

LA SPERIMENTAZIONE DEL COLLAGE NELLA «WASTE LAND» DI T.S. ELIOT

La *Waste Land* venne pubblicata nell'ottobre del 1922, pochi mesi dopo l'*Ulysses* di James Joyce e segnò in modo determinante l'*annus mirabilis* della letteratura inglese del Novecento, costituendone uno dei suoi momenti più elevati. L'opera più celebre di T.S. Eliot colpì subito il pubblico e la critica per il suo stile e la novità dei contenuti; è stata oggetto negli anni successivi di un'impressionante serie di studi, a testimoniare la sua costante attualità e la sua capacità di impressionare il lettore anche a distanza di quasi un secolo. L'obiettivo del presente saggio è esaminare il poema eliotiano alla luce del suo rapporto con la tecnica del collage, tenendo conto della sperimentazione originatasi in quegli anni nel campo delle arti visive in particolare. Non a caso, quando il poema eliotiano venne pubblicato per la prima volta sul *Dial*, ad accompagnare la pagina di apertura fu posta proprio la riproduzione di una tela cubista di Robert Delaunay¹. Il contesto storico e culturale in cui prese forma e si sviluppò il capolavoro di T.S. Eliot era fortemente caratterizzato dal clima di grande fermento che ruotava intorno all'avanguardia londinese; l'esperienza modernista influenzò notevolmente l'autore, ponendolo in sintonia con il movimento vorticista e permettendogli di fare la conoscenza dei mutamenti che andavano agitando le arti visive in quell'epoca².

¹) Come riportato in Brown 1981, si tratta di una tela della serie di *St. Severin*, datata appunto novembre 1922.

²) L'interesse generale di Eliot per le arti visive viene confermato da affermazioni del poeta come: «[...] an educated man should be as familiar with the latest findings of natural science as with the most recent style of Picasso» (cit. in Cronin 1958, p. 134).

1. *Eliot e l'avanguardia delle arti visive*

Nella tarda estate del 1912 Braque, trovandosi a passare davanti un negozio che vendeva tessuti ad Avignone, rimase folgorato dalla visione di una vetrina che esponeva un rotolo di tappezzeria stampata a imitazione del legno. Affascinato dall'originalità di quell'inedito materiale, l'artista ne acquistò immediatamente diversi scampoli, deciso a sfruttare le grandi potenzialità espressive che vi vedeva racchiuse³. A questo singolare aneddoto si potrebbe far risalire, pur semplificando, la nascita di un'esperienza artistica che di lì a poco avrebbe significativamente rivoluzionato la concezione moderna della pittura. A partire dalla genesi cubista, passando per la controproposta tutta italiana del Futurismo per arrivare fino ad Hausmann e ai fotomontaggi surrealisti, il collage rigettò con decisione quelli che avevano costituito per anni i capisaldi della pittura, denunciandoli come retaggi obsoleti del passato, convenzioni arbitrarie ormai prive di significato.

L'impatto immediato esercitato dalla pittura sullo spettatore la rendeva un veicolo privilegiato per la trasmissione delle sperimentazioni avanguardiste. Legato a doppio filo al mondo delle arti visive è, ad esempio, l'Imagismo di Ezra Pound, fortemente influenzato dal pensiero di T.E. Hulme e dalla sua *School of Images*. L'occasione per la maturazione di un movimento avanguardista esclusivamente inglese venne fornito a Wyndham Lewis, nel 1914, dalla pubblicazione di *Vital English Art*, manifesto elaborato da Marinetti e dal pittore C.R. Nevinson nell'intento di riunire sotto l'egida del Futurismo le crescenti sperimentazioni del mondo culturale anglosassone. Lewis e compagni non sposarono mai la tipica iconoclastia futurista che investiva indiscriminatamente la tradizione e il passato, ma preferirono operare una selezione dei modelli precedenti a partire dai quali operare la loro riflessione critica. Molti degli elementi rivoluzionari cubisti e poi futuristi, tra cui il dissolversi dello spazio prospettico, la commistione dei piani, la propensione all'astrattismo, finiscono per transitare e venire assimilati anche in ambito letterario fino a ricomparire in *The Waste Land*⁴.

Il rapporto che univa T.S. Eliot con il modernismo inglese e in particolare con le personalità di Ezra Pound e Wyndham Lewis riveste una particolare importanza per la comprensione dello sviluppo della poetica dell'autore. I tre condividevano le comuni origini americane e la scelta di

³) Vd. Rubin 1989, p. 40.

⁴) Ricordano J.S. Brooker e J. Bentley: «Certainly, it would be a mistake simply to group him (Eliot) with the cubists, futurists, or even the vorticists. At the same time, it is important to note that he shared with the dispensational mentality of these artists, and even more than they, he realized that traditional notions of reality were no longer valid and that traditional models of knowing were inadequate» (cfr. Brooker 1990, p. 28).

allontanarsi dalla loro patria per intraprendere la carriera nella temperie culturale anglosassone. Nella sua metamorfosi critica e artistica del 1913, Pound si avvicinò alle arti visive⁵ e in quel contesto approfondì la conoscenza di Lewis, presentandolo in seguito a Eliot. Quest'ultimo fu un assiduo frequentatore di circoli artistici ed espresse in più casi la sua aperta ammirazione per le opere di Lewis e di Wadsworth⁶.

Non ci sarà spazio in questa sede per dilungarsi sull'amicizia che legò sempre i tre uomini nel corso degli anni; basterà ricordare che Lewis e Pound hanno collaborato strettamente allo sviluppo del Vorticism, il primo come vera forza trainante del gruppo, il secondo agendo da organizzatore e abile impresario del movimento⁷.

2. *L'importanza della collaborazione nella «Waste Land» e nel collage*

Visti alla luce della “operazione cesarea” di Pound, determinati aspetti strutturali della *Waste Land* la avvicinano all'impianto del collage di inizio Novecento. Eliot aveva composto un poema lungo e complesso su cui Pound esercitò la sua azione maieutica; in modo non diverso dai primi *papiers collés*, questi lavorò creativamente sul materiale eliotiano “ritagliandolo” e “sagomandolo” per conservarne le parti più incisive e sfrondare quanto riteneva superfluo o di minore impatto. Il 1971 sarà a lungo ricordato nella storia della letteratura modernista del Novecento come l'anno in cui la vedova di Eliot diede alle stampe il facsimile della *Waste Land* formato da manoscritti, dattiloscritti e altri materiali composti dal marito nell'immediato periodo che precedette la pubblicazione della sua opera più conosciuta. In tale edizione del poema emerge con forza l'immagine di una *Waste Land* estremamente composita, non solo nello stile e nei contenuti, ma anche nella sua genesi e si evidenzia la grande influenza che l'ingegno di Ezra Pound esercitò sull'aspetto finale della composizione eliotiana. Poche settimane dopo il suo rientro da Losanna, Eliot si servì del prezioso contributo critico dell'amico per revisionare l'opera che aveva appena ultimato, e questi nel giro di pochi giorni gli riconsegnò il poema profondamente trasformato e dalla lunghezza sostanzialmente

⁵) Pound era un assiduo frequentatore del salone *Tuesday Night* di Hulme attraverso il quale incontrò molti giovani artisti appartenenti all'avanguardia britannica tra cui, oltre allo stesso Lewis, C.R. Nevinson, Epstein e diversi altri esponenti del Camden Town Group. In Beasley 2007, p. 73.

⁶) Vd. Gordon 1998.

⁷) Sull'evoluzione del concetto di forma nell'avanguardia inglese e sull'esperienza vorticista di Pound vd. Cambon 1963.

dimezzata⁸. Come si vedrà in seguito, l'architettura del poema appare distintamente segnata da innumerevoli tagli e aggiunte, gli elementi facenti parte di un insieme originale vengono modellati e inseriti in un nuovo schema interpretativo. Indubbio è che Ezra Pound mantenne sempre una particolare attenzione per la concisione e l'essenzialità dello stile poetico, volta a dare rilievo all'aspetto figurativo del verso. L'artista doveva essere in grado di utilizzare il minore numero possibile di parole per rendere il concetto voluto, prediligendo l'efficacia di uno stile asciutto e di forte impatto visivo⁹. Non deve dunque stupire che gli interventi più rilevanti di Pound sul testo della *Waste Land* siano in primis di natura riduttiva. L'autorevole mentore insistette affinché Eliot distillasse il più possibile i concetti espressi, rimuovendo il materiale in eccesso. Molti passi della composizione originale risultano cancellati parzialmente o totalmente nell'intento di contenere lo stile tendenzialmente ridondante di Eliot, «Boiling away all that is not poetic»¹⁰.

Il più drastico intervento di riduzione attuato da Pound sul testo della *Waste Land* riguarda la quarta parte dell'opera, non a caso la più corta. Nell'edizione facsimile emerge chiaramente il disappunto di Pound nella lettura di *Death by Water*, che decide di espungerne la maggior parte per conservare unicamente la decina finale di versi su un totale iniziale di quasi cento¹¹. Di nuovo, il facsimile mostra come le stanze iniziali delle Parti I, III e IV del poema, di carattere fortemente descrittivo, vengano sistematicamente espunte da Pound. A tale proposito è interessante citare anche la totale rimozione dei primi quaranta versi di *The Fire Sermon* per il quale Eliot dovette riscrivere completamente l'incipit¹². Questi ingenti tagli e correzioni non devono tuttavia essere interpretati come segni della frustrazione o dell'insoddisfazione di Pound nei confronti del lavoro del suo pupillo; come noto, questi mantenne sempre un'incrollabile fiducia nel talento e nelle capacità artistiche di Eliot. Il lavoro di *editing* di Pound caratterizzò l'opera eliotiana al punto che lo stesso autore scelse di pagare il proprio tributo all'amico con l'emblematica dedica dantesca: «For Ezra Pound, il miglior fabbro». Se Eliot fu l'artista che tracciò la struttura originale della composizione dipingendola su una tela poetica, Pound fu

⁸) Come variamente riportato, lo stesso titolo provvisorio *He Does the Police in Different Voices*, derivato da un passo di *Our Mutual Friend* di Charles Dickens, fu cambiato in quello attuale proprio in seguito alle perplessità espresse da Pound. Lo stesso Pound respinse anche una seconda alternativa proposta da Eliot: *The Horror, The Horror* ricavata da *Heart of Darkness* di Joseph Conrad (cfr. Eliot 1971, p. 125).

⁹) Badenhausen 2004, p. 65.

¹⁰) Pound 1968, p. 11.

¹¹) Riportato anche in Ellmann 1973, p. 70.

¹²) Cfr. Eliot 1971, p. 23.

la mano che impugnando le forbici la plasmò e modellò sapientemente, conferendogli l'aspetto definitivo di un *collage poem*.

