

COLLOQUIUM

USO, RIUSO E ABUSO DEI TESTI CLASSICI

A cura di
Massimo Gioseffi

The logo consists of the letters 'LED' in a stylized, cursive script. The 'L' and 'E' are connected, and the 'D' is a simple curve. The letters are black and set against a white background.

————— *Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto* —————

SOMMARIO

<i>Massimo Gioseffi</i> Prefazione	7
---------------------------------------	---

PARTE PRIMA

Dal tardoantico all'età moderna

<i>Luigi Pirovano</i> La <i>Dictio</i> 28 di Ennodio. Un'etopea parafrastica	15
<i>Isabella Canetta</i> <i>Diversos secutus poetas</i> . Riuso e modelli nel commento di Servio all' <i>Eneide</i>	53
<i>Martina Venuti</i> La materia mitica nelle <i>Mythologiae</i> di Fulgenzio. La <i>Fabula Bellerofontis</i> (Fulg. <i>myth.</i> 59.2)	71
<i>Alessia Fassina</i> Il ritorno alla <i>fama prior</i> : Didone nel centone <i>Alcesta</i> (<i>Anth. Lat.</i> 15 R. ²)	91
<i>Sandra Carapezza</i> Funzioni digressive nella didattica medievale. <i>Psychomachia</i> , <i>Anticlaudianus</i> e <i>L'Intelligenza</i>	105
<i>Cristina Zampese</i> «Nebbia» nei <i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i> . Appunti per un'indagine semantica	121

PARTE SECONDA

Il Cinquecento

<i>Davide Colombo</i> «Aristarchi nuovi ripresi». Giraldi, Minturno e il riuso dell'antico nella trattatistica del Cinquecento	153
<i>Guglielmo Barucci</i> Plinio, e Seneca, in due lettere rinascimentali fittizie dalla villeggiatura	183
<i>Marianna Villa</i> Plutarco e Castiglione: il personaggio di Alessandro Magno	209
<i>Michele Comelli</i> Sortite notturne cinquecentesche. I casi di Trissino e Alamanni	233

PARTE TERZA

Il Novecento

<i>Marco Fernandelli</i> «Inviolable voice»: studio su quattro poeti dotti (Virgilio, Milton, Keats, Th.S. Eliot)	267
<i>Massimo Gioseffi</i> Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento	303
<i>Luigi Ernesto Arrigoni</i> Il carme 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di <i>Vento a Tindari</i>	357
<i>Giuliano Cenati</i> Carlo Emilio Gadda e i «cattivi maestri» latini	387
Indice dei nomi	407

Marco Fernandelli

«INVIOLEABLE VOICE»:
STUDIO
SU QUATTRO POETI DOTTI
(Virgilio, Milton, Keats, Th.S. Eliot)*

1. VIRGILIO, «ÈNEIDE» 7.10-20

Alla fine della prima esade dell'*Eneide* due grandi figure singole restano ancora estranee alla *retractatio* virgiliana dell'*Odissea*: Circe e Calipso. Ma all'inizio del libro settimo, nel tratto del viaggio che porta i Troiani dal golfo di Gaeta alle bocche del Tevere, la flotta costeggia di notte le spiagge del Circeo, antico confine meridionale del Lazio e sede della maga, secondo una tradizione alternativa a Omero che rimontava a Esiodo. Qui Virgilio colloca la sua Circe e, approfittando della somiglianza che già il testo omerico affacciava tra i due personaggi (*Od.* 9.29-32; 5.59-62 ~ 10.220-223), le assimila aspetti dell'azione e della sfera di vita di Calipso (*Aen.* 7.10-20):

*Proxima Circaeae raduntur litora terrae,
dives inaccessible ubi Solis filia lucos
adsiduo resonat cantu tectisque superbis
urit odoratam nocturna in lumina cedrum
arguto tenuis percurrens pectine telas.*

* Vorrei dedicare queste pagine a Gianfranco Agosti: della sua probità e intelligenza sono ricchi anche i lavori degli amici.

*Hinc exaudiri gemitus iraeque leonum
vincla recusantum et sera sub nocte rudentum,
saetigerique sues atque in praeseptibus ursi
saevire ac formae magnorum ululare luporum,
quos hominum ex facie dea saeva potentibus herbis
induerat Circe in voltus ac terga ferarum.*

Ai connotati della Circe omerica (la presenza non vista, il canto, la tessitura, la magia metamorfica), i vv. 12b-13 aggiungono la combustione di legname pregiato. Secondo l'interpretazione più attendibile del passo (con *nocturna in lumina* inteso nel senso finale di «a far brillare luci notturne») il legno bruciato fonde il suo aroma con la fiamma sorgente dal focolare; e ciò avviene all'interno di un superbo palazzo.

