

«Il mio Thomas detestato ed amato, dove si mischia sapore di vita e di morte».

«A volte succede di scorgere una nube a forma di drago; altre volte, un vapore assomiglia a un orso o a un leone, a una cittadella turrata, a una roccia sporgente, a una montagna forcuta [...] Li avrai visti anche tu: sono gli oscuri spettacoli del crepuscolo». Così Antonio si rivolge a Eros, nell'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare.

Così Thomas Eliot, in *The Waste Land*, evoca gli spettri e le visioni che animano il crepuscolo personale e collettivo ch'egli sentiva addensarsi intorno all'umanità, nei primi decenni del Novecento.

Terminata da poco la Grande Guerra, ratificata nei trattati di Versailles una «pace cartaginese» d'intenzionale vessazione economica sui vinti, l'Europa è proiettata verso una modernità frenetica e afflitta, verso un «Crepuscolo degli dèi» che guida la comunità alla produzione e fruizione in serie, al degrado spirituale, alla profanazione del suolo e delle acque, all'apologia sistematica della mediocrità.

Nella *Waste Land*, che rinasce per la traduzione e la cura di Carmen Gallo, *waste* viene restituito al lettore nella precisione etimologica e nella completezza concettuale di *devastata*. La terra è, sì, desolata, incolta, disseccata dall'incuria materiale e morale dell'uomo – Parsifal che non s'interessa e non ha premura, che non rivolge al Re pescatore la domanda di Amfortas, e lascia i suoi simili nello struggimento inascoltato, nella sofferenza inesaudita – ma è anche devastata, contaminata da azioni corrotte, da incontrollate avversioni e sanguinari conflitti, dagli scarti delle sue insaziabili pulsioni produttive e di consumo.

Sarebbe stucchevole soffermarsi su quanto tutto questo sia presente all'*Innominabile attuale*, se non fossero – la circolarità del tempo, il ciclico crollo delle umane civiltà, la dissoluzione della materia – temi che in Eliot trovano piena, reiterata, liturgica rivelazione: «Cos'è quel rumore alto nell'aria / mormorio di lamento materno / chi sono quelle orde di incappucciati che sciamano / su pianure senza fine, e inciampano nella terra crepata / accerchiata dal piatto orizzonte soltanto / qual è la città sopra le montagne / che si spacca e si riforma ed esplose nell'aria violetta / torri che crollano / Gerusalemme Atene Alessandria / Vienna Londra / irreali».

I versi si sollevano dalle pagine della *Terra devastata* richiamando scenari danteschi e sermoni evangelici, invocazioni saffiche all'astro della sera, elegiache profezie, ma Eliot è sferzato da queste riflessioni sul declino dell'uomo anche in altre sue opere: nel 1934 nei Cori da *La Rocca* scriverà: «L'invenzione infinita, l'esperimento infinito / portano conoscenza del moto, non dell'immobilità, / conoscenza del linguaggio, ma non del silenzio, / conoscenza della parola, e ignoranza del Verbo [...] Dov'è la vita che abbiamo perduto vivendo? Dov'è la saggezza che abbiamo perduto sapendo? Dov'è la sapienza che abbiamo perduto nell'informazione?».

Un inessenziale cieco affaccendarsi, cui sfugge il senso che abita l'illimitato scorrere, nella sua trasparenza. Così nei *Four Quartets*: «Tempo passato e tempo futuro / quanto poteva essere e quanto è stato / puntano a un intento sempre presente». Tale intento, va da sé, ai mortali non è rivelato, non in modo disteso e pacificato, non nell'andare consueto dei giorni.

Friedrich Hölderlin, come Thomas Eliot, cercava l'essenza della vita nella sua matrice d'*Hyperion*, tra classicità, sacre scritture e miti nordici, e contrapponeva la prospettiva dei celesti, i cui «occhi sereni / brillano di quieta / eterna chiarezza» alla condizione mendica ed errante, effimera dell'umano: «Invece a noi non è dato / poter stare in alcun luogo, / svaniscono, precipitano / gli uomini dolorosi / ciecamente dall'una / all'altra delle ore, / come acqua gettata / di scoglio in scoglio / negli anni giù nell'ignoto». Thomas nei *Quartetti* pare riconciliarsi con questa condizione, in un'*erhebung* hegeliana che permette l'osservazione da sfere più alte, dove irradia un chiarore di divino conforto: «La segreta libertà dal desiderio pratico, / lo svincolo da azione e sofferenza, lo svincolo dallo sforzo / segreto e visibile, tuttavia circondati / dalla grazia del senso, bianca luce ferma e in movimento, / *erhebung* immobile, concentrazione / senza eliminazione, il mondo nuovo / e il vecchio ben dichiarato, compreso / nell'integrità della sua incompleta estasi, / nel risolversi del suo incompleto orrore».