Sarebbe tuttavia riduttivo limitare la questione della collaborazione alla composizione della *Waste Land* al sodalizio Pound-Eliot. Se l'opera assume l'aspetto compositivo di un collage, non è esclusivamente in seguito ai tagli ed innesti del maturo mentore: sull'opera più celebre di Eliot si può riconoscere l'influsso esercitato da altre personalità. Questi "collaboratori" esterni vanno ricercati anzitutto nella matrice intertestuale della composizione, nel suo costante dialogo con altri autori e figure della storia dell'arte e della letteratura. L'eterogeneità delle fonti utilizzate da Eliot e il sistematico procedere per citazioni verranno discussi nei paragrafi successivi, mentre è interessante notare fin d'ora come gli epistolari di Eliot ci restituiscano una personalità profondamente convinta del ruolo essenziale della collaborazione: il processo artistico non poteva prescindere da quello dialettico. In tale senso, lo stretto rapporto e i continui contatti mantenuti dall'autore con i suoi "consiglieri letterari" durante la stesura del poema possono essere messi in parallelo con quella fucina di idee e sperimentazione rappresentati dagli *ateliers* dell'avanguardia di inizio secolo¹³.

Se non possiamo immaginare la *Waste Land* come la conosciamo oggi senza questo rapporto di scambio e influenza reciproca, allo stesso modo sarebbe erroneo concepire un'evoluzione del collage senza tenere conto della fitta e inestricabile rete di legami intessuta tra i pittori avanguardisti. È noto come il collage cubista basasse la propria struttura su di un ininterrotto scambio di idee tra i suoi maggiori esponenti. Picasso si accostò alla nuova sperimentazione del collage a partire dalle prime composizioni in cartone di Braque e questi a sua volta subì l'influsso del pittore andaluso nel momento in cui introdusse il colore all'interno delle sue tele. Fin dalla primavera del 1912 i due artisti avevano intrattenuto stretti rapporti, tenendosi vicendevolmente informati circa l'evolversi delle loro sperimentazioni pittoriche: Braque credè i suoi primi *papiers collés* ispirandosi ai lavori mostratigli in marzo dal futuro autore di *Guernica*, mentre Picasso passò buona parte della stagione estiva nell'abitazione provenzale dell'amico e collega, assistendo allo sviluppo di una serie di tecniche innovative che introducevano l'uso di materiali eterogenei nelle opere. Il continuo flusso creativo venutosi a stabilire tra i due artisti finì per influenzarli reciprocamente, rendendo così la paternità del collage una questione ad oggi ancora controversa. In ambito futurista, Severini fu messo a conoscenza da Apollinaire della nuova tecnica impiegata da Picasso mentre si trovava a

¹³) La nozione di collaborazione era assolutamente centrale nelle concezioni avanguardiste dell'epoca, non soltanto a livello personale tra i vari esponenti, ma anche nell'apertura verso l'interazione delle diverse discipline artistiche. Ezra Pound, uno dei padri del Modernismo, considerava il movimento stesso alla stregua di una *shared experience*. Vd. Regnery 1972, pp. 233-264.

Parigi e, una volta rientrato in Italia, ne parlò a Carrà e ad altri esponenti del movimento. Più in generale, si può affermare come l'intera comunità avanguardista visse in una sinapsi artistica collettiva, scambiandosi di continuo progetti e idee, dialogando pubblicamente su riviste internazionali specializzate, viaggiando attraverso l'Europa per visitare le mostre, interagendo e contribuendo insomma a creare una forma d'arte condivisa, ma anche in continua discussione. Ad esempio, se prendiamo in considerazione le forme del collage futurista e il loro confrontarsi sistematico con le innovazioni sperimentate da Picasso e compagni si nota che molte delle opere realizzate dagli artisti italiani in quegli anni vanno appunto interpretate come continue risposte alle provocazioni e alle intuizioni cubiste. A sua volta il Cubismo, pur non rimanendo influenzato in pari misura dal Futurismo, fu costretto a confrontarvisi, dando vita a un dialogo artistico che caratterizzò e stimolò a lungo il panorama culturale. Il costante confronto dialettico tra le avanguardie ha fornito l'indispensabile energia per alimentarne la forza sperimentale e innovatrice: la continua sfida ai modelli francesi, metro di paragone da superare più che emulare, costituì un elemento fondamentale per il Futurismo e il suo afflato rivoluzionario.

La centralità dell'elemento collaborativo è un ponte che collega e avvicina *The Waste Land* e la tecnica del collage. Attraverso l'intertestualità Eliot si servì del dialogo virtuale con i classici e di quello reale con persone che reputava artisticamente capaci; la sua fu una scelta che affondava le radici nella struttura stessa del poema, un'opera che andava componendosi di più voci già nella sua genesi. Come in un collage di Gris si leggono distintamente le tracce cromatiche di Picasso e le linee geometriche di Braque, così su quella "terra desolata" disegnata da Eliot si stagliano le ombre proiettate da Pound e dai maestri del passato.

3. *La sovrapposizione dei piani prospettici*

Il terremoto letterario generato dall'edizione facsimile del 1971 comportò anche una serie di riflessioni da parte della critica circa la datazione delle diverse sezioni che compongono *The Waste Land*. Gli interrogativi, in particolare, si concentrarono intorno alla sequenza secondo cui le cinque parti del poema furono composte. La questione che tormentava gli studiosi dell'epoca era legata alla presenza di tre macchine da scrivere distinte, ognuna delle quali, dotata di differenti caratteristiche di battitura, era stata utilizzata dall'autore per comporre parti separate del testo¹⁴. Il

¹⁴) Per la lunga e completa trattazione della vicenda delle tre macchine da scrivere e il loro utilizzo nella composizione di *The Waste Land* cfr. il primo capitolo di Rainey 2005.

lavoro di Eliot andava in questo senso prefigurandosi come un collage nel collage: un'opera non soltanto costruita sulla citazione e sull'intertestualità, ma anche assemblata in parti e tempi diversi (per quanto sempre appartenenti al poema stesso)¹⁵. Sebbene il resoconto di vicende personali dell'autore abbia permesso di stabilire la sequenzialità lineare dei capitoli dissipando molti dei dubbi in proposito, l'interessante discussione circa la datazione dell'opera ne fa emergere una peculiare caratteristica: quella dell'intercambiabilità delle sezioni che la compongono. Affrancate da un rigido processo lineare, le parti del poema, in particolare le prime tre, potrebbero infatti essere disposte in sequenze differenti senza che l'effetto della composizione ne risulti realmente compromesso. L'assenza di un reale percorso evolutivo che regoli lo svolgersi della trama, la negazione programmatica di elementi ordinatori e la possibilità di una fruizione svincolata da uno schema rigido e fissato, rievocano nuovamente l'immagine del collage, tecnica asincronica per antonomasia, libera dai limiti imposti da un piano prospettico unico¹⁶.

Proprio nella commistione dei piani prospettici si realizza uno dei paralleli più significativi tra il collage e il testo eliotiano. Nei dipinti cubisti le leggi dello spazio e del tempo sono soppresse così che ogni parte del disegno, anche quelle normalmente escluse alla vista, partecipa attivamente alla composizione dell'insieme; questa peculiarità compositiva si arricchisce di nuovi strumenti con l'introduzione del collage, dove l'entrata in gioco di materiali eterogenei nella realizzazione dell'opera mette massimamente in risalto il sovvertimento delle convenzioni pittoriche. La compenetrazione e la sovrapposizione dei piani prospettici contrassegnano il testo eliotiano in modo altrettanto caratteristico, costituendo anzi uno degli elementi di maggiore modernità e riconoscibilità; anche in *The Waste Land* la dimensione spaziale e quella temporale, così come i personaggi e lo scenario in cui questi si muovono, vengono ridefiniti e messi in discussione:

Analogamente alle vistose compenetrazioni e sovrapposizioni dei piani attuate dalla sintassi cubista e futurista, il testo esibisce situazioni, frammenti e personaggi che si metamorfizzano, perdono la loro identità, si mescolano e fondono incessantemente. Lo schianto della forma disarticola e accozza, come in un collage, codici e segni eterogenei.¹⁷

Lo stesso *mythical method* formulato dall'autore in veste di critico si pone come principio unificatore del molteplice, come mezzo per connettere

¹⁵) Un primo accostamento tra il capolavoro di Eliot e le arti visive, con particolare riferimento a fotomontaggi e ai pastiche surrealisti, viene affrontato in Praz 1967, pp. 100-102.

¹⁶) «There is no progression in such poems, and all events or objects are given equal rhetorical emphasis, just as in a Cubist painting all objects are crowded into the same plane» (Korg 1988, p. 124).

¹⁷) Cfr. Cianci 1996, p. 353.

immagini e simboli altrimenti separati da barriere spaziali e temporali: il poeta invita il lettore a raccogliere quei frammenti della civiltà letteraria pescati dalla propria memoria per poi ricomporli in un mosaico contemporaneo¹⁸. L'applicazione del metodo mitico a *The Waste Land* si concretizza in quella giustapposizione di scene e dialoghi che, come accennato in precedenza, finisce per interessare ogni piano nel testo, da quello spaziale e temporale a quello semantico e stilistico. Il caos del mondo contemporaneo non consentiva più coerenti percorsi narrativi; come in pittura l'innovazione avanguardista ricusava l'organizzazione del materiale secondo i canoni tradizionali creando una simultaneità prospettica, così il poeta si distaccava dalla sequenza lineare per costruire il proprio testo su altri testi in un continuo parallelo tra passato e presente¹⁹. Si prenda in considerazione un'opera come *Verre, journal et bouteille de vin* di Juan Gris; nel lavoro dell'artista spagnolo la percezione visiva dello scenario rappresentato appare appunto rivoluzionata e ridefinita dallo slittamento parallelo dei piani su cui il collage è scomposto. La molteplicità dei punti di vista rappresentati permette all'osservatore di fruire simultaneamente di differenti caratteristiche degli oggetti, in aperto contrasto con la natura bidimensionale orizzontale del *tableau*²⁰.

Un parallelo in ambito letterario di tale relativizzazione della componente spaziale ci viene offerto dal poema eliotiano nel celebre passo di *The Burial of the Dead* in cui la figura di Stetson, incontrato nella mattina londinese, si intreccia e si confonde con quella del marinaio fenicio, a sua volta un richiamo al personaggio ricorrente di Phlebas. I limiti spaziali vengono abbattuti anche nell'immagine ricorrente di Londra, "città irreal" che si sdoppia e si sovrappone alla Parigi baudelairiana prima di assumere i contorni dell'inferno dantesco per riappropriarsi infine del proprio aspetto urbano iniziale, in un continuo annullarsi di spazi e distanze tra le varie sezioni del poema²¹. Di nuovo, le acque del Tamigi sono le stesse sulle quali si è fermato il Re Pescatore, si confondono con i fiumi di Babilonia dove il popolo ebreo pianse per Sion e allo stesso tempo con quelle

¹⁸) Vd. Eliot 1923, p. 177: «In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations. [...] Instead of narrative method, we may now use the mythical method».