Nel quinto libro dell'*Odissea* Hermes scende a volo a Ogigia (vv. 43-75). In viaggio egli passa dall'etere al mare all'isola e infine alla spelonca abitata da Calipso: il suo percorso si svolge dunque dall'alto verso il basso e dal grande verso il piccolo. La ninfa non si vede, ma la sua presenza è segnalata da un gran fuoco che arde sul focolare, dall'aroma del cedro e della tuia combusti, e dal canto che proviene dall'interno della grotta (vv. 59-62). Mancando l'incontro atteso, il racconto si sviluppa allora come *ekphrasis*, in cinque segmenti: ecco un bosco di piante pregiate (vv. 63-64); poi uccelli vari (vv. 65-67); una vite che inghirlanda l'apertura dell'antro (vv. 68-69); quattro fonti (vv. 70-71); e infine prati fioriti e profumati (vv. 72-73a). Ci troviamo di fronte al primo *locus amoenus* della poesia occidentale e lo vediamo con gli occhi del dio appena sopraggiunto (vv. 73b-75). Come la sua contemplazione dell'Eden di Ogigia si completa e la sua meraviglia si satura, Hermes entra nella grotta e l'azione epica riprende.

Nel testo virgiliano i dettagli assunti dal quinto libro dell'*Odissea* all'interno del quadro di Circe non hanno solo la funzione di esaurire la *retractatio* odissiaca, ma servono uno scopo interno. Il buio della notte e una cortina vegetale – *inaccessos [...] lucos*, v. 11 – impediscono ai viaggiatori la visione di Circe e del suo mondo. Una presenza è segnalata da suoni, odori, forse bagliori. Questi stimoli sensoriali agiscono sui Troiani suggestivamente: al v. 18, *ac formae magnorum ululare luporum*, il suono che viene da una sorgente invisibile si converte in immagine mentale. Qualcosa di simile accade anche al lettore. La voce che descrive l'ambiente di Circe, in *Aen.* 7.10-14, muove dal grande al piccolo e dall'esterno all'interno: ossia dai *litora* al bosco al palazzo al

focolare al pettine. Nonostante questa progressione verso il dettaglio minuto, però, Circe resta esclusa dalla vista, e cioè dal senso che determina. La sua è una presenza indiziaria, segnalata all'udito e all'olfatto dei personaggi in azione, e riunita nella mente del lettore dalla memoria poetica. Questa presenza senza immagine – questa indefinitezza – sollecita la fantasia: per Leopardi tali condizioni stabiliscono la natura lirica del soggetto; il passo di Virgilio è addirittura, ai suoi occhi, un simbolo dell'esperienza lirica (*Zibaldone*, 1928-1930, 16 ottobre 1821):

È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto [...] udito da lungi, o che paia lontano senza esserlo, o che si vada appoco appoco allontanando [...]; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte [...]; massime di notte, si è più disposti a questi effetti, perché né l'udito né gli altri sensi non arrivano a determinare né circoscrivere la sensazione, e le sue concomitanze. È piacevole qualunque suono [...] che largamente e vastamente si diffonda [...]. A queste considerazioni appartiene il piacere che può dare e dà [...] il fragore del tuono [...], lo stormire del vento [...]. Perocché oltre la vastità, e l'incertezza e confusione del suono, non si vede l'oggetto che lo produce [...]. E tutte queste immagini in poesia ecc. sono sempre bellissime, e tanto più quanto più negligenzemente son messe, e toccando il soggetto, senza mostrar l'intenzione per cui ciò si fa [...]. Vedi in questo proposito Virgilio, Eneide, VII, v. 8 segg. La notte, o l'immagine della notte è la più propria ad aiutare, o anche a cagionare i detti effetti del suono. Virgilio da maestro l'ha adoperata.

2. MILTON, «PARADISE LOST» 4.131 SS.

Nel libro quarto del *Paradise Lost* Satana giunge alle porte dell'Eden: una barriera boschiva, fitta di piante e scoscesa, separa l'esterno dall'interno, incoronando la cima del Paradiso

of a steep wilderness, whose hairy sides
with thicket overgrown, grotesque and wild,
access denied.

(vv. 135-137)

Di là da questa cortina vegetale, più in alto, si leva un altro ordine di piante – cedro, pino, abete, palma – che formano

a sylvan scene, and as the ranks ascend
shade above shade, a wondrous theater
of stateliest view.