Ma è qui, nell'opera giovanile, nell'assillo della *Terra devastata*, che il grido dell'uomo si sente forte: nelle immagini frammentate, nei fantasmi che dimorano nei campi e nei corsi d'acqua, nei richiami remoti come *xoanon*, che portano incisi a scalpello i segni del vero, e gemono della morte di ogni civiltà.

Nella *Terra devastata* una litania di testi antichissimi bisbiglia dal fondale, coro di voci che aleggiano nel reticolo metrico come il passaggio dorato e feroce di un dio. Sono gli evangelisti, i lirici greci, sono le lacrime tra le ciglia di Didone, di Ofelia, gli sfarzi di Cleopatra; è lo strazio di Filomela, «così brutalmente forzata», sono gli inferi dell'Odissea, è Virgilio, Ovidio, il Buddha, Sant'Agostino; sono le Upanishad, l'Inferno e il Purgatorio di Dante; e poi le arie di Wagner, i maghi e gli spiriti di Shakespeare, le atmosfere trasognate dei *Fleurs du mal*, i miti nordici, le ninfe del Reno, i cavalieri del Sacro Graal.

Ma tutto questo continuamente s'incrina, si spacca, e dalle fenditure, come un liquame, sale l'odierno, l'urbano, il degradato scenario di «bottiglie vuote, carte da sandwich»; la femminilità profanata delle ninfe, i desolanti commerci che dominano i giorni e opacizzano il sentire: «Tu avevi le braccia cariche, e i capelli bagnati, io non riuscivo / a parlare, e la vista mi veniva meno, e non ero / né morto né vivo, e non sapevo nulla».

*La terra devastata* è in controcanto lirico con l'*Ulisse* di Joyce, che Thomas legge con sgomento, pensando che l'opera che ha in mente sia già stata scritta; ma poi la difende dai detrattori recensendola, e nega le accuse mosse a James di essere un «profeta del caos». Eliot capisce che i due scritti si integrano, e mette la sua *Waste Land* in risonanza con l'*Ulisse*: anche qui la cultura occidentale guarda sé stessa saltando tra contemporaneità e antichità, chiedendo conto di un presente spento al paradigma-archetipo dell'antico, esorcizzando l'avvilta cultura di massa con fraseggi letterari della tradizione, modellando il testo nell'allegoria della frantumazione: la struttura monologica si disarticola continuamente tra lamento corale e voce di un singolo che alza il capo dal torrente della storia.

E così fa Eliot: mischia generi letterari, epoche, campi semantici e registri; pratica sistematici sfaceli; mette ogni bellezza sull'altare aprendone il torace, e restituisce il cuore fibrillante, l'armonia perduta dell'umana civiltà novecentesca.

In Eliot Tiresia e la Sibilla – ormai esanime nell'ampolla, e derisa persino dai bambini – trasfigurano in Madame Sosostriis, cartomante prezzolata che vaticina tra oroscopi e tarocchi; i dannati danteschi sciamano sul London bridge, Phlebas il fenicio è un mercante con le tasche piene di uva passa, che tenta di scroccare un fine settimana al Metropole. E Tiresia, che è uomo e donna, che sedette sotto le mura di Tebe e camminò tra i morti, lui che tutto ha già vissuto e sofferto, con i suoi occhi ciechi vede morire l'amore: preteso su un divano colmo di «calze, ciabatte, canotte e corpetti» dal giovane pustoloso, impiegato d'agenzia immobiliare, e subito dalla dattilografa come una seccatura, come un'ammenda, avviene miseramente, in un paesaggio da cui tutto è migrato, tutto disperso.

I profeti in Eliot non sono ridanciani come la Pizia di Dürrenmatt, che dovrà comunque render conto della propria cinica empietà alla trasparenza del tempo: «In realtà, Pannychis, se c'è una cosa che mi preoccupa – mormorò Tiresia – è che non esistono storie irrilevanti»; la duale creatura veggente di Dürrenmatt inventa il futuro per burla, ma poi lo provoca, e risveglia fatti antecedenti nel passato; nel profetizzare a un giovane zoppo che ucciderà suo padre e poi giacerà con la madre, finisce per accendere il possibile: «Eppure laggiù già costruiscono un teatro e già ad Atene un poeta sconosciuto sta scrivendo una tragedia su Edipo».