¹⁹) «The proliferation of perspectives obvious in cubism is also basic to Eliot's poetry. As in "Preludes" Eliot simply juxtaposes slices or fragments of city life, so in *The Waste Land* he presents many broken perspectives on many cities in and out of time» (cfr. Brooker 1990, p. 31).

²⁰) Per una serie di saggi sull'evoluzione del collage attraverso il secolo scorso si veda il significativo volume AA.VV. 2007.

²¹) In particolare i vv. 60 e 207 del poema.

del lago di Losanna, teatro delle vicende personali dell'autore, ma sono anche le acque del Gange nell'ultima sezione.

Tuttavia, non è soltanto la dimensione spaziale a venire deformata e annullata nel poema; il metodo mitico eliotiano si concretizza anche nella sovrapposizione dei piani e dei riferimenti temporali. Centrale, in tale senso, è il concetto di *simultaneità* che si impone a livello generale nell'opera; non è soltanto la "terra" postbellica contemporanea ad essere desolata ma lo sono tutte le terre, tutta la storia, segnata da un destino di ciclico decadimento attraverso epoche e civiltà diverse, in vista di una rinascita tanto attesa quanto compromessa. Già anticipata in *Tradition and the Individual Talent*, del 1919²², la nozione di simultaneità e l'annullamento delle distanze cronologiche ritorna con prepotenza in descrizioni come quella che ha per protagonista il Tamigi nella terza sezione; qui, il fiume londinese ci viene presentato con i toni classici della tradizione spenseriana per poi essere contaminato, nei versi successivi, dall'immagine moderna del corso d'acqua imbrattato di cartacce, bottiglie e rifiuti della civiltà contemporanea. Tuttavia, non è questo il solo punto in cui l'epoca elisabettiana sembra dialogare in un continuum temporale con quella moderna; in seguito, ancora in *The Fire Sermon*, il ricordo del dolce amoreggiare della regina vergine con il suo favorito interviene a spezzare quello scenario di degrado industriale sulle cui acque che trasudano catrame si muovono insicure le chiatte cariche di merci²³; anche in questo caso è il Tamigi a funzionare come una "porta dimensionale", come contatto tra due epoche: il suo corso attraversa la storia della civiltà britannica conservando la memoria del tempo passato. Non sarà superfluo a questo punto richiamare brevemente l'influsso esercitato su Eliot dalla filosofia di Bergson in rapporto ai concetti di durata e di simultaneità da lui teorizzati nel famoso saggio del 1922 *Durée et Simultanéité*²⁴. Secondo il filosofo, nel fluire della nostra esistenza la percezione dello scorrere del tempo è formata dalla successione di stati qualitativi della coscienza; per Bergson esiste soltanto un tempo presente unificato dalla simultaneità della percezione soggettiva, mentre il concetto di durata appariva come assolutamente relativo²⁵.

²²) «[...] the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order» (1919) *Tradition and the Individual Talent* in Eliot 1960, p. 49.

²³) Vv. 266, 278.

²⁴) Come riportato in Ackroyd 1984, Eliot ebbe modo di frequentare le lezioni di Henri Bergson alla Sorbona nel suo periodo parigino.

²⁵) In Chao 2006, pp. 55-59, viene preso in considerazione il rapporto tra Eliot e Cubismo proprio alla luce del comune influsso esercitato dalle teorie di Bergson.

Come il poema è costituito da un compenetrarsi di tempi e luoghi diversi, allo stesso modo è caratterizzato dal continuo alternarsi di toni alti e bassi; il lirismo della citazione dotta cede spesso il passo a stralci di parlato quotidiano e allo *slang* londinese, per tornare poi alla ricercatezza del lessico o della costruzione poetica. Tale prospettiva viene in seguito ulteriormente sviluppata da Eliot, che non si limita a ricorrere all'inglese shakespeariano o a quello moderno, ma arriva a servirsi di matrici linguistiche lontane nel tempo e nella collocazione geografica. Il ricorso a linguaggi stranieri aumenta il senso di straniamento e allo stesso tempo dilata la dimensione globale dello scenario in cui si svolge il viaggio del lettore attraverso la terra desolata, sempre più universale e costellata di testimonianze di ogni epoca e civiltà. Si veda per esempio la serie di vocaboli tedeschi di cui è disseminata la prima dozzina di versi, oppure le citazioni wagneriane da *Tristano e Isotta*, il francese baudelairiano, l'italiano di Dante o il sanscrito dell'*Upanishad* finale²⁶. Oltre che per la compresenza di diverse componenti linguistiche, *The Waste Land* si distingue per il ricorso nel testo a registri alti e bassi, elevati e popolari. Un esempio efficace dell'alternarsi ravvicinato di stili tanto dissimili ci viene offerto dalla seconda sezione del poema, in cui al tono ricercato del *boudoir* altoborghese si contrappone, uguale ma di segno opposto, quello basso e triviale del pub all'ora di chiusura. Emblematica appare la figura di Tiresia, personaggio doppio per antonomasia, vecchio veggente ormai destituito di ogni aura sacrale che si muove nei luoghi e nelle epoche della storia osservando con i suoi occhi ciechi il destino ciclico dell'umanità, traducendo nella sua costante presenza quella simultaneità dello spazio, del tempo e degli stili cui si è fatto riferimento finora:

[...] Eliot forces multiperspectivism upon his readers. As Picasso and Braque juxtapose several perspectives on canvas, so Eliot juxtaposes many perspectives of the same idea or object, thus causing us to be aware of the limits of every perspective ... and, finally, of comprehending many perspectives at once.²⁷

La sovrapposizione dei piani percettivi costituisce un cardine della svolta artistica di inizio Novecento fin dai primi esperimenti delle avanguardie moderniste, ben rappresentata dall'opera di Carlo Carrà, datata luglio 1914 e intitolata *Rapporto di un nottambulo milanese*. Nella composizione realizzata su carta quadrettata l'artista mette in scena una passeggiata notturna nel centro di Milano ricreando quella serie di voci, di suoni e di figure incontrati lungo la Galleria alle quattro e mezza del mattino. L'opera esprime pienamente il turbine di impressioni e di sensazioni per-

²⁶) Ci si riferisce in particolare ai vv. 426-433.

²⁷) Brooker 1990, p. 11.

cepite dall'artista; la stessa struttura circolare del quadro rafforza visivamente l'espressione di un centro emotivo da cui si dipartono e in cui si immettono gli elementi che vanno a costituire l'essenza del collage. Anziché ricorrere a una raffigurazione diretta, Carrà rievoca la scena anche attraverso una serie di elenchi di personaggi e di oggetti incrociati lungo il proprio cammino notturno, trascritti su minuscoli ritagli di fogli e incollati sul quadro; la lista di ruffiani, strozzini, prostitute, ventilatori accompagna l'introspezione dell'artista, tra meditazioni interventiste e brandelli di conversazioni carpitati dall'orecchio distratto. Quest'opera in particolare offre anche altri significativi elementi di affinità con *The Waste Land*: anche in questo caso troviamo l'inserzione di canzoni popolari e di frasi tratte dal parlato quotidiano; in entrambe le opere si ricorre alla tecnica mimetica dell'onomatopea²⁸; particolarmente suggestiva appare, infine, la perfetta corrispondenza tra il reiterato e quasi angosciante *Hurry up please, It's Time*, che caratterizza la parte conclusiva di *A Game of Chess*, e il suo omologo italiano *Signori si chiude*, più volte ripetuto all'interno del collage di Carrà.

4. Frammenti e materiali eterogenei

Il lettore che si accosti anche per la prima volta alla lettura del testo eliotiano rimane immediatamente colpito dal mosaico di citazioni più o meno celebri di cui *The Waste Land* è intessuta²⁹. L'autore attinge in modo sistematico al patrimonio letterario britannico e non solo, prelevandone quei *fragments* con cui puntellare le "sue rovine" allo stesso modo in cui un *papier collé* si regge sulla relazione reciproca tra gli elementi ritagliati di cui è composto. Ciò che sembra più significativo sottolineare in questo saggio non è uno sterile elenco degli autori e dei riferimenti citati da Eliot, ma la loro identificazione in quanto tali. Il poema di Eliot si compone di elementi linguisticamente eterogenei, letteralmente ritagliati dal loro contesto originario e successivamente inseriti nel nuovo testo poetico per creare un vero *collage poem*³⁰. Tuttavia, limitarsi alla sempli-

²⁸) Si vedano i vv. 203-206 del poema che richiamano il verso dell'usignolo e la scritta *Corriere della Sera* nel collage di Carrà che riproduce l'effetto delle grida del venditore di giornali in mezzo alla strada.

²⁹) Serpieri commenta nella sua introduzione all'opera: «Il testo è fittamente tramato di altri testi e la sua progressione richiede che nella lettura ne vengano attivati, se non tutti, almeno quelli su cui più esplicitamente si costruisce. L'allusione, il ribaltamento, il conflitto intertestuale sono la ragione stessa della semantica che vi si dispiega o vi si implica» (cfr. Serpieri 1982, p. 30).

³⁰) «... the unassimilated quotations and realistic conversation of *The Waste Land* are seen to be counterparts of a new technique invented by Braque and Picasso which not

ce operazione di isolamento dei singoli frammenti non consentirebbe un'analisi approfondita, arrestandola anzi ad uno stadio solo superficiale. Per comprendere il poema non è rilevante riconoscere la descrizione di Cleopatra della tragedia shakespeariana all'inizio di *A Game of Chess* o le parole di Webster negli ultimi versi della prima sezione³¹; non sarebbe stato molto diverso se al loro posto si fossero trovati riferimenti ad altri capolavori del passato. Quello che fa risaltare la componente intertestuale dell'opera, rendendola intenzionalmente oltre che strutturalmente simile ad un collage, è la ricombinazione di tali elementi esterni in un nuovo disegno e in un nuovo significato³². Jacob Korg ha sottolineato come la frammentazione pittorica di Cubismo e Futurismo, che si sarebbe poi evoluta nella sperimentazione estrema del collage polimaterico e multi-forme, non si limitava ad aggiungere qualcosa all'originale ma ridefiniva la struttura dell'intera opera; allo stesso modo nella *Terra Desolata* le citazioni creano una rete di richiami nella memoria del lettore, collegando testi lontani nel tempo come nella forma e ricombinandoli in un nuovo significato³³. Le singole citazioni, inserite in un diverso contesto, vengono investite di nuovo significato e acquistano subito una connotazione più complessa. Per recuperare il parallelo con il collage, si può tornare ad esempio su un'opera come *Nature morte: Au bon marché* di Pablo Picasso; in questo collage l'inserimento della scatola di fiammiferi e il suo impiego per rappresentare il tavolino a cui è seduta la donna raffigurata rimette in discussione il concetto, l'essenza, dell'elemento in questione. La scelta del pittore andaluso di utilizzare un oggetto normalmente connesso ad un ambito e ad un uso differenti per raffigurare il tavolo anziché limitarsi a dipingerlo, implica un riesame della nostra concezione di scatola di fiammiferi. I collage cubisti, trasferendo oggetti e immagini dal contesto originale (la realtà sensibile) a quello del quadro in cui venivano collocati, rimettevano in gioco il meccanismo di interpretazione da parte dell'osservatore, generando contemporaneamente in lui un senso di estraniamento³⁴. Con il collage fece la sua comparsa sulla tela tutta una serie di

only violated the traditional rules of their art, but also seemed to conflict with the essential spirit of Cubist painting» (cfr. Korg 1960, p. 458).