(vv. 140-142)

In un altro punto si erge, altissima, una chiostra di alberi illuminati dal sole, ornati di fiori e frutti, che danno al paesaggio il suo tono amabile. Le brezze che soffiano tra questi alberi rigogliosi trasportano all'esterno della muraglia boschiva il profumo dell'Eden: l'effetto sui sensi è degno di essere illustrato da una similitudine monumentale (vv. 159b-167):

As when to them who sail
beyond the Cape of Hope, and now are past
Mozambic, off at sea north-east winds blow
Sabaeen odors from the spicy shore
of Araby the Blest. With such delay
well pleased they slack their course, and many a league
cheered with the grateful smell old ocean smiles;
so entertained those odorous sweets the Fiend
who came their bane [...].

Una prima campata descrittiva, data dai vv. 131-171, inquadra dunque il paesaggio nel suo insieme e risulta incorniciata dall'atto percettivo di Satana (vv. 131-132 ~ 166-171); ora questi si prepara a risalire la ripida altura e a varcare la barriera del bosco, alla cui densità impenetrabile è dato nuovamente rilievo (vv. 172-177). Poco più avanti, Satana supera a volo la muraglia di piante e contempla dalla cima dell'Albero della Vita l'interno dell'Eden. Egli osserva così «esposta in breve spazio al godimento dei sensi umani, tutta l'abbondanza della Natura» (vv. 205-207). In questa contemplazione del paesaggio ameno egli ricalca dunque la posizione dell'Hermes omerico di fronte al *παράδεισος* di Calipso; e anche ciò che egli vede rimanda a quell'antico originale. Ricorrono infatti, nell'Eden miltoniano, i cinque elementi caratteristici del *locus amoenus* odissiacco, per quanto elencati in ordine diverso: il boschetto (vv. 248-251); i prati fioriti (vv. 252-256); le grotte contornate di viti (vv. 257-260); le quattro fonti (vv. 233 + 260-263); gli uccelli (v. 264). Questo scenario beato è l'ambiente di vita di Adamo ed Eva (288 ss.), così come il paradiso di Oigia era stato il luogo degli amori di Calipso e Odisseo: il che si conferma anche dopo la visita di Hermes alla ninfa (Hom. *Od.* 5.225-227).

Dunque la descrizione dell'Eden, in Milton, si articola in due fasi, scandite dal progredire della missione di Satana. Nella prima campata, Satana è all'esterno del Paradiso: ha perciò rilievo lo strumento della sua esclusione, la «muraglia vegetale», cui si riconducono per via di comparazione o di rapporto topografico tutti gli altri elementi del paesaggio, che sono dati da altri raggruppamenti di alberi. In questa prima sezione, il testo di Milton aderisce a una base virgiliana in tre punti:

1. il nesso in *rejet* «access denied», che al v. 137 riproduce il notevole epiteto *inaccessos*, riferito a *lucos*, di *Aen.* 7.11;
2. l'immagine della «scena silvestre», vv. 140-142, notoriamente modellata sulla *topothesia* di *Aen.* 1.159-169 (v. 164 *silvis scaena coruscis*);
3. la similitudine dei naviganti investiti dall'onda di profumi di cui non vedono l'origine, immagine parallela a quella dei Troiani in viaggio lungo le coste del Circeo a *Aen.* 7.10-20, specialmente v. 13.

È notevole che il primo e il terzo punto siano collegati da Milton come termini che formano la cornice del racconto intorno al suo centro descrittivo, rappresentando la graduale percezione del paesaggio edenico sperimentata da Satana. Nella prima fase si tratta di una esperienza sensoriale dalla quale è esclusa la vista. C'è poi da fare un importante rilievo tecnico: l'imitazione del passo del primo libro dell'*Eneide*, incorniciata dalle due riscritture del settimo libro di quel medesimo poema, è relativa alla particolare esecuzione di un tipo descrittivo, il tipo «valle di Tempe», che contempera in un unico quadro paesaggistico aspetti inquietanti e aspetti ameni. La baia libica che fa da modello a Milton (*Aen.* 1.157-159) rappresenta per certo la più notevole esecuzione del *topos* da parte di Virgilio: il poeta inglese non si è dunque limitato a trarre dal suo originale un dettaglio mirabile – l'immagine del teatro boschivo – ma ne ha anche derivato un'idea per la composizione. Il suo paesaggio, infatti, riproduce su più larga scala la compresenza dei toni, facendo seguire al passo che esalta la «muraglia vegetale» quello che celebra l'amenità al suo interno. In contrasto con questa sequenza descrittiva è il processo dell'azione, che fa coincidere il crescere della meraviglia – cioè del piacere dei sensi – con il crescere del pericolo.