I profeti di Eliot sono sì, trasfigurati, fusi tra loro, esautorati, ma non ridacchiano; piuttosto gridano come Iokanaan dalla cisterna, in un'atmosfera pre apocalittica: «e pipistrelli con volti infantili nella luce violetta / stridevano e battevano le ali / e strisciavano a testa in giù lungo un muro annerito / e capovolte nell'aria c'erano torri / le loro campane reminiscenti contavano le ore / e voci cantavano da cisterne vuote e pozzi esausti».

Nella *Terra devastata* c'è una realtà gremita e disabitata, vuota di ogni missione: Gawain il cavaliere, nipote di Artù, nella Cappella perigliosa non trova mulinelli di presenze maligne, ma l'orrore del vuoto: «In questa cava guasta tra le montagne / nella luce debole della luna, l'erba canta / sopra le tombe crollate, intorno alla cappella / c'è la cappella vuota, casa solo del vento».

L'occidente decade, immerso nel suo crepuscolo di contrappasso: la svendita degli dèi, il malinteso splendore, l'Olimpo degli spiccioli, la miseria persino nel dolore.

Thomas in epigrafe voleva Conrad, la visione ultima di Kurtz, l'imperialista che crolla, abbandonato in punto di morte dallo spettro dell'Occidente che lo aveva reso una sanguinaria marionetta.

Ma poi Ezra Pound, «il miglior fabbro» in dedica (così anche Artaud per Guinizzelli, tra i lussuriosi purgati nel XXVI canto), aveva insistito sul respiro mitico, sulla prospettiva universale; e Thomas si lascia guidare, nell'epigrafe come nel poema, pur non rinunciando a mettere in continuo chiaroscuro l'archetipo del classico con il cinereo dell'urbano e dell'attuale. Una licenziosità meccanica e avvilita, un linguaggio distorto, abortivo, a tratti triviale, sono i penosi anfratti in cui la moglie Vivien Haigh-Wood lo aiuta a discendere, rivedendo il testo in costruttiva dialettica rispetto a Pound.

Ma sarà la seconda moglie, molti anni più tardi, nel 1968, (le prime poche copie della *Waste Land* erano circolate nel 1923 ad opera della Hogarth Press di Virginia e Leonard Woolf), a chiedere a Pound di rivedere insieme quelle note così sofferte, quella «Caesarean operation» con cui Ezra aveva aiutato Thomas a dare alla luce il suo poema. Pound, stremato da numerose vicende personali, tra cui una lunga permanenza in un ospedale psichiatrico, rimane immobile e piange. Thomas è morto ormai da tre anni ma *The Waste Land* è già iscritta nella storia della poesia.

Basterebbe rileggere ancora una volta *La terra devastata*, quest'opera gracile e assoluta, che fa a brandelli il passato e lo restituisce lacerato, immortale, per rendersi conto di quanto la nostra civiltà, nei primi decenni del novecento, si stesse già inoltrando sulla via di quel disfacimento storico-politico, geografico, antropologico che attualmente stiamo vivendo; impasse ideologico, climatico, spirituale, che pervade la dimensione collettiva e individuale, nell'apparente impossibilità di convivenza e dialogo morale con noi stessi e con gli altri.

Nei primi sconfortati decenni del Novecento, Eliot è un reduce morale, e, come Tiresia, sembra portare sullo sterno («and I Tiresia have foresuffered all») tutto ciò che è già accaduto.

Thomas è lui stesso il profeta, la Sibilla svilita e chiusa nell'ampolla, è l'Ulisse che scende agli inferi per sapere del suo ritorno a Itaca; è smarrito come Amleto, come i discepoli che camminano accanto al messia risorto senza riconoscerlo. Sua la visione nel grido spezzato, il peso degli eventi, le torri crollate, la perdizione di Cartagine, la crudeltà delle rifioriture di primavera, i morti insepolti, il gelo nelle trincee, nel terrore dei topi, nello sbiancare fragile delle ossa insepolti.

Tutto questo, sembra dire Thomas, tutto questo siamo noi, in questa luce purpurea e declive, in cui l'occidente si distende come un gigante esausto e arreso di fronte all'orrore di sé stesso.

