loro palco / Concepito su una immensa scala / E anche in questa tarda età / Aspettano un pubblico a bocca spalancata / Per la suspense e il culmine della scena. / Due, in una scena di giardino, / Vanno cogliendo rose di carta;

/ Tutti soli, eroe ed eroina, / Nella monotonia / Di promesse e complimenti / E congetture e supposizioni. / E laggiù i miei Paladini / Parlano di causa ed effetto, / Come “Impara a vivere con le leggi di natura!” / E “Impegnati per la felicità sociale / E mettiti in contatto con quanti come te / Credono nella Ragione: niente eccessi!” E, come uno smette, l'altro comincia. / E una, una signora col ventaglio, / Grida alla sua domestica discreta / “Dove mai troverò il mio uomo! / Uno che la mia anima apprezzi; / Gli metterei il cuore sotto ai piedi. / Gli darei la vita nelle mani.” / (Con altro che non starò a ripetere.) / Le mie marionette (o così dicono) / Hanno ogni giorno questi momenti acuti.”

156

comunque un senso alle sue azioni e ai suoi pensieri. Il giovane Eliot ci presenta qui una scena multipla che è tutta percorsa da vanità e vacuità ed è già, a suo modo, una “terra desolata”. I vari attori si aspettano un pubblico a bocca spalancata per una recita che ritengono ricca di passioni e di suspense, ma è un'attesa vana perché il dramma umano si è svuotato esaurendo la sua tensione sia sentimentale che tragica.

Si noterà già nella prima quartina il gioco ironico delle rime - intense, immense, suspense - che sarà tipico di tutta la sua prima produzione, un gioco che accosta parole-chiave e, nella consonanza, ne esibisce lo stridore. La seconda stanza presenta una scena d'amore che ricorda antifrasticamente l'incontro di Romeo e Giulietta: i due innamorati raccolgono rose⁹, ma sono di carta, e si scambiano sentimenti, ma sono monotoni svilendosi tra promesse e supposizioni (e si veda anche qui la rima dissonante tra roses e supposes). Nella terza stanza la scena è quella di uomini impegnati in una discussione apparentemente profonda in cui si parla, positivisticamente, di causa ed effetto, delle leggi di natura, del dominio della Ragione. Ma chi sono questi “paladini”? Non più i celebri loro predecessori, i dodici pari della corte di Carlomagno, ma vani chiacchieroni che presumono di trovare nel principio di causalità la chiave del fluire del tempo e affidano all'utilitarismo e al

razionalismo il compito di promuovere “le magnifiche sorti e progressive” dell’umanità.

La quarta stanza ritorna sul registro dei sentimenti presentando una signora dell’alta borghesia (chiara prefigurazione della signora del Portrait of a Lady) che nel suo ambiente claustrofobico confida alla cameriera i suoi patemi d’animo, una impossibile ricerca d’amore che viene tagliata da un’ironia in gran parte affidata ancora una volta al gioco delle rime in cui collidono categorie semantiche e toni disparati (fan-man, discreet-feet-repeat, soul-control). Gli ultimi due versi concludono con uno sberleffo tutte queste scene percorse da vane cerimonie, da pretese intellettuali, da patetico romanticismo: le marionette del poeta non si accorgono della loro vanità, ma anzi credono di vivere una vita piena di keen moments come quelli appena offerti in questa loro fatua recita.

Vediamo ora un’altra poesia, First Caprice at North Cambridge, datata novembre 1909:

A street-piano, garrulous and frail;
The yellow evening flung against the panes
Of dirty windows: and the distant strains
Of children’s voices, ended in a wail.

Bottles and broken glass,
Trampled mud and grass;
A heap of broken barrows;

9 Si veda quale carica simbolica aveva la rosa sulla bocca di Giulietta: “What’s in a name? That which we call a rose / By any other word would smell as sweet.”

157

And a crowd of tattered sparrows
Delve in the gutter with sordid patience.
Oh, these minor considerations!....10

La tematica e la struttura ricordano da vicino i Preludes, le quattro scene di squallore urbano che Eliot avrebbe incluso nella sua prima raccolta del 1917, e ci si chiede perché non abbia accolto anche questa e l’abbia lasciata inedita in un taccuino. Anche questo è un “preludio” e ne porta l’impronta già nel riferimento musicale del titolo: capriccio. Simili appaiono pure i toni e i registri verbali, affidati quasi esclusivamente a frasi nominali di impianto già imagista, anche se Eliot non era ancora entrato in contatto con il movimento dell’Imagismo. La desolazione della