³¹) Vv. 74-75.

³²) «The puns, the rhymes, the rhythms, all organize what are essentially disjunct items: for Eliot, like the Cubist artists, "Cracks and reforms and bursts". But those elements are also controlled by our minds, by ideas of the waste land that make patterns and significances out of the broken images» (cfr. Hunt 1974, p. 178).

³³) «The fragments of the model in a Cubist or Futurist picture do not merely add up to the original; instead, they combine in a new way to form the design of the picture, just as the fragmentary scenes, figures, and allusions of *The Waste Land* send echoes among themselves that relate to the central meaning of the poem» (cfr. Korg 1960, p. 457).

³⁴) Cfr. Gilot 1964, p. 70: «The purpose of the papier collé was to give the idea that different textures can enter into a composition to become the reality in the painting that

oggetti, etichette, carte da parati, spartiti musicali, giornali e riviste, che avrebbero mantenuto un ruolo significativo nella storia dell'arte³⁵.

Trasponendo questo procedimento al testo, Eliot preleva singoli estratti da contesti letterari celebri per riposizionarli in scene del tutto estranee; il fatto che tali citazioni siano generalmente riconducibili a nozioni ben note e presenti nella mente del lettore permette di far scattare in lui lo stesso meccanismo di straniamento, inducendolo a formare nuove associazioni. Anche in questo caso sarà utile riferirsi all'esempio pratico fornito da *Le Quotidien* di Georges Braque, tela datata 1913; in questo collage l'artista francese rappresenta un violino dando per scontata la nostra conoscenza acquisita dello strumento. Senza le nostre nozioni pregresse circa la forma e l'aspetto tipico di un violino non potremmo riconoscerne uno nella composizione di Braque; questo gli permette di ridefinire la struttura e la rappresentazione dello strumento, mostrandolo in una prospettiva completamente nuova e originale³⁶. Similmente, con l'aiuto delle note, Eliot può riutilizzare i richiami ad altri testi e ad altri autori presentandoli non più nella loro forma standardizzata, ma liberati dal loro contesto originale e rivestiti di un'accezione nuova e moderna; ecco così rivivere le sofferenze dell'inferno dantesco nella Londra contemporanea e le parole di Ofelia venate di follia fare da commiato tra amici fuori da un pub in chiusura, mentre la voce dell'Upanishad finale risuona come un messaggio di speranza per l'intera civiltà occidentale:

The overall effect of blending the many allusions in *The Waste Land* is to recast their meaning, since shining the new light provided by updated context remakes the original into something vastly different and unique. This juxtaposition of materials adapts the theory of collage to suggest how a collaboration of disparate items can achieve new meaning through the reordering of elements.³⁷

Non si può, da ultimo, trascurare la componente biografica del materiale frammentario di cui si è fino ad ora parlato. Contrariamente a quanto affermato per anni dalla critica, *The Waste Land* non venne composta da Eliot a Losanna mentre si trovava in cura per un esaurimento nervoso; in realtà la composizione dell'opera iniziò molto prima, nel decennio pre-

competes with the reality in nature. We tried to get rid of "trompe l'oeil" to find a *trompe l'esprit*».

³⁵) Cfr. Apollinaire 1912, p. 80: «On peut peindre avec ce qu'on voudra, avec des pipes, des timbres-postes, des cartes postales ou à jouer, des candélabres, des morceaux de toile cirée, des faux cols, du papier peint, des journaux».

³⁶) Louis Aragon, nell'introduzione alla celebre mostra Goemans del 1930, affermò significativamente: «La notion de collage est l'introduction d'un objet, d'une matière, prise dans le monde réel et par quoi le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve tout entier remis en question». Cfr. Perloff 1986, p. 47.

³⁷) Come riconosciuto in Badenhansen 2004, p. 107.

cedente la sua pubblicazione definitiva. Come emerso dall'attenta lettura delle prime poesie e dei manoscritti dell'autore, molte delle tematiche, delle caratteristiche stilistiche e in diversi casi persino interi gruppi di versi che avrebbero poi contribuito a creare il capolavoro eliotiano videro la luce anteriormente al 1922³⁸. La tecnica di datazione del materiale utilizzata si è rivelata particolarmente affidabile e ha consentito di collocare bozze e parti dattiloscritte in un preciso arco temporale, permettendo di realizzare come molti dei passi del celebre poema siano stati concepiti ben prima del 1922, vicini quindi cronologicamente alle sperimentazioni artistiche. Come ampiamente documentato da Serpieri nel suo saggio sulla prima stesura della *Terra Desolata*, molti degli argomenti e degli stilemi del poeta si riconoscono chiaramente già nella produzione che precede la sua opera più celebre: la visione della città come incubo irrealista e la rete di citazioni delle fonti più varie sono solo alcuni esempi che suggeriscono una relativa continuità nella produzione di Eliot. Da diverse poesie inizialmente concepite come componimenti autonomi sono stati estrapolati piccoli gruppi di versi confluiti in seguito, sebbene a volte leggermente modificati, nella *Waste Land*. È questo il caso di testi quali *The Death of St. Narcissus*, *The Death of the Duchess* e *So Through the Evening*³⁹, ognuno dei quali precedenti alla prima comparsa dell'opera sul *Criterion* e di cui alcuni versi hanno contribuito all'edizione del 1922. Allo stesso modo ci sono pervenuti diversi frammenti manoscritti, datati a partire dal 1914, molti dei quali si ritrovano nella stesura conclusiva letteralmente incorporati senza alcuna modifica. La maggior parte di questi è confluita nella terza sezione, forse per compensare gli importanti tagli effettuati da Pound nella sua revisione, ma in genere questi passi sono disseminati un po' in tutta *The Waste Land*. Versi iniziati con *Those are pearls, O City city* così come i riferimenti a *Highbury* e a *Margate*⁴⁰, fanno tutti parte di una serie di frammenti composti dall'autore precedentemente e inseriti o "incollati" in un secondo momento sulla struttura dell'opera. Molti appartenevano a composizioni concepite inizialmente come opere indipendenti ma che

³⁸) In tal senso risultano di notevole interesse due testi di riferimento in particolare: Gordon 1977 e Eliot 1996.

³⁹) *The Death of St. Narcissus* ruota intorno al personaggio mitico identificato nell'auto-annullamento e dell'attrazione per sé stesso, andando a recuperare l'elemento della bisessualità che lo avvicina alla figura di Tiresia; cinque versi di questa poesia confluirono nella prima sezione della *Waste Land*. *The Death of the Duchess* presenta gli stessi evidenti richiami alla *Duchess of Amalfi* di Webster e costituisce lo stadio embrionale del monologo femminile in *A Game of Chess*. Anche in questo caso sei versi originali furono inseriti nel poema definitivo. Di *So Through the Evening* ci è pervenuta la versione manoscritta. Di nuovo si riscontra una prefigurazione di Tiresia nel personaggio del veggente affetto da malformazione fisica. A questa prima composizione risalgono otto versi reintegrati in *The Fire Sermon*. Rainey 2005, pp. 12, 40.

⁴⁰) In particolare i vv. 125, 259, 293 e 300.

in seguito Eliot scelse di “smantellare” per conservarne e riutilizzarne le parti che riteneva più significative, nello stesso modo in cui l'autore di un collage pesca dal repertorio di materiali a sua disposizione le immagini e gli elementi più disparati ma in grado di contribuire a trasmettere l'effetto da lui ricercato. Come sottolineato da Lawrence Rainey, da una studio dei versi appartenenti a composizioni preesistenti e inseriti nella stesura finale della *Waste Land*, è stato stimato che alla creazione dell'intero poema devono aver contribuito circa cinquanta bozze differenti⁴¹.

Nelle opere dei più significativi artisti del collage si incontrano sovente oggetti e figure ricorrenti: le già citate pipe di Picasso, le tappezzerie in finto legno di Braque, i frammenti di giornali futuristi; in uguale misura, Eliot inserisce nel suo celebre *collage poem* molti dei suoi clichés stilistici già emersi nelle opere giovanili. Come accennato in precedenza, l'affinità della *Waste Land* con il collage risiede già nella genesi del testo: per creare la sua opera più nota l'autore attinse a un serbatoio immenso ed eterogeneo, formato dalla sua produzione precedente ma anche e soprattutto dalla storia della letteratura anglosassone e universale; scegliendo e isolando accuratamente quei versi che riteneva maggiormente adatti a reggere la struttura del poema, Eliot compie un'operazione simile a quella usata nell'ambito della tecnica del collage. *The Waste Land* ci appare dunque come il prodotto di un'attenta selezione di versi e materiali eterogenei accuratamente ritagliati da un preesistente *corpus* artistico per essere incollati su una diversa composizione a formare un'opera nuova e moderna.

5. *La dissoluzione dell'Io*

Il tema dell'impersonalità dell'autore occupa un ruolo senza dubbio centrale nella storia del Modernismo e interessa tutti i maggiori esponenti del movimento culturale. Le prime riflessioni in ambito anglosassone su tale problematica risalgono agli esperimenti di James e Conrad, ma giungono a uno sviluppo e ad uno stadio più maturo solo con gli “uomini del 1914”. Basterà ricordare come la frantumazione dell'io narrativo e il rifiuto del narratore onnisciente, retaggio della narrativa vittoriana, siano derivati essenzialmente dalla reazione antiromantica tipica dell'avanguardia modernista e dalla sostanziale sfiducia nei confronti del genere umano fino a generare un atteggiamento distaccato da parte dell'artista⁴².

⁴¹) Rainey 2005, pp. 12, 40.