Ora *The Waste Land* diventa, nella traduzione di Gallo, una terra non più desolata per cause ineluttabili e naturali, ma attivamente *devastata*. Le valutazioni etimologiche e concettuali della poetessa e studiosa sono accurate e condivisibili nel dettaglio, ma è sotto la pelle che si avverte come la devastazione che Eliot riportava in *waste* fosse un processo attivo e sconsiderato già allora; nel titolo originario era presente il concetto, nel suo tagliente splendore: *La terra devastata* declina un principe pescatore che getta la lenza in canali oscuri, divinità dell'acqua fuggite da fiumi untuosi di liquami e rifiuti, donne violate e rubate alla vita come Filomela, che solo nella trasfigurazione dal corpo-gabbia ritrova il volo e il canto.

La femminilità è venduta, le ninfe sono scomparse o prostitute; oppure accondiscendenti a una sessualità meccanica, consumata in serie come prodotto, in un ammutolire del creato in cui persino la musica non risuona più dalle dita sugli archi, ma è distrattamente riprodotta *ad libitum* dalla puntina di un grammofo. *The Waste Land* sono i pendolari che camminano allucinati sotto la torre di Londra, asserviti al denaro delle banche e delle assicurazioni, che oscillano con sguardo basso e scuro laddove un tempo brillava, luminosa e santa, la protezione di Eleonora di Provenza.

Eliot porta il peso del veggente inascoltato: come san Giovanni Battista grida dalla cisterna in cui è imprigionato, Thomas cantilena le sacre scritture, ridà voce ai dannati e ai morti, canta la morte per acqua di Ofelia; fa l'epitaffio del marinaio fenicio che dimenticò profitto e perdita, tristemente trasfigurato nell'opportunist Mr Eugenides, mercante «con la barba sfatta, e una tasca piena di uva passa».

Le voci risalgono dalle cornici e dai gironi di Dante, dove l'arte del trovatore provenzale non preserva dal fuoco, dove il conte che ha mangiato i propri figli divide il destino col generale che non ha avuto pietà della fame del popolo. Eliot sa e conosce il dare, il frenare, l'aver compassione; sa che demoni, uomini e dèi devono rispondere da sempre alla stessa legge inascoltata; che non si possono lasciare insepolti i morti, violare l'amore, vendere l'uomo dandogli un prezzo, disseccare la terra non rivolgendosi al Re sofferente la domanda che rigenera le radici nella pioggia: «Che cosa vi strugge?».

The *Waste Land* è una tempesta di pietre, che schiude le labbra ai profeti, ai santi, agli spiriti della notte; è lo schianto del puro e del sacro su un presente di anonimo, degradato squallore; la condanna del poeta alla grazia che non torna, pena che lo porta a frammentare rabbiosamente la sua erudizione («Hieronymo è pazzo di nuovo»), a restituirne solo le schegge, per opporsi alla vorticosità ed esausta contemporaneità. Eliot incanta e ferisce ancora oggi, e sarebbe inutile riportare i versi eterni di Phlebas il fenicio, del Sermone del Fuoco, dell'Aprile crudele, del canto della sete dopo la morte di Cristo. Tutti sappiamo ciò che disse il tuono, e nessuno può passare indenne dalla lettura di questa elegia.

Ma Eliot allo stesso modo scalfì il cuore di numerose creature celesti del suo tempo.

Virginia Woolf compose personalmente a mano la stampa della *Waste Land*, cercò di far avere a Thomas la direzione della pagina letteraria di «Nation e Athenaeum», e promosse la sottoscrizione di un fondo che potesse permettergli di abbandonare il lavoro alla Lloyd's Bank, per dedicarsi completamente alla poesia. Eliot deluse queste aspettative, perché per lui l'arte era sguardo sul mondo, e non canto di sé stessi; ma quello che ruppe irrimediabilmente il suo rapporto con Woolf fu la sua conversione all'anglicanesimo. Così Virginia: «Ho avuto un colloquio vergognoso e angosciante con il povero e caro Tom Eliot, che può essere chiamato morto per tutti noi da questo giorno in avanti. Egli è diventato un anglo-cattolico, crede in Dio e l'immortalità, e va in chiesa. Sono rimasta davvero scioccata. Un cadavere mi sembra più credibile di lui».