scena si apre con il lamento di un organetto in una strada; e se ne veda la qualificazione, “garrulo”, “gracile”, con trasferimento, tipico di Eliot, di attributi umani a oggetti (e, viceversa, di reificazioni oggettuali a esseri umani), che anticipa lo “streetpiano, mechanical and tired” del Portrait of a Lady. Ai vv. 2 e 3 appare una sera gialla - a indicare l'inquinamento urbano - gettata, come se avesse una sua fisicità animalesca, contro vetri sporchi di finestre affacciate su questa stessa strada; e qui è già prefigurata la celebre immagine che apre Prufrock (“Let us go then, you and I, / When the evening is spread out against the sky / Like a patient etherised upon a table...”) combinata con quella della gialla nebbia animalesca all'inizio del suo terzo movimento (“The yellow fog that rubs its back upon the window-panes...”). La scena è urbana e tuttavia vuota di umanità: si sentono solo, lontane, voci di bambini che poi terminano in un lamento parallelo a quello iniziale dell'organetto umanizzato. La seconda stanza si apre con altre tre frasi nominali che presentano immagini di residui e frammenti, di fango calpestato, di cumuli di oggetti ormai inutilizzati. Si noti l'iterazione dell'aggettivo verbale broken, che diventerà uno dei paradigmi fondamentali della frantumazione delle cose e del senso in tutta la produzione eliotiana:

“A heap of broken barrows” anticipa il celebre monito quasi in apertura della Waste Land, “Son of man, You cannot say, or guess, for you know only / A heap of broken images...”, mentre il “broken glass” anticipa l'identico sintagma nel primo movimento di The Hollow Men. Si presenta poi un'ultima immagine, finalmente di esseri animati: una folla di passeri cenciosi (e sia crowd che tattered antropomorfizzano questi uccelli svilendoli alla stregua di quella umanità alienata che abita questa scena e pure non vi compare) occupati in un'attività da meschini (si noti la qualificazione anch'essa antropomorfa: “with sordid patience”) accaparratori di immondizie. E la loro attività (delve) viene trasmessa dall'unico verbo di tempo finito dell'intero componimento. Gli uccelli cantati e celebrati dalla poesia romantica si assimilano ora al grande squallore. Tutto è residuo. E lo è anche, ironicamen-

10 “Un organetto nella strada, garrulo e gracile; / La gialla sera gettata contro i vetri / Di finestre sporche:

e le distanti melodie / Di voci di bambini terminanti in un lamento. / Bottiglie e vetri rotti, / Fango ed erba

calpestati; / Un cumulo di carrette rotte; / E una folla di passeri cenciosi / Rovistano nelle gronde con sordida

pazienza. / Oh, queste secondarie considerazioni!...”

il verso di chiusura che sigla metaletterariamente lo stesso compito del poeta il cui campo semantico non può essere, ora, che “minore”.

Un altro titolo musicale troviamo in *Interlude in London*, datata aprile 1911:

We hibernate among the bricks
 And live across the window panes
 With marmalade and tea at six
 Indifferent to what the wind does
 Indifferent to sudden rains
 Softening last year's garden plots
 And apathetic, with cigars
 Careless, while down the street the spring goes
 Inspiring mouldy flowerpots,
 And broken flutes at garret windows 11.

L'interludio si riferisce a qualcosa che non avviene, un intermezzo piuttosto che un brano musicale interposto tra due pezzi di un componimento. Questa è la vita contemporanea per il giovane Eliot. Se nella prima poesia che abbiamo visto appariva l'io soggettivo di fronte alla scena delle sue marionette, mentre, nella seconda, la serie delle immagini escludeva la prospettiva soggettiva, presente solo nell'ultimo verso, qui è in questione un soggetto plurale, noi, che rappresenta quegli “uomini vuoti” che popoleranno le poesie maggiori fino, appunto, a *The Hollow Men* del 1925. Che vita è questa? Una ibernazione, per giunta peggiore di quella degli animali che la passano nelle loro tane naturali, una ibernazione tra mattoni, in tane artificiali. Una vita immobile, che non transita da un dentro a un fuori (v. 2: si vive attraverso le finestre, non si supera il diaframma, non ci si avventura tra le cose), ma viene ritmata solo da rituali borghesi (la cerimonia del tè si troverà poi dovunque, in *Prufrock*, nel *Portrait of a Lady* ecc.) e accompagnata da un'inerzia indifferente: indifferente a ciò che fa il vento (e si veda poi nella *Waste Land* il grido della Signora: “What is the wind doing?”), indifferente alle piogge che secondo il ritmo naturale bagnano la terra risvegliandola in primavera (e qui c'è già in nuce il celebre attacco della *Waste Land*). Questo è il tema anche della seconda stanza dove la primavera è vista ispirare fangosi vasi e rotte scanalature sugli abbaini, rinnovando così quello squallore, invernale, che nel ciclo della natura è solo una fase, mentre per l'umanità alienata, e non ispirata, nella propria innaturale ibernazione è divenuto uno stato costante, una terra desolata. Gli uomini

vuoti non riescono più a sentire nemmeno il ruotare delle stagioni e quindi non partecipano della meraviglia della rinascita perché rifiutano il dramma della vita, che
11 “Noi iberniamo tra i mattoni / E viviamo attraverso le finestre / Con marmellata e tè alle sei /
Indifferenti

a quel che il vento fa / Indifferenti a improvvise piogge / Che ammolano le aiole dell’altr’anno / E apatici, con sigari / Incuranti, mentre per la strada va la primavera / Ispirando fangosi vasi / E rotte scanalature sugli abbaini.”