⁴²) «Lo stesso Eliot dichiarò: Perché l'artista è, in senso impersonale, il più consapevole degli uomini, e quindi il più civile e il meno civile, il più civilizzabile e il meno civilizzabile, e il più adatto a capire sia ciò che è civile sia ciò che è primitivo» (cfr. Crawford 1991, p. 247).

T.S. Eliot espose le sue idee circa l'impersonalità nel noto saggio sull'*Amleto* di Shakespeare, formulando per la prima volta la sua definizione di "correlativo oggettivo" come mezzo per liberare il lettore dalla scomoda presenza autoriale, sostituendola con immagini di forte impatto espressivo in grado di comunicare emotivamente senza alcuna mediazione⁴³. All'interno di *The Waste Land* l'autore utilizza una tecnica che frammenta e scompone l'io in molteplici personalità distinte, senza che intervenga mai una coscienza superiore a uniformare il testo. Non a caso, in *Tradition and the Individual Talent*, Eliot stesso definì lo sviluppo dell'opera artistica come un perpetuo sforzo di annullamento da parte dell'autore. Questa estinzione della presenza autoriale viene raggiunta attraverso la drammatizzazione in senso stretto, teatrale, dei personaggi che vengono così dotati di una coscienza propria e non ridotti a semplici maschere dietro cui rimane riconoscibile l'intervento dell'autore. Vale la pena ricordare la questione del titolo provvisorio del poema, *He Does the Police in Different Voices*, e in particolare la gestione dei personaggi come maschere, nell'accezione classica di *personae*, ricollega *The Waste Land* al mondo del collage attraverso la mediazione picassiana.

Nel tardo autunno del 1912 Picasso aveva infatti iniziato a sperimentare una serie di collage basati su costruzioni tridimensionali in cartone, in modo simile alle sculture cartacee di Braque, alla ricerca di una maggiore libertà creativa. In questa esperienza risultò fondamentale l'influsso esercitato su di lui dalle maschere Grebo osservate pochi mesi prima ad Avignone⁴⁴. Tali sculture possedevano a suo parere una qualità assolutamente rilevante: quella di esistere come entità autonome nello spazio senza dipendere da un contesto o da un riferimento specifici. Christine Poggi avanza un interessante parallelo tra le maschere africane e la concezione di stile di Picasso: non una qualità peculiare ma qualcosa che, come una maschera appunto, poteva essere indossata a piacimento dall'artista, permettendogli di sperimentare tecniche e stili differenti nella stessa opera⁴⁵. In un testo come *The Waste Land*, la particolare abilità dimostrata da Eliot risiede similmente nel servirsi di una serie di maschere narrative

⁴³) «The only way of expressing emotion in the form of art is by finding a "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked» (da *Hamlet and His Problem*; cfr. Eliot 1960, p. 100).

⁴⁴) I Grebo costituiscono un sottogruppo etnico dell'Africa occidentale le cui maschere intagliate nel legno sono ben note in campo artistico come alcuni tra i primi manufatti africani che le esplorazioni europee di fine Ottocento portarono dai loro viaggi. Usate durante particolari rituali, le maschere sono la rappresentazione di spiriti in grado di invadere il danzatore che le indossava durante la cerimonia (cfr. Rubin 1989, p. 58).

⁴⁵) «[Picasso's works] reflect his recognition that plastic signifiers, like those of writing, bear an arbitrary rather than substantive link to their signifieds. This led him to explore

allo scopo di liberarsi dell'ingombro della propria personalità, sviluppando coscienze e voci diverse con cui identificarsi ogni volta in un contesto e in una situazione sempre differenti, condensandole nello spazio di pochi versi⁴⁶. In tal senso, appaiono emblematici passi come quelli che vedono protagoniste le Figlie del Tamigi, Madame Sosostriis, le donne nel pub o ancora la contessa Marie, che si affacciano improvvisamente sulla scena rappresentata occupandone il centro, per poi scomparire altrettanto rapidamente. A completare questo *masque* novecentesco si aggiunge infine la figura del vecchio Tiresia che, sospeso nella sua dimensione acronica come la Sibilla dell'epigrafe, assiste agli eventi narrati con distacco rassegnato, vero corrispettivo del distacco impersonale espresso dal poema⁴⁷. La grande forza suggestiva di *The Waste Land* risiede proprio nella continua incertezza di chi stia parlando in ogni momento. L'intermittenza dell'io parlante, l'incapacità del lettore di assegnare le diverse voci a uno specifico oratore vengono rafforzate nel corso della narrazione dalla fitta coltre di mistero e indeterminatezza di cui sono rivestite le figure che si alternano di volta in volta; come sottolineato da Lawrence Rainey, i personaggi rimangono molto spesso privi di qualsiasi caratteristica fisica distintiva, a cominciare dai semplici tratti somatici come il colore degli occhi, la foggia dei capelli o quella delle vesti, per arrivare fino all'assenza dei loro nomi.

Anche la scelta, in particolare nei primi collage cubisti e futuristi, di limitare al massimo fino a far scomparire del tutto ogni elemento disegnato o dipinto, realizzando l'intera opera attraverso materiali e oggetti prefabbricati appare in linea con quanto discusso finora. Si tratta del rifiuto della tecnica imitativa, in una deliberata svalutazione dell'abilità manuale dell'artista di fronte all'inarrestabile ascesa dei metodi meccanici di riproduzione. In modo singolarmente simile al capolavoro eliotiano, questi lavori eludono la riconoscibilità del tratto caratteristico dell'autore, eliminandolo completamente per sostituirlo con una selezione accurata di elementi già esistenti, siano essi fogli di carta o citazioni letterarie, da inserire in una nuova struttura composta ed elaborata. Per i primi avanguardisti non firmare le proprie opere equivaleva ad affermare la supremazia del lavoro concettuale di scelta e individuazione dei frammenti costitutivi del

the traditional codes of representation in order to undermine their seeming transparency through a systematic play of formal and material oppositions». Cfr. Poggi 1992, pp. 5-6.

⁴⁶) Come sostenuto anche in Johnson 1996, pp. 226-270.

⁴⁷) *Tradition and the Individual Talent*, in Eliot 1960, p. 50: «[...]the mind of the mature poet differs from that of the immature one [...] by being a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations». Qui Eliot traccia una concezione della poesia come "unità viva" formata da tutto ciò che di scritto l'ha preceduta, dando una definizione di autore molto vicina a quella dell'*auctor* medievale, anonimo, che contribuiva ad arricchire la tradizione letteraria esistente.

collage sull'effettiva maestria nel dipingere dell'artista⁴⁸. Significative al riguardo sono le provocatorie etichette recanti il proprio nome che Picasso inserì su alcuni dei suoi lavori, giocando ironicamente sull'ossimoro che scaturiva dall'attribuzione dell'opera a un singolo autore e dal fatto evidente di essere costituita da elementi prodotti da altri.

Un'ulteriore riflessione sugli elementi impersonali contenuti nella *Waste Land* e quelli riconducibili alla tecnica del collage viene offerta dall'esperienza futurista delle *Parole in libertà*. Nel suo *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Filippo Tommaso Marinetti si fece voce ed espressione delle esigenze di una società calata in un mondo divenuto dinamico e veloce, in cui le percezioni umane e la dimensione artistica risultavano inevitabilmente condizionate dalla pressante esigenza di rinnovamento avvertita agli inizi del nuovo secolo⁴⁹. La disintegrazione della personalità autoriale costituiva una *condicio sine qua non* per attuare l'autentica riforma letteraria predicata dal fervido pensatore⁵⁰. Il linguaggio adottato doveva ricordare la nuova comunicazione telegrafica che il fondatore dell'avanguardia italiana aveva conosciuto nei suoi trascorsi di reporter di guerra. Per essere davvero liberi, i nomi dovevano svincolarsi dalla inutile zavorra degli avverbi e degli aggettivi, i verbi non andavano coniugati ma lasciati nella loro forma infinita, così da preservare intatti l'elasticità adattativa e l'immenso potenziale espressivo delle nude parole, in modo da ottenere una sovrapposizione non mediata di concetti e vocaboli eterogenei, adatta a creare nuove e sorprendenti corrispondenze. L'accento era posto sul risultato sconcertante che tali accostamenti erano in grado di generare, ricreando così l'inebriato spaesamento connesso al rapido dinamismo dell'esistenza moderna⁵¹. In questo, le *Parole in Libertà* mostrano diverse e interessanti connessioni con la neonata tecnica pittorica del collage: riferimenti disparati, analogie tenute insieme solo da un debole legame logico, elementi prelevati da contesti e ambiti estranei, inseriti

⁴⁸) Citando Braque: «Sentivo che la persona del pittore non dovesse intervenire e che, conseguentemente, i quadri dovessero restare anonimi. [...] Dal momento che qualcuno poteva fare la stessa cosa che facevo io, ho pensato che non ci fosse differenza tra i quadri e che non dovessero essere firmati». Cfr. Vallier 1954, p. 16.

⁴⁹) «In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii l'inanità ridicola della vecchia sintassi ereditata da Omero» (vd. Marinetti 1912, p. 46).

⁵⁰) «Distruggere nella letteratura l'<io>, cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi di intuizione» (*ibid.*).

⁵¹) La terra rimpicciolita dalla velocità, attraverso i nuovi mezzi di comunicazione, di trasporto e di informazione, richiedeva un'arte verbale totalmente nuova, che potesse esprimere il completo rinnovamento della sensibilità umana portato avanti dalle grandi scoperte della scienza. Cfr. Perloff 1986, p. 57.

e sovrapposti in modo apparentemente privo di relazioni, trovano la loro controparte letteraria nell'abolizione della punteggiatura, nell'espunzione di molte componenti sintattiche e delle declinazioni verbali predicate da Marinetti. Tale affinità è ben testimoniata, nelle tele futuriste, dall'inclusione di parole e da autentici collage verbali, nonché dall'uso estetico e anticonvenzionale dell'elemento tipografico⁵².

Non sembra azzardato evidenziare la somiglianza di alcuni aspetti della sperimentazione futurista con la *Waste Land*. Nelle così dette *tavole parolibere* i futuristi disponevano testi già esistenti ridistribuendoli sulla tela alla ricerca di nuove soluzioni espressive, spesso sfruttando l'effetto sorprendente che tali improbabili accostamenti suscitavano. Oltre ai già citati esiti circa l'impersonalità autoriale, la simultaneità percettiva e l'annullamento della dimensione temporale innescata dall'abolizione dei tempi verbali, la sovrapposizione di frasi recuperate da contesti eterogenei, il frequente ricorso all'onomatopea, sono tutti elementi comuni a tali composizioni come al poema eliotiano. L'eliminazione di sintassi e punteggiatura permetteva, nell'ottica marinettiana, di stroncare il dominio dell'Io narrativo per immergerlo nella "dinamica continuità della vita", conquistando quella dimensione impersonale necessaria per aspirare all'universalità dell'opera d'arte⁵³.