Se Virginia è ferita dagli afflitti mistici di Thomas, accade il contrario per Cristina Campo, anima trafitta ma indenne, consacrata, che vive quotidianamente l'altrove, e non comprende di Eliot l'immersione nell'inquieto presente: «Cara Mita, questo è Eliot – il mio Thomas detestato ed amato, dove si mischia come in nessun altro, sapore di vita e di morte, l'acqua dolce e salata della foce dei fiumi. Non ho da offrire al suo silenzio che questi bimbi tra le foglie, sulle cerimonie dei morti, questo sole che riempie d'acqua le conche vuote degli anni; e queste incerte, tormentose stagioni tutte smarrite una nell'altra in lampi di fuoco e neve». Queste parole erano una nota a margine che Cristina aveva apposto ai *Quartets*, (tradotti in francese da Pierre Leyris, e da lei dattiloscritti per Margherita Pieracci Harwell), al tratto: «Inattese in un raggio di sole / mentre la polvere si muove / si alzano le risate nascoste / dei bimbi nel fogliame / presto, qui, ora, sempre – ridicolo, sprecato e triste tempo / che prima e dopo si stende».

Thomas è detestato ed amato, inevitabilmente, perché di Cristina condivide in essenza la purezza, ma l'afferma e la cerca per contrasto, calandosi nel mondo.

Sarà Mario Luzi, l'altro grande poeta cristiano del Novecento, a sentire forte Eliot, e a sviluppare, con Thomas, una rara comunanza di intenti espressivi e poetici, tali da superare l'iniziale simbolismo ermetico. L'opera di Luzi è intrisa dello spirito, delle riflessioni, delle immagini di Eliot. Luzi che vive dapprima, in *Avvento notturno*, la sofferenza di un mondo illeggibile, che si chiude e si rannuvola in un discorso poetico buio e frantumato – un «cumulo di immagini infrante», come lo definisce Verdino, con preciso riferimento al celebre verso della *Waste Land*: «a heap of broken images where the sun beats», si apre in un secondo momento a un *imagismo* (così Scarpati) che è rinnovata ricezione del narrato eliotiano: anche in Luzi la terra deserta e inospitale è il territorio poetico che porge, come correlativi oggettivi, le immagini del dolore e della crisi: «È questa la nostra regione senza limiti, / cogline i fiori tristi, le erbe opache, [...] È la nostra regione senza sole, / ecco il colore della pena sterminato / di cui non t'era noto che un indizio [...] Riconosco la nostra patria desolata / della nascita nostra senza origine / e della nostra morte senza fine».

Attraverso *Primizie del deserto* e fino alle ultime raccolte, nel lungo percorso purgatorio (e profondamente dantesco) in cui Luzi scava la catarsi e i perduti valori nelle origini della lingua, il dialogo con Eliot via via

si alimenta e mai termina, raggiungendo in Mario una sintesi di visione che riunisce la desolazione della *Waste Land* al quieto distacco dei *Four Quartets*.

Luzi ha, nei suoi personali deserti, nelle sue terre devastate, le primizie scoscese di una fede sofferta, radicata, di una spiritualità di cristallo: «Ed i giorni rinascono dai giorni / l'uno dall'altro, perdita ed inizio, / cenere e seme, identità nel cielo», e ancora: «Si è qui, come si deve, in una parte, / in un punto del tempo, in una stanza, / nella luce, nel divenire eterno».

Ed è nella luce, e nel divenire eterno che i *Quartetti* dimorano: «Dopo che l'ala del martin pescatore / ha risposto con luce alla luce, e tace, è ancora / nel punto fermo del mondo che svolta».

I *Quartetti*, dell'esistenza, del canto delle acque, del dolente divenire, sanno tutto: «Dov'è la fine del lamento muto, / il silenzioso appassire dei fiori autunnali / che cade dai petali lasciandoli immobili; / dov'è la fine del relitto alla deriva, / la preghiera degli ossi sulla spiaggia, / l'impossibile preghiera all'annuncio del disastro? // [...] La gente si trasforma, sorride: ma il dolore resta. [...] E lo scoglio aguzzo nell'acqua agitata, / oltrepassato dalle onde, nascosto nella nebbia; / nei giorni di bonaccia è soltanto un monumento, / nel tempo navigabile è sempre un segnale marino / che guida la rotta: ma nella stagione cupa / o nella furia improvvisa, è ciò che sempre fu».

E tutto sanno dell'istante non nostro, del ritmo immisurabile, del fluire perenne, che può essere scandito solo dalla risacca del mare, o dal rintocco di una campana: «Tempo e campane hanno sepolto il giorno / una nube oscura porta lontano il sole»; e di nuovo: «fra la mezzanotte e l'alba, quando il passato è inganno / e il futuro è senza futuro, prima del primo mattino / quando il tempo s'arresta e il tempo non ha fine; / quando nella risacca, che è ed era nel principio, / risuona / la campana».