159

è primavera estate autunno e inverno, rintanandosi nell’inverno di una totale apatia. Perciò poi aprile sarà “il mese più crudele” perché generando lillà dalla terra morta mescolerà memoria e desiderio attivando e scombinando i piani temporali per profilare loro il rischio, ora rifiutato, della ricerca del senso nel dramma della vita.

Vediamo infine *Mandarins 2*, datata agosto 1910:

Two ladies of uncertain age

Sit by a window drinking tea

(No persiflage!)

With assured tranquillity

Regard

A distant prospect of the sea.

The outlines delicate and hard

Of gowns that fall from neck and knee;

Grey and yellow patterns move

From the shoulder to the floor.

By attitude

It would seem they approve

The abstract sunset (rich, not crude).

And while one lifts her hand to pour

You have the other raise

A thin translucent porcelain,

Murmurs a word of praise 12.

Un altro esercizio, estremamente raffinato, che ci introduce alla maniera del grande Eliot che conosciamo. Qui siamo in un interno, in un salotto come quello in cui si troverà Prufrock. Vi siedono due signore dell’alta borghesia, riprese nella consueta cerimonia del tè e delle chiacchiere vane, che tuttavia qui vengono sottaciute

perché l'attenzione è tutta rivolta alle loro pose, al loro abbigliamento, al loro atteggiamento che, volgendosi dal rito del tè alla vista lontana del mare al tramonto, sembra esprimere approvazione proprio per la distanza che rende "astratto" lo spettacolo, non già "volgare" o "rozzo" (crude) come invece potrebbe apparire ai loro sensi raffinati se fosse troppo vicino, invadente. Si ripropone, dunque, il solito diaframma che separa un'umanità vuota, e tuttavia presuntuosa, dall'energia vitale delle cose. Sono le stesse signore che in Prufrock andranno e verranno da una stanza

12 "Due signore di incerta età / Siedono a una finestra bevendo il tè / (Non è canzonatura!) / Con rassicurata
tranquillità / Mirano / Una veduta lontana del mare. / Il profilo delicato e netto / Di vesti che piombano
da collo e ginocchio; / Disegni grigi e gialli si muovono / Dalle spalle al pavimento. /
Dall'atteggiamento / Sembrerebbero approvare / Il tramonto astratto (ricco, non volgare). / E mentre una solleva la mano per versare / Tu fai che l'altra alzi / Una traslucida fine porcellana /
Mormorando una parola di apprezzamento."

160

Dall'altra "parlando di Michelangelo", e cioè affettando cultura, partecipazione, sfoggio di informazioni raccolte in vani giri turistici. I loro valori tendono all'astratto, al ricco, al prezioso (come sottolinea l'unica parola che viene registrata tra di loro: si veda l'ultimo verso). E anche qui a un certo punto, nel secondo verso dell'ultima stanza, fa capolino, nella forma della seconda persona, il poeta-entomologo di questi strani esseri vani, di queste marionette disarticolate.

La terra desolata di Eliot troverà infine salvezza nella sua conversione al cristianesimo. Una scelta diversa da quella di Yeats che, alla stregua di Blake, si costruì piuttosto una sua religione personale. Fatto sta che entrambi dovettero opporre (o costruire) un senso alla deriva in cui si sentivano trascinati.

Per concludere questa sommaria panoramica su quelli che sono considerati i due più grandi poeti di lingua inglese del Novecento riassumiamone alcuni aspetti fondamentali. In Yeats, il Self e l'Antiself, l'Io e la Maschera afferiscono a una concezione miticamente, visionariamente, dialettica e dialogica della coscienza e della identità, e, per analogia, dell'intera storia dell'uomo. Il conflitto tra due identificazioni, la quotidiana fattuale e l'ideale mitica e simbolica, corrisponde al conflitto tra il mondo oggettivo, solo apparentemente reale e razionale, e la visione soggettiva, sede della creatività non già individuale ma innestata nella Anima Mundi