Un'ultima osservazione: che il passo virgiliano di Circe fosse immanente alla concezione miltoniana dell'Eden ci è testimoniato da un altro luogo del *Paradise Lost*. A 8.217 ss. l'Arcangelo Raffaele interroga Adamo sull'ora della creazione dell'uomo, cui non aveva potuto as-

sistere, poiché in quella circostanza Dio lo aveva mandato a presidiare le porte dell'Inferno. Di là da quelle porte egli aveva udito provenire (vv. 243-244)

noise, other than the sound of dance or song,
torment, and loud lament, and furious rage.

Giustamente i commentatori segnalano come modello per il v. 244 il *tricolon*, distribuito su due versi, di *Aen.* 6.557-558:

*Hinc exaudiri gemitus et saeva sonare
verbera, tum stridor ferri tractaeque catenae.*

Non si è però notato che il poeta inglese, ben cosciente di un'eco interna al testo virgiliano, ha variato l'ultimo termine della sua serie pensando alla coppia dolore-ira di *Aen.* 7.15-16:

*Hinc exaudiri gemitus iraeque leonum
vincla recusantum et sera sub nocte rudentum.*

Nel testo di Milton questo suggerimento acustico fa da base per uno sviluppo a contrasto: all'orrendo ricordo di Raffaele si contrappongono i versi immediatamente successivi, in cui Adamo narra del suo venire alla vita nell'amenità del paesaggio edenico: boschi, ruscelli, uccelli canori, fragranze ... (vv. 261-266).

Ricapitolando, dunque: in Milton ricorre il tema virgiliano di Circe; e come nel testo di Virgilio, ad esso si associa il ricordo della Calipso odissiacca. I due poeti procedono però in modo inverso. Mentre Virgilio connota il quadro di Circe con l'evocazione dotta di Calipso, Milton tratta la visita di Hermes al paradiso di Ogigia come modello primario e usa la memoria della Circe virgiliana per arricchire la sua base. In Milton questo modello secondario riproduce la struttura e la funzione che ha nell'originale, ma all'interno di un quadro mutato di segno: se nell'*Eneide* la barriera boschiva separava un insidiatore interno (Circe) da un insidiato esterno (i viaggiatori), ora essa separa un insidiatore esterno (il viaggiatore) da insidiati interni (Adamo ed Eva). In entrambi i testi il rapporto tra l'interno non visto e il soggetto che si trova all'esterno è mediato dallo stimolo dell'olfatto: e questo motivo risale – come si è visto – all'*Odisea*. Sia da Virgilio, sia da Milton, poi, esso è portato al centro dell'attenzione e rielaborato con cura speciale.

3. KEATS, «LAMIA»
E «LA BELLE DAME SANS MERCI»

All'alba di una giornata di ottobre del 1816, a Southwark, Keats scrive la sua prima grande poesia, il sonetto *On First Looking into Chapman's Homer*. Per tutta la notte precedente, il poeta e il suo amico Cowden Clarke avevano letto insieme, per la prima volta, parti dell'Omero di Chapman: Keats ne era rimasto rapito. Come ricorda Silvano Sabadini (KEATS, *Poesie*, Milano 1986) nel suo commento al sonetto, quella notte l'attenzione dei due giovani si era appuntata specialmente sul libro quinto dell'*Odissea*. In questo libro una certa ricchezza di stimoli figurativi, atmosferici, affettivi è al servizio dell'architettura del racconto: ad esso è assegnato il compito di impostare il complesso narrativo del *nostos*, che occupa – psicologicamente e di fatto – la prima metà dell'*Odissea*. Nel libro di Calipso, dunque, motivi lirici e arte narrativa si presentavano in una combinazione piena di interesse.