L'inquietudine della creatura terrestre, la percezione della sua durata contratta, deforme, mortificata dall'eterno, ricorrono immutate nel poeta contemporaneo; così la magnifica Serragnoli: «o guardare qualcuno / che ridendo scarabocchia la morte / che ha visto Dio e la vita / a tirare corde di campane / come se il tempo impiccato / morisse in una musica».

Eppure i versi dei *Quartetti*, che tutto questo sanno e sanno dire, risalgono le volute d'azzurro, e del cielo raggiungono l'altezza, la speranza; è qui, dallo sguardo pacificato che non nega, ma include la contraddizione, che nasce la grazia, nel cerchio del fuoco: «e alla fine di ogni nostra esplorazione / arriveremo dove eravamo partiti, / conosceremo il posto per la prima volta. [...] e tutto sarà bene e / ogni specie di cosa sarà bene / se lingue di fiamma s'avvolgeranno / in un nodo coronato di fuoco / e il fuoco e la rosa saranno uniti».

Eliot e Luzi, poeti profondamente mistici, hanno scelto entrambi di credere, di sentire.

Virginia Woolf, al contrario, non crede, appartiene alla generazione che ha deciso di liberare l'umano dagli orpelli del divino, dai lacci della superstizione, dal puritanesimo ipocrita che spesso il canone religioso porta in sé.

Ma, suo malgrado, sente, e nei diari scrive: «il dono di sentire...io ho un senso così acuto di qualcosa [...] coscienza di ciò che io chiamo *realtà*: qualcosa che vedo di fronte a me: qualcosa di astratto che sta tra le colline, o nel cielo, oltre il quale non c'è nulla che conti: in cui io riposo e continuerò a esistere»; e ancora: «Devo uscire dalla vita, per entrare nella realtà [...] Quando scrivo, sono semplicemente una sensibilità». Virginia è in grado, leggendo i suoi testi appare chiarissimo, di raggiungere quel punto quieto, che si trova solo nelle più profonde concavità di sé stessi, in cui risuona l'universale: «Io de-sostanzio apposta [...] perché non mi fido della realtà». Il sentire purissimo, mediante l'immaginazione, ridà sostanza al fondale, portandone alla luce la parola rinnovata.

Campo, nella minuta nota introduttiva a *Il flauto e il tappeto*, ugualmente dice tutto: «Mi sembra che il libro ripeta da un capo all'altro un unico discorso [...] un piccolo tentativo di dissidenza dal gioco delle forze, una professione di incredulità nell'onnipotenza del visibile [...] Nella camera dipinta dei nostri vecchi pittori era comune che figure dissimili, dalle varie pareti, alludessero con lo stesso gesto a un solo centro, un solo ospite assente o presente». Campo cerca Dio nella materialità del mondo. Lo cerca dolorosamente, ne disegna il profilo vuoto, la fulgida mancanza; ma, nella muta materia, la poesia è preghiera, e, nell'immaginazione attenta, è declinata la via: «L'attenzione è il solo cammino verso

l'inesprimibile, la sola strada al mistero. Infatti è solidamente ancorata nel reale, e soltanto per allusioni celate nel reale si manifesta il mistero». Anche per Campo la percezione è la forma più legittima, assoluta d'immaginazione.

Dove viene meno la presenza di qualcosa che è, per l'artista, prezioso, è là, nel vuoto, ch'egli è premiato con la visione; e la creazione non è altro che la capacità (che John Keats chiamava «negativa») di sostenere il vuoto, la privazione, la nostalgia. Lo si vede in Proust, in Hölderlin, nei testi miniati di Cristina.

In Virginia Woolf sono i gradini vuoti, la sedia vuota, la casa vuota dove Lily fissa la sagoma di assenza di Miss Ramsay; il vuoto si fa oggetto di *poiesis* e cresce, come tutti i sogni, pieno di verità e di elegia. Lily, orfana della presenza, viene visitata dalla memoria, e riesce a fissare la sua verità sulla tela.