Volendo osservare in concreto quanto sinora affermato, si prenda in considerazione un'altro lavoro di Carlo Carrà, intitolato *Manifestazione interventista*. Mosso da evidenti intenti propagandistici, il collage colpisce anzitutto per la sua impostazione strutturale, basata sul motivo del vortice da cui si diparte centripetamente il bombardamento di informazioni trasmesse dall'opera. La disposizione dei messaggi e delle scritte riportate è tale da precludere ogni tentativo di ricostruire una qualsiasi sequenza percettiva, rendendo nel contempo possibile fruire dell'opera da ogni prospettiva senza che nessun elemento si imponga sugli altri. L'effetto ottenuto da Carrà è quello di ricreare la sensazione di trovarsi nel mezzo di una manifestazione interventista: affolla la composizione di brandelli

⁵²) Tra le varie opere futuriste si porteranno a titolo di esempio *Tipografia* di Soffici come il celebre *Zang Tumb Tumb*, dove appare appunto evidente l'utilizzo innovativo di vocaboli stampati, i loro differenti caratteri, colori e dimensioni, l'inserimento di elementi onomatopeici e una più generale attenzione per la forza visiva, estetica, della risorsa tipografica. Si veda il capitolo *Collage Poems* in Poggi 1992.

⁵³) In tale ottica, il filo conduttore tra le tavole parolibere e la *Waste Land* passa ancora una volta attraverso la mediazione di Apollinaire, considerato in veste di poeta e non di critico, e della sua raccolta poetica *Alcools*. In un testo come quello di *Zone* del 1913, si individuano molti elementi che avrebbero caratterizzato il capolavoro eliotiano; le sensazioni del poeta che si muove attraverso la città si mescolano e si fondono con quanto colpisce la sua attenzione durante il suo percorso in un flusso di coscienza simultaneo. Le visioni di Parigi si alternano a quelle di altre città e di altri luoghi; come Eliot dopo di lui, anche Apollinaire compie un "viaggio fantastico" oltre lo spazio e oltre il tempo. Vd. Décaudin 1978.

di conversazioni, immagini sfocate, grida, strepiti e suoni che assalgono l'osservatore, disorientandolo e proiettandolo all'interno del quadro⁵⁴. In *The Waste Land* l'indeterminatezza dei personaggi, il continuo alternarsi di stili e registri differenti, la complessa struttura intertestuale intessuta sul gioco continuo di allusioni e citazioni letterarie, accrescono l'incertezza sull'identità dell'autore; come sostenuto da Badenhause, l'impiego di materiali letterari così eterogenei «[...] reveals an author refusing to take full possession of his poetic material»⁵⁵. Come nei collage che abbiamo esaminato, le voci che prendono la parola nel corso del poema sono molteplici e spesso indefinite; completamente anonime o cristallizzate come una maschera nella loro mitica fissità, finiscono inesorabilmente per confondersi nel *continuum* testuale, portando alla dissoluzione dell'io predicata nelle apostrofi futuriste⁵⁶.

6. *Oltre i confini dell'opera*

Nell'autunno del 1912, in piena fase sperimentale del collage, Picasso scrisse a Braque una lettera in cui lo informava dei propri progressi artistici sulla scia delle prime sculture in carta realizzate dall'amico; tali esperimenti portarono alla celebre *Chitarra* picassiana, scultura in cartone e corda, divenuta subito un classico delle rappresentazioni cubiste. L'opera riassume per molti aspetti diverse caratteristiche dell'avanguardia pittorica francese: l'uso di materiali eterogenei o la messa in discussione della nozione di oggetto comunemente acquisita, sono elementi che si ritrovano puntualmente nei collage successivi. Inoltre, un'altra qualità peculiare del collage riveste un interesse particolare e costituisce un gesto di forte rottura con la tradizione delle arti visive: la totale assenza di elementi che delimitino l'opera, siano essi cornici o piedistalli. A tale proposito, è emblematica l'affermazione che Picasso rivolse a Braque in una lettera del 1912, in cui l'artista spagnolo dichiarava di studiare l'uso di materiali diversi per superare i vincoli imposti dalla superficie limitata della classica tela⁵⁷. Ciò che il cubismo negò con decisione fu proprio la

⁵⁴) Cfr. Perloff, 1986, p. 64: «What is missing is an ordering system, a set of guidelines [...] in the absence of such an ordering system, the work acts as an intellectual challenge to the viewer; it raises the issue of code and message in a striking way».

⁵⁵) Badenhause 2004, p. 99.

⁵⁶) «Col nuovo lirismo futurista, espressione dello splendore geometrico, il nostro io letterario brucia e si distrugge nella grande vibrazione cosmica, così che il declamatore deve anch'esso sparire, in qualche modo, nella manifestazione dinamica e sinottica delle parole in libertà» (cfr. Marinetti 1916, p. 177).

⁵⁷) Riporto un estratto della lettera basandomi su quanto contenuto in Poggi 1992, p. 5: «My dear friend Braque, I am using your latest paperistic and powdery procedures.

concezione di quadro come spazio artistico predefinito in cui confinare la propria espressione creativa. Nel rifiuto della tela si esprimeva ancora una volta il rifiuto di una tradizione artistica consolidata e la revisione dei canoni pittorici consueti; l'estro del pittore doveva potersi spingere ben oltre i confini ristretti del quadro, ricercando una dimensionalità più ampia e libera. Non è un caso che nel collage, tecnica che più di ogni altra incarna l'afflato rivoluzionario di quegli anni, gli elementi di contorno scompaiano o vengano completamente inglobati nella struttura della rappresentazione. La cornice è esattamente ciò che delimita per definizione il lavoro artistico, e in quanto tale va eliminata nel tentativo di espansione spaziale del collage; al suo posto sarà il soggetto stesso dell'opera a segnare i limiti della composizione⁵⁸. La pittura classica attribuiva alla cornice il ruolo fondamentale di demarcare il confine tra il mondo immaginario del quadro e quello reale esterno; nei lavori cubisti, al contrario, la cornice non delimita il collage ma partecipa all'insieme, sia visivamente che fisicamente; rimessa in discussione, la cornice tradizionalmente intesa viene trasfigurata creativamente all'interno dell'opera. Mentre nella pittura tradizionale la cornice è costituita da un materiale come il legno, diverso rispetto alla tempera e alla tela del quadro, qui l'elemento di contorno viene realizzato con gli stessi materiali del collage, pienamente assimilato allo spirito della composizione. Anche in opere come *Verre et bouteille de Bass*, dove Picasso opera una "imitazione" di cornice, tale espediente costituisce appunto una provocazione, un modo per rilanciare la problematica dell'opera d'arte come una "creatura da museo", come qualcosa da limitare fisicamente oltre che concettualmente.

Nel poema eliotiano si incontra un uso estremamente simile dell'elemento di contorno; Eliot si serve dichiaratamente di un riferimento letterario di base, ma poi lo disattende con il progredire del testo. Nel richiamo ai miti della fertilità riesaminati alla luce delle leggende del ciclo arturiano la critica riconosce in modo concorde lo schema mitico e antropologico sul quale si fonda la struttura di *The Waste Land*⁵⁹. Lo stesso T.S. Eliot, nella sua nota introduttiva al titolo dell'opera, dichiara

I am in the process of conceiving a guitar and I use a little dust against our horrible canvas».

⁵⁸) Apollinaire anticipò tale concetto sviluppandolo in modo critico nel celebre testo sulla pittura d'avanguardia di inizio novecento: «L'oggetto, reale o rappresentato con il *trompe-l'oeil*, è chiaramente chiamato a giocare un ruolo di maggiore importanza. L'oggetto è la cornice interna del quadro e segna i confini della sua profondità proprio come la cornice esterna segna i suoi confini esterni» (cfr. Apollinaire 1912, p. 38).

⁵⁹) Tra le opere di maggiore rilievo sulla struttura simbolica del poema vanno citati anzitutto i racconti di Chrétien de Troyes e di Robert de Boron, oltre alla *Morte Darthur* di Malory, testo che conobbe probabilmente il maggior successo letterario. Inoltre, nell'Ottocento il tema conobbe un nuovo successo e venne ripreso da Tennyson in *The Holy Grail* e da Wagner nel suo celebre *Parsifal*. Si veda Crivelli 1993.

esplicitamente il proprio debito nei confronti della leggenda del Graal e dell'apparato mitico precristiano collegato ai riti della vegetazione e della rigenerazione. L'autore indica esplicitamente come fonti di ispirazione due noti testi antropologici a lui contemporanei: *From Ritual to Romance* di Jessie L. Weston e il monumentale *The Golden Bough* di Sir James G. Frazer⁶⁰. Lo sfondo su cui si sviluppa l'esperienza poetica del componimento eliotiano è quello tracciato dai riti legati alla fecondità nel mondo pagano e la loro successiva connessione con la cultura cristiana medievale; il concetto di base è che la terra che un tempo è stata fertile ora è divenuta sterile e improduttiva: tale immagine è legata alla stagione del riposo invernale. Centrale risulta essere la figura Re Pescatore, risalente a prima dell'introduzione del Cristianesimo, che incarnava la rigenerazione ciclica espressa dalla Natura; una sorta di divinità della vegetazione, il *Fisher King* si riconnetteva simbolicamente al tema della vita che ritorna attraverso le stagioni, sacrificato per poi risorgere con la rinascita della vita sulla terra. Eliot si serve di tale intelaiatura mitologica per conferire alla sua opera quel senso di universalità e simultaneità a cui abbiamo fatto riferimento in precedenza; servendosi del metodo mitico inaugurato da Joyce e da lui teorizzato, il poeta inserisce la situazione contemporanea nello schema storico già consolidato⁶¹. Partendo dalle due opere di carattere antropologico sopra citate, Eliot allarga i confini socioculturali, attestando la permanenza di un unico monomito applicabile a diverse epoche storiche, trasformandolo attraverso i secoli ed estendendo il panorama di sterile desolazione all'intera storia dell'umanità⁶².

Tuttavia, l'operazione svolta dall'autore è più complessa ed elaborata: l'impianto leggendario che funge da scenario al poema perde rapidamente i suoi rigidi confini per dissolversi nei toni parodici e deformati del testo. Analogamente a quanto affermato in precedenza sul collage, *The Waste Land* assimila la cornice all'interno della sua struttura senza permettere che essa la limiti o la condizioni eccessivamente. Le corrispondenze con il sostrato leggendario di partenza si dissolvono, le premesse poste nel

⁶⁰) Cfr. Eliot 1922, p. 94: «Non solo il titolo, ma anche il piano e una buona parte del simbolismo insito nel poemetto furono suggeriti dal libro di Miss Weston sulla leggenda del Graal, *From Ritual to Romance*. In verità vi sono così profondamente indebitato che il libro di Miss Weston spiegherà le difficoltà del poemetto molto meglio di quanto possano fare le mie note [...]. Verso un'altra opera di antropologia sono indebitato in generale, un'opera che ha influenzato profondamente la nostra generazione, cioè *The Golden Bough* [...]».