e da essa estratta dall'artista in quanto interprete simbolico, e corrisponde alla dialettica di ere soggettive e oggettive che si alternano nello scorrere della storia. Siamo alla fine di un'epoca, nel segno di una crisi che tuttavia dovrà produrre un'altra epoca, a questa opposta, in cui la creatività, la visionarietà, lo scatenamento dei sensi e il fiorire e rifiorire delle Immagini fondamentali risarciranno finalmente l'umanità del lungo sonno oggettivo e morale dell'epoca cristiana al tramonto: tutto collassa verso un nuovo punto germinale, il vortice di un altro cono. Questo sistema visionario reclama, per la comprensione di molte sue poesie, una conoscenza paratestuale (delle sue lettere, dei suoi diari, dei suoi scritti in prosa) e talvolta extratestuale. In Eliot, c'è ugualmente, e anzi in maniera ben più marcata, il senso della fine, la desolazione, i vuoti riti, la falsità dei rapporti, la crisi della coscienza. La crisi del soggetto, ancor più vistosa che in Yeats, conduce a sdoppiamenti dell'Io in io e tu, se non anche in egli, mentre si animano minacciosamente gli elementi inanimati (strade, finestre, lampioni, sera ecc.). Di conseguenza i registri stilistici si moltiplicano: descrittivo, ironico, sarcastico, grottesco, lirico e non lirico, epico e non epico, elegiaco e non elegiaco. E ciò avviene di fronte alla frantumazione di un'intera civiltà e perfino della sua tradizione che va ricostruita secondo un canone personale. Di qui la ben più forte intertestualità della sua poesia, una trama straordinaria di frammenti e un interseco continuo di registri, con salti da epoca a epoca e da comparto ad altro comparto semantico e simbolico. L'impersonalità eliotiana è pertanto più radicale di quella di Yeats e il suo "metodo mitico" reclama una conoscenza intertestuale più che paratestuale ed extratestuale. Anche in lui c'è omologia tra crisi della coscienza e crisi della storia, ma proprio perché, a differenza di Yeats, egli non credeva più in nessun sistema simbolico cui appellarsi per trovare il serbatoio di Senso da cui ricominciare, il punto di svolta non poté infine consistere in altra scelta - se una scelta positiva doveva esserci - se non quella di una religione rivelata, codificata, e si convertì all'anglicanesimo.

ALESSANDRO SERPIERI

161

Alessandro Serpieri, nato a Molfetta nel 1935, è uno dei più eminenti anglisti e semiologi italiani. È stato assistente ordinario di Lingua e Letteratura Inglese all'Università di Bologna dal 1963 al 1968, poi incaricato presso la stessa Università, ed è professore ordinario della stessa disciplina presso l'Università di Firenze dal 1971. È stato presidente della Associazione Italiana di Studi Semiotici (1979-1983) e presidente della Associazione Italiana di Anglistica (1991-1993). Si è occupato prevalentemente di Shakespeare e di altri autori elisabettiani, di poesia romantica e moderna, di dramma contemporaneo.

Fondamentali sono i suoi commenti e i suoi studi su T. S. Eliot e su Shakespeare.

Bibliografia:

John Webster, Bari, 1966; *Hopkins - Eliot - Auden: saggi sul parallelismo poetico*, Bologna, 1969; *T.S. Eliot: le strutture profonde*, Bologna, 1973; *I sonetti dell'immortalità*, Milano, 1975; *Otello: l'Eros negato*, Milano, 1978; *Retorica e immaginario*, Parma, 1986; *Direttore della ricerca per "Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi"*, 4 voll., Parma, 1988; Ha tradotto e curato: *La terra desolata* di T.S. Eliot, Milano, 1982; *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll, Firenze, 1994; *L'amore moderno* di George Meredith, Milano, 1999; di Shakespeare: *Amleto*, Milano, 1980/Venezia, 1997; *Il Mercante di Venezia*, Milano, 1987; *Tito Andronico*, Milano, 1989; *Pericle principe di Tiro*, Milano, 1991; *I sonetti*, Milano, 1991 (Premio Mondello 1992 per la traduzione); *Giulio Cesare*, Milano, 1993; *Macbeth*, Firenze, 1996; *Il primo Amleto*, Venezia, 1997 (Premio Internaz. Monselice per la Traduzione '98); Di Joseph Conrad ha curato: *Epistolario*, Milano, 1966; *Falk*, Venezia, 1994; *L'agente segreto*, Firenze, 1994. È anche autore di numerosissimi saggi, pubblicati su riviste italiane e straniere, su Donne, Wordsworth, Coleridge, Beckett, sulla teoria del dramma, sulla teoria della traduzione, sulla psicoanalisi e sulla letteratura. Ha pubblicato, inoltre, un romanzo, *Mostri agli alisei*, Milano, 1977, e un dramma, *Dracula*, Milano, 1988. Guido Salvetti