Anche Woolf, come Eliot, come ogni mistico o visionario, come ogni poeta, non vede con gli occhi, ma con una percezione intima, brulicante di voci e immagini, che solo in alcuni magici istanti si configura nell'ordito del reale più puro: un bagliore, un miraggio. Non sono gli occhi a vedere, è il *Faro*, che ruota con il suo occhio giallo nella nebbia, tra le sconfinite insidiose acque; è la luce che illumina dove si posa, scegliendo chi ha la «tremenda capacità di sentire», dando a volte il dono di saper porre in opera il dolore, di attuare la trasformazione alchemica della lacrima in gesto d'arte. Allora le parole si aggregano da sole nella quiete, e prendono il passo del canto antichissimo, dell'immedicabile ferita della creatura mortale: il rimpianto delle cose perdute, nell'interminato cerchio del tempo.

Woolf, come Eliot, cerca l'intuizione ultima nel silenzio del sé, e l'immaginazione dell'artista altro non è che l'esplorazione di quel punto dove la propria esistenza sfiora il fondo buio dell'essere, e lo fa risuonare con visionaria immaginazione, fino a dargli corpo, e sollevarlo alla parola.

Anche Keats ci richiamava all'affidabilità dell'immaginazione, come unico ambito in cui si possa entrare in risonanza col vero. L'immaginazione è dove coabitano bellezza e malinconia, dove si nasconde la verità del creato, e ogni vita è rimando, è simbolo, che va letto nella dimensione della comprensione alta, tersa, non nella piatta interpretazione dei fatti. Ogni vita coi suoi eventi è una continua allegoria, una scrittura sacra, che nasconde un profondo mistero.

Così Kafka, nei suoi *Quaderni in ottavo*: «La nostra arte è un essere abbagliati dalla verità: vera è la luce sul volto che arretra con una smorfia, nient'altro»; «Da un certo punto in là non c'è più ritorno. È questo il punto da raggiungere». Così accade al suo *Medico di campagna*, chiamato di notte: all'errore di rispondere, accade qualcosa, un incubo gelido, nevoso e sanguigno, che coincide con l'allontanarsi dal noto, e fare esperienza della verità dell'assurdo: «In questo modo non tornerò mai a casa [...] Nudo, esposto al gelo di questa maledettissima epoca, su una carrozza realmente esistente, tirata da cavalli irreali, vado attorno vagando».

Kafka conosce la solitudine di chi osserva: sotto il tendone del circo, nel *Loggione* il pubblico soffre e non trova divertimento né nella durezza di una realtà emaciata e misera, governata da una caotica crudeltà, né nel numero acrobatico in cui tutto è garbo ed eleganza ma in cui vibra il dubbio di un allestito inganno, di un'ammantata illusione. Lo spettatore è ugualmente ferito e «naufregando nella marcia finale come in un grave sogno, piange senza saperlo».

Se per alcuni le realtà si frantumano e stratificano, mescolandosi in più dimensioni, senza alcun riguardo per i divisori dello spazio e del tempo, allora tutto è disperata compresenza e reciproca relazione. Ogni cosa è o è stata o sarà, in un reticolo di fili interconnessi, dove immagini e parole, nel vortice centripeto, ritornano alla memoria o sono eternamente presenti, come per la Pizia di Dürrenmatt. La materia prende nuovi nomi e nuovi aspetti, ma si tratta sempre di un'unica, ostinata rappresentazione.

Nella *Terra devastata* i fasti di auree passate stagioni riecheggiano fino all'uomo moderno, creatura alata rinchiusa ora nelle voliere del grigiore, e gli eventi remoti e le loro narrazioni si mescolano e prendono spessore in contrasto con la propria assenza, finché lo spettatore non è sopraffatto da questa unità infranta e roteante. Al poeta non rimane che riportare schegge e frammenti di percezione, puntellandosi all'idea di ritrovarvi un principio di unità, un simulacro di sé che permetta di non impazzire.

Gallo riporta, veicola le atmosfere, richiama i sensi più reconditi; cerca di intendere ogni suggestione, ogni nesso che il poeta stesse vivendo, nel reticolo magico delle voci che lo accompagnavano,

nell'intreccio delle reminiscenze letterarie più svariate e distanti che lo visitavano, più o meno consapevolmente, nel distendere alla luce questa sua farfugliante, incantata opera. Carmen rintraccia relazioni, rimanda, espone. Non forza ma apre, non afferma ma suggerisce. Accurata, non pedante, scandaglia con rigore risoluto, con desta sensibilità; con eleganza, con sprezzatura: «facilement, facilement» diceva Chopin. Grazie a questa riedizione, ancora una volta *The Waste Land* deflagra e disfa, buio cielo, bagliore dal fondale.