⁶¹) Il testo di Frazer mirava a enucleare un'unica matrice alla base dei differenti riti pagani sulla fertilità, mentre l'opera della Weston puntava invece a riconnettere tali riti con quelli dell'età cristiana.

⁶²) Cfr. Serpieri 1982, p. 19: «Se la storia si misurava sull'antropologia secondo continui ritorni ciclici, il metodo mitico veniva a costituire una filosofia della storia oltre che un procedimento strettamente letterario».

corso della narrazione vengono negate: ne è un esempio la sistematica disattesa dell'elemento salvifico della rinascita, dichiarato fin dai primi versi del poema. Aprile, che simboleggia il ritorno alla vita primaverile per antonomasia, è insolitamente presentato come il "mese più crudele", le cui piogge nutrono soltanto "spente radici", mentre il corpo del re, sotterrato perché torni a fiorire, è invece minacciato dal cane che potrebbe interromperne il sonno invernale, compromettendone la rinascita⁶³. In ugual modo, il tema della morte per acqua costituisce un vero e proprio *fil rouge* che riaffiora regolarmente nel corso dell'intera opera; tuttavia, la morte che dovrebbe portare alla rigenerazione e alla rinascita, evocata dagli echi della *Tempesta* shakespeariana, si disperde nell'interrogativo aperto sull'incerto ritorno alla vita, che culmina nell'estrema ambiguità della quarta sezione, non a caso intitolata *Death By Water*⁶⁴. Per quanto una certa parte della critica continui ad affermare il sostanziale debito di Eliot nei confronti del testo della Weston, sembra tuttavia innegabile che il poeta abbia deciso deliberatamente di mettere in secondo piano l'intelaiatura mitica fornita da *From Ritual to Romance*; in una lezione tenuta all'Università del Minnesota nel 1956, Eliot dichiarò apertamente il suo rammarico per aver sviato tanti studiosi⁶⁵. Lo stesso ciclo arturiano ricade nel vortice frammentario della *Waste Land* per riemergere a tratti trasformato e modificato nella dimessa chiave moderna, cifra stilistica dell'intero poema⁶⁶. Di nuovo, nella versione di Eliot il Re Pescatore si è ridotto a dimorare nell'insulso canale dietro a cui la cappella del Graal si è tramutata in uno squallido gasometro; la stessa cappella, finalmente raggiunta nella sezione conclusiva del testo, si rivelerà amaramente vuota, negando ancora una volta la rinascita tanto attesa⁶⁷. Per riprendere quanto affermato in precedenza, Eliot crea inizialmente uno scenario in cui incorniciare il poema, ma ne travalica sistematicamente i contorni per riadattarlo ed estenderlo in una struttura nuova e moderna attraverso la simultaneità

⁶³ Introdotto dai vv. 1 e 4, il tema viene poi ripreso ai vv. 71-75. In entrambi i passi si nota come il poeta ponga le basi per lo sviluppo del mito consolidato solo per discostarsene ogni volta; il risveglio alla vita è compromesso sia dall'inefficacia delle piogge, sia dal fallimento della sepoltura rituale (cfr. Serpieri 1982, p. 133).

⁶⁴ «L'ambiguità è del testo, nel suo percepibile mutamento di registro a partire dagli ultimi versi della Parte III, dove sui frammenti, attraversati da rovesciamenti ironici e paradossali, della desolazione prende campo il messaggio di S. Agostino e Buddha. Ma non sembra esserci rigenerazione in questa "Morte per acqua", il cui monito finale suona diretto e inequivocabile» (*ibid.*).

⁶⁵ «[...] my notes stimulated the wrong kind of interest among the seekers of sources. It was just, no doubt, that I should pay my tribute to the work of Miss Jessie Weston; but I regret having sent so many enquirers off on a wild goose chase after Tarot cards and the Holy Grail» (in Eliot 1957, p. 110).

⁶⁶ Un significativo parallelo tra le sfumature della pittura di Cézanne e i toni decadenti della *Waste Land* viene tracciato in Schwarz 1997, pp. 99-131.

⁶⁷ Si vedano i vv. 384-387 del poema.

della narrazione⁶⁸. Il metodo mitico funziona ancora una volta come mezzo per oltrepassare i confini spaziali e temporali, ma anche per ridefinire i bordi del quadro che il poeta va tracciando; la similitudine con la tecnica del collage risiede proprio nella rielaborazione dell'elemento di contorno, non più chiaramente distinguibile, ma ormai pienamente amalgamato nell'insieme della composizione artistica⁶⁹.

7. *L'incursione dei prodotti di massa e la cultura popolare*

L'utilizzo di materiali eterogenei segnò un'apertura senza precedenti verso la cultura popolare in un mondo da sempre elitario come quello della pittura. La nascita del collage coincise con la crescente consapevolezza del ruolo che la produzione seriale rivestiva nella vita di tutti i giorni e con la facilità con cui i macchinari moderni erano in grado di eseguire copie e riproduzioni degli oggetti di uso comune. Se la rivoluzionaria tecnica pittorica inaugurata da Picasso e Braque colpì tanto energicamente l'immaginario collettivo, fu senza dubbio anche grazie alla scelta provocatoria di utilizzare veri oggetti per la realizzazione dei loro lavori. Esaurita l'iniziale verve sperimentale, basata sull'impiego di materiali eterogenei come la carta e il legno, gli artisti si distaccarono gradualmente dalla riproduzione mimetica del soggetto, fino ad annullarla del tutto incollandolo fisicamente sulla tela. Il pubblico rimaneva sorpreso davanti a una vera pipa, o a una carta da gioco, o ancora a un pezzo di giornale perfettamente riconoscibili proprio in quanto elementi fisici e reali; a questo si aggiungeva l'ulteriore innovazione del contesto quotidiano da cui tali elementi erano stati prelevati. La comparsa di tali oggetti, oltre a stimolare l'attenzione dell'osservatore, denunciava la loro origine di prodotti commerciali, figli di una società moderna in continua trasformazione:

[...] the artist's use of newspaper and other mass-produced materials signalled the obsolescence of contemporary cultural hierarchies and theories of representation in an age in which cultural artifacts had become commodities.⁷⁰

⁶⁸) Cfr. Brooker 1990, p. 115: «Most interpretations of the mythical method also ignore the fact that Eliot makes revolutionary claims for it. He argues that it makes the modern world possible for art, that is a way for an artist in a mythic vacuum to shape his material and to give it significance».

⁶⁹) André Breton ebbe occasione di identificare il compito dell'autore di collage surrealista come: «[...] mettre à la portée de nos sens des figures abstraites appelées à la même intensité, au même relief que les autres; et, en nous privant de système de référence, de nous dépayser en notre souvenir [...]». Cfr. Bréton 1924, pp. 102-103.

⁷⁰) Poggi 1992, p. 153.

Una grande quantità di beni immessi in breve tempo su un mercato accessibile a tutti portò con sé alcuni pressanti interrogativi, tra cui quello della riproducibilità e dell'originalità dell'opera d'arte.

In *The Waste Land* si assiste ad un procedimento analogo a quello osservato nel collage, basato sull'inserimento nel testo poetico di elementi appartenenti all'esistenza di tutti i giorni. Se i primi esponenti dell'avanguardia pittorica sfruttavano le caratteristiche fisiche degli oggetti impiegati quali il colore, la forma o la densità, riprodotte sulla tela senza mediazioni, allo stesso modo Eliot si servì degli estratti di vita quotidiana proprio in virtù della loro natura diretta e concreta, adatta a conferire al poema un'aura di moderna autenticità. Jacob Korg riconosce uno dei principali punti di contatto tra *The Waste Land* e la tecnica del collage proprio nel recupero di elementi non simbolici presi "in prestito" dalla vita quotidiana, nella denuncia della problematica relazione tra arte e realtà. Ecco dunque che alle cartoline, alle fotografie, agli utensili disposti sulla superficie del collage fanno eco i ricordi di gioventù della contessa Marie, il ritornello di una canzone per bambini o le confidenze di due amiche in un bar⁷¹, i riferimenti oggettivi alla quotidianità sono innumerevoli nel componimento eliotiano e sono alla base del meccanismo che sottende al funzionamento del metodo mitico. Collage e *Waste Land* si trovano accomunati dal sistematico riferimento alla quotidianità rievocata attraverso l'introduzione di componenti anche minime della vita contemporanea; significativamente, molti di tali elementi ricorrono in entrambe le situazioni. Si consideri ad esempio la già citata scena del pub che conclude la seconda sezione del poema. Eliot ci presenta l'episodio in questione in tutto il suo realismo e lo fa riproducendo linguisticamente l'ambiente in cui si svolge l'episodio; la conversazione frammentaria e distorta, il tono colloquiale, la voce del barista che invita alla chiusura. Similmente, innumerevoli sono i collage del primo ventennio del secolo scorso su cui si alternano tavolini, bicchieri, bottiglie e scatole di tabacco, ambientati in quei *cafés* tanto cari ai pittori cubisti e futuristi; luoghi privilegiati di incontro culturale e sociale all'epoca, quei locali stimolarono la fantasia artistica di molti avanguardisti, che ne riprodussero i tratti più emblematici. Altri elementi utilizzati molto di frequente nei lavori a collage sono i fogli di giornale, spesso riprodotti solo in parte, strappati oppure accuratamente ritagliati; il loro impiego non è casuale, ma rivendica ancora una volta l'importanza della modernità nella nuova arte contemporanea. I fogli di giornale si incontrano anche nella prima produzione di Eliot, più precisamente in poesie come quelle contenute nei *Preludes*, dove contribuiscono ad acuire il senso di frammentazione e di precarietà dei componimenti. Simboli della riproducibilità e della produzione seriale, dotati di un arco

⁷¹) Rispettivamente ai vv. 8-18, 426 e 139-167.

di vita limitato a poche ore, i giornali si tramutano rapidamente in rifiuti e in scarti, in rapporto provocatorio con la pretesa immortalità dell'opera d'arte.