Eliot, nelle parole di Gallo, dimostra ancora una volta di far parte di quella costellazione di visionari attentissimi, in cui alcuni temi ricorrono, inesorabili, attraverso i secoli: la nostalgia del perduto, l'intuizione saltuaria del senso – scheggiato, inatteso nell'attimo, adagiato sul fondo; la percezione come risorsa e condanna, la compresenza del tempo, la sua folle trasparenza, che rende gremito anche l'istante più silenzioso; l'intenso misticismo, in cui l'inesausto, sfibrante presagio coglie realtà sottese al creato, mentre la vita reale prende i contorni sfumati, incerti di una proiezione distante, deformata, colma di affermazioni ottuse e desolanti.

Che tale misticismo sfoci in una conversione religiosa precisa o persino in un vago animismo naturalista, con tutte le gradazioni intermedie di rivelazione e spiritualità è, in fondo, piuttosto irrilevante. Woolf si risentì della conversione di Eliot, non comprese la sua ricerca del sacro e del simbolo come chiave di interpretazione della materia, ma era comunque pervasa dalle incandescenze del vero.

Campo cercava Dio per sottrazione, con aristocratica grazia, nel riserbo: «Ma io non ho, davvero, che la poesia come preghiera – ma posso offrirla? E quando mai la sentirò così vera (non dico pura, ma è differente?) da poterla deporre a quell'altare – di cui non vedo e forse non vedrò mai che i gradini – come un cesto di pigne verdi, una conchiglia, un grappolo?».

Eliot, profeta sofferto e spezzato, in età matura appare riconciliato, nella fede: dalle terre disseccate e riarse della *Waste Land*, Thomas arriva al dio bruno dei *Quartets* che, cupo, imbattuto e intrattabile, respira nelle profondità del fiume. E sarà questo l'Eliot di Luzi, quello in cui il grido del crollo è divenuto cerchio, scorrere d'acque sacre, immoto tumulto del mare.

Nella *Terra devastata* rimane però la nostra enciclopedia della sconfitta, che traduce uno smembrato caos nello stupore dell'unità molteplice, elevando la sofferenza della frammentazione al metafisico «odore di una rosa».

Forse Eliot aveva trovato nello stento i primi bagliori di luce, dove «non c'è acqua ma solo roccia / roccia e non acqua e la strada di sabbia», nei territori inariditi che dovette attraversare per descrivere l'agonia della sua terra.

C'è un dio bruno, per chi pone il dolore in opera, che vive proprio qui: nella mancanza che spezza, nelle ginocchia piegate in silenzio, nella presenza negata; nella luce che trema, nel vuoto che scava al centro, nella *pesanteur* che schiaccia il respiro. È il dono amaro che, messo in arte, tutto rende e moltiplica.

Nella tela di Filomela, nel quadro di Lily, nel poema intessuto di mute grida abita il senso: il poeta, confuso, sbigottito, inespica nella sua terra devastata, e le parole discendono in lui e divengono, per chi lo sa ascoltare, una gemma universale ed eterna.

Testi consultati:

Thomas Eliot, *La terra devastata*, traduzione e cura di Carmen Gallo, Il Saggiatore, 2021

Thomas Eliot, *Quattro quartetti*, traduzione di Elio Grasso, a cura di Davide Brullo, Raffaelli 2017

Thomas Eliot, Cori de *La Rocca*, traduzione di Roberto Sanesi, Rizzoli, 2010

Friedrich Dürrenmatt, *La morte della Pizä*, traduzione di Renata Colorni, Adelphi, 1988

Friedrich Hölderlin, *Poesie scelte*, traduzione e cura di Susanna Mati, Feltrinelli, 2010

Frank Kafka, *Aforismi di Zürau*, a cura di Roberto Calasso, Adelphi, 2004

Frank Kafka, *Un medico di campagna*, traduzione di Rodolfo Paoli, a cura di Giuliano Baioni, Mondadori, 1970

Mario Luzi, *Tutte le poesie*, Garzanti Editore, 1988

Francesca Serragnoli, *La quasi notte*, a cura di Pasquale Di Palma, MC edizioni, 2020

Virginia Woolf, *Al faro*, traduzione e cura di Nadia Fusini, SE, 2011

Cristina Campo, *Gli imperdonabili*, Adelphi, 1987

William Shakespeare, *Teatro*, Orsa Maggiore, traduzione di Francesco Franconeri, 1994