Il dialogo con il mondo moderno si rinnova anche nell'avvicinamento ai temi e ai riferimenti alla cultura popolare, entrata a pieno titolo nell'opera d'arte, di cui costituisce parte integrante. Si veda, ad esempio, la *Lettrecollage à Jacques Vaché* di André Breton; i richiami alla realtà dell'epoca appaiono a cominciare dai titoli di romanzi contemporanei, passando per i ritagli di articoli, fino ai biglietti da visita e ai disegni a fumetti. Ai riferimenti ai racconti di Fantômas, veri fenomeni di massa, nei collage di Gris o ai frammenti di canzoni popolari nelle tele di Picasso corrispondono le *nursery rhymes* o i richiami alla musica jazz introdotti da Eliot in diversi passi del poema⁷². Di nuovo, la realtà quotidiana penetra nel collage anche attraverso la dimensione musicale, con l'inserimento in molte delle tele di brandelli e ritagli di spartiti⁷³. Un altro esempio emblematico dell'incurSIONe della cultura popolare nella *Waste Land* è rappresentato dal personaggio della dattilografa, sfortunata protagonista della parte centrale di *The Fire Sermon*⁷⁴. Come ampiamente documentato da Lawrence Rainey, la figura della *typewriter* si era riversata nella letteratura scritta popolare fino a costituire una sorta di vero e proprio cliché di molti racconti umoristici o satirici. L'inserimento del personaggio della dattilografa in un'opera complessa e ambiziosa come *The Waste Land* rappresenta dunque un caso senza precedenti; proprio per questo la sua presenza assume un significato anche maggiore, che rimanda ancora una volta alla pulsione moderna e attualizzante del testo, ribadita dalla descrizione stereotipata della stanza in cui viene consumato l'arido rapporto con il giovane foruncoloso.

L'immissione della modernità nel mezzo artistico rappresenta una rivoluzione senza precedenti, che vede in Eliot e nei pittori avanguardisti dei veri e propri pionieri in grado di estendere le frontiere concettuali oltre i limiti prestabiliti e canonizzati della forma e dello stile. Tuttavia, nel collage come nel poema eliotiano, l'inserimento di una serie di riferimenti all'esperienza contemporanea costituì un elemento di forte originalità in senso stilistico, denunciando lo stato ormai obsoleto delle passate gerarchie espressive e rivendicando una concezione più moderna di arte⁷⁵.

⁷²) È il caso, ad esempio, dei vv. 426 e 128.

⁷³) Sull'incurSIONe della realtà contemporanea nelle opere cubiste come nel poema eliotiano si veda Tomlinson 1980.

⁷⁴) Prima reale occasione di emancipazione lavorativa per la donna del ventesimo secolo e sola alternativa all'insegnamento o alla cura dei bambini, l'impiego di dattilografa si era rapidamente diffuso in tutto l'Occidente; lo stesso Eliot, nei suoi anni da bancario, doveva avere avuto una certa familiarità con questa professione. In Rainey 2005, pp. 54-55.

⁷⁵) Si vedano i capitoli conclusivi in Wolfram 1975.

Il rapporto di parentela tra il poema eliotiano e il collage appare dunque delineato già nella genesi del poema e alimentato dal contesto storico e culturale in cui si è sviluppato; fin dal suo arrivo a Londra, Eliot ebbe modo di frequentare l'avanguardia vorticista più sovversiva, a sua volta infiammata dalle innovazioni della pittura contemporanea. Il ruolo giocato dalle arti visive sul modello eliotiano, sebbene costituisca ancora oggi un campo relativamente poco esplorato, appare ormai inconfutabile, e costituisce un elemento imprescindibile per una comprensione matura dell'autore e della sua produzione artistica. Osservare *The Waste Land* come se ci si trovasse davanti ad una composizione a collage non significa solamente compiere un percorso storico e artistico che attraversa la nascita e l'evoluzione di un testo da molti considerato una delle maggiori opere del secolo scorso; significa anche poter fruire del testo da una prospettiva inedita che, oltre a mettere in luce le similitudini tra sperimentazione pittorica e testo poetico, fa risaltare quelle caratteristiche rivoluzionarie e moderne in grado di trascendere i confini di genere e categoria.

MATTEO CRIVELLI
crive@libero.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|------------------|---|
| AA.VV. 2007 | AA.VV., <i>Collage Collages, dal Cubismo al New Dada</i> , Milano, Mondadori Electa, 2007. |
| Ackroyd 1984 | P. Ackroyd, <i>T.S. Eliot: A Life</i> , New York, Simon & Schuster, 1984. |
| Apollinaire 1912 | G. Apollinaire, <i>Méditations Esthétiques: Les Peintres Cubistes</i> , Paris, Hermann, 1965 (1 ^a ed. 1912). |
| Badenhausen 2004 | R. Badenhausen, <i>T.S. Eliot and the Art of Collaboration</i> , Cambridge, Cambridge University Press, 2004. |
| Beasley 2007 | R. Beasley, <i>Ezra Pound and the Visual Culture of Modernism</i> , Cambridge, Cambridge University Press, 2007. |
| Bergson 1922 | H. Bergson, <i>Durata e simultaneità</i> , Milano, Cortina, 2004 (1 ^a ed. 1922). |
| Bréton 1924 | A. Bréton, <i>Les Pas Perdus</i> , Paris, N.R.F., 1949 (1 ^a ed. 1924). |
| Brooker 1990 | J. Brooker, <i>Reading The Waste Land</i> , Amherst (Mass.), UP, 1990. |
| Brown 1981 | G.L. Brown, <i>The Dial: Art and Letters in the 1920s</i> , Worcester, Worcester Art Museum, 1981. |

- Cambon 1963 G. Cambon, *La lotta con Proteo*, Milano, Bompiani, 1963.
- Chao 2006 S.L. Chao, *To Form a New Compound: Eliot, Bergson, and Cubism*, «Études Britanniques Contemporaines: Revue de la Société d'Études Anglaises Contemporaines» 31 (2006), London, University College, pp. 55-67.
- Cianci 1996 G. Cianci, *Il Modernismo Letterario e le Arti*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della Civiltà Letteraria Inglese*, III, Torino, UTET, 1996, pp. 334-357.
- Crawford 1991 R. Crawford, *The Savage and the City in the Work of T.S. Eliot*, Oxford, Clarendon Press, 1991.
- Crivelli 1993 R. Crivelli, *Introduzione a T.S. Eliot*, Roma, Laterza, 1993.
- Cronin 1958 V. Cronin, *T.S. Eliot as Translator*, in N. Braybrooke (ed.), *T.S. Eliot, A Symposium for his Seventieth Birthday*, London, Hart-Davis, 1958, pp. 129-137.
- Décaudin 1978 M. Décaudin, *Collage, montage et citation en poésie*, in D. Balbet (éd.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lousanne, L'Âge d'Homme, 1978, pp. 31-37.
- Eliot 1922 T.S. Eliot, *La Terra Desolata*, Milano, Rizzoli, 1982 (1ª ed. 1922).
- Eliot 1923 T.S. Eliot, *Ulysses, Order, and Myth*, in F. Kermode (ed.), *Selected Prose of T.S. Eliot*, London, Faber & Faber, 1975, pp. 175-178.
- Eliot 1957 T.S. Eliot, *The Frontiers of Criticism*, in T.S. Eliot, *On Poetry and Poets*, New York, Farrar Straus and Cudahy, 1957, pp. 113-131.
- Eliot 1960 T.S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, New York, Barnes & Noble, 1960.
- Eliot 1971 V. Eliot (ed.), *The Waste Land: A Facsimile Edition and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, London, Faber & Faber, 1971.
- Eliot 1996 T.S. Eliot, *Inventions of the March Hare*, ed. by C. Ricks, London, Faber & Faber, 1996.
- Ellmann 1973 R. Ellmann, *The First Waste Land*, in A. Walton Litz (ed.), *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*, Princeton, Princeton University Press, 1973, pp. 67-76.
- Gilot 1964 F. Gilot, *Life with Picasso*, New York, McGraw-Hill, 1964.

- Gordon 1977 L. Gordon, *Eliot's Early Years*, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- Gordon 1998 L. Gordon, *T.S. Eliot: An Imperfect Life*, London, Vintage, 1998.
- Hunt 1974 J.D. Hunt, "Broken Images": *T.S. Eliot and Modern Painting*, in A.D. Moody (ed.), *The Waste Land in Different Voices*, London, Edward Arnold, 1974, pp. 163-184.
- Johnson 1996 A.L. Johnson, *Thomas Stearns Eliot e lo sperimentalismo in poesia*, in F. Marengo (a cura di), *Storia della Civiltà Letteraria Inglese*, III, Torino, UTET, 1996, pp. 226-270.
- Korg 1960 J. Korg, *Modern Art Techniques in The Waste Land*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism» 18 (1960), Philadelphia, Temple University, pp. 456-463.
- Korg 1988 J. Korg, *The Waste Land and Contemporary Art*, in J.S. Brooker (ed.), *Approaches to Teaching Eliot's Poetry and Plays*, New York, MLA of America, 1988, pp. 121-126.
- Marinetti 1912 F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in L. De Maria (a cura di), *Teoria e Invenzione Futurista*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 46-54.
- Marinetti 1916 F.T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica*, in L. De Maria (a cura di), *Marinetti e i Futuristi*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 177-178.
- Perloff 1986 M. Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Poggi 1992 C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Haven, Yale University Press, 1992.
- Pound 1968 E. Pound, *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. by T.S. Eliot, New York, New Directions, 1968.
- Praz 1967 M. Praz, *James Joyce, Thomas Stearns Eliot: due maestri dei moderni*, Torino, ERI, 1967.
- Rainey 2005 L. Rainey, *Revisiting the Waste Land*, New Haven - London, Yale University Press, 2005.
- Regnery 1972 H. Regnery, *Eliot, Pound and Lewis: A Creative Friendship*, «A Quarterly Review» 16 (1972), Chicago, Collier, pp. 146-160.
- Rubin 1989 W.S. Rubin, *Picasso and Braque*, New York, Museum of Modern Art, 1989.

- Schwarz 1997 D.R. Schwarz, *Reconfiguring Modernism Explorations in the Relationship between Modern Art and Modern Literature*, New York and London, Macmillan, 1997.
- Serpieri 1973 A. Serpieri, *Le strutture profonde*, Bologna, Il Mulino, 1973.
- Serpieri 1982 A. Serpieri, *La prima stesura della Terra Desolata e la poesia giovanile di Eliot*, in T.S. Eliot, *La Terra Desolata*, Milano, Rizzoli, 2006 (1^a ed. 1982), pp. 147-211.
- Tomlinson 1980 D. Tomlinson, *T.S. Eliot and the Cubists*, «*Twentieth Century Literature*» 26, 1 (1980), New York, Hofstra University, pp. 64-81.
- Vallier 1954 D. Vallier, *Braque, la peinture et nous*, «*Cahiers d'Art*» 29, 1 (1954), Paris, Seuil, pp. 13-24.
- Wolfram 1975 E. Wolfram, *History of Collage: An Anthology of Collage, Assemblage and Event Structures*, London, Studio Vista, 1975.