Tre anni dopo Keats lavora a *Lamia*. Nella prima delle due parti di questo poemetto, in uno scenario isolano e silvestre, si ripropone l'evento cruciale del quinto libro dell'*Odissea*, anzi l'evento che avvia l'azione odissiacca nel suo insieme, ovvero la discesa di Hermes sulla terra. Di nuovo Hermes ricerca una ninfa, questa volta una ninfa cretese di cui s'è innamorato, e la trova in un bosco grazie alla mediazione di una fiera, un serpente dotato di poteri magici che un tempo era stato donna, e che donna vuole ridiventare per guadagnarsi l'amore di un giovane di Corinto, Licio. La soddisfazione del dio ha dunque per corollario la metamorfosi del serpente in Lamia; il che fa intendere – con sottigliezza eziologica – che quel serpente era una lamia. Il dittico del poemetto è dunque costituito da due storie d'amore parallele e complementari, che hanno per protagonisti Hermes e la lamia: l'una di ambientazione silvestre e di tono mitico-fantastico, l'altra di ambientazione urbana e di assetto pseudostorico; l'una semplice e di esito felice, l'altra complessa e di esito doloroso. Questo tipo di corrispondenza riguarda anche il movimento iniziale dei due cicli: Hermes raggiunge gradualmente la selva cretese, che percorre poi in ogni sua parte alla ricerca della ninfa, in un viaggio che restringe progressivamente l'orizzonte; Lamia, da parte sua, dopo la metamorfosi da serpente in dama, sparisce dal bosco isolano e si ritrova davanti alla città (vv. 173-181):

She fled into that valley they pass o'er
who go to Corinth from Cenchreas' shore;
and rested at the foot of those wild hills,
the rugged founts of the Peræan rills,
and of that other ridge whose barren back
stretches, with all its mist and cloudy rack,
south-westward to Cleone. There she stood
about a young bird's flutter from a wood,
fair, on a sloping green of mossy tread [...].

Questi versi ricordano per un momento, ma con evidenza, la situazione del Satana miltoniano che sosta davanti alla collina dell'Eden: è il momento di raccogliersi prima di compiere l'impresa. Una sezione subito successiva riprende il motivo dell'indugio di Lamia (vv. 200-201: «Why this fair creature chose so faerly / by the wayside to linger, we shall see») per ritrovare un antecedente psichico e d'azione nei sogni vigilanti della lamia (vv. 202-206: «But first 'tis fit to tell how she could muse / and dream, when in the serpent prison-house, / of all she list, strange or magnificent. / How, ever, where she willed, her spirit went; / whether to faint Elysium [...]»). Il sogno come autopsia, e quindi come forma della conoscenza verace, estende la base miltoniana di questa sezione, richiamando il tema del sogno d'Adamo. Al contempo la lamia si sovrappone a tratti al poeta, impersonandone le facoltà di immaginazione; ella è del resto anche assai abile nel canto (vv. 298-327).

A volte, nei suoi viaggi onirici, la lamia si era spinta verso la città e in un'occasione aveva scorto il giovane Licio che riusciva vincitore in una gara di carri. Ciò era accaduto «nell'ora dei moscerini» (v. 220: «on the moth time»); divenuta reale, più avanti, mentre i due giovani la attraversano di notte, la città ha essa stessa una qualità di sogno (vv. 350-359):

As men talk in a dream, so Corinth all,
throughout her palaces imperial,
and all her populous streets and temples lewd,
muttered, like tempest in the distance brewed,
to the wide-spreaded night above her towers.
Men, women, rich and poor, in the cool hours,
shuffled their sandals o'er the pavement white,
companioned or alone; while many a light
flared, here and there, from wealthy festivals,
and threw their moving shadows on the walls [...].

Nella notte keatsiana, la città mercantile – grande, affollata, opulenta – è sul punto di svuotarsi, di trapassare in città irreale, in porto delle ombre. La Corinto di *Lamia* è un luogo simile alla «unreal city» di Eliot (*The Waste Land*, vv. 60 ss.), in cui si fondono l'«immonde cité» baudelairiana, immagini dell'*Inferno*, il paesaggio metropolitano della Londra contemporanea. Corinto è l'inconsistente materia urbana che incornicia il volgare e inconsistente banchetto nuziale nel palazzo di Lamia, dove la coppia isolata affronta una «verifica di realtà», la prova di una consacrazione sociale. Questa scena occupa per intero la seconda metà del poemetto, e ne costituisce la tragica δέσις. Lo svolgimento di questa parte conduce alla seconda identificazione della protagonista, facendo emergere la metamorfosi come tema di significato esistenziale. Toccata dalla verga di Hermes, nel bosco cretese, la lamia si era dissolta per concretarsi nuovamente come Lamia alle porte di Corinto; nel banchetto metropolitano, una volta sottoposta all'analisi e al riconoscimento del sofista Apollonio, Lamia «diviene» agli occhi di tutti un serpente, e sparisce. Perdendo – con tutto il palazzo – la sua apparenza, ella subisce anche una metamorfosi esistenziale, il cui segno è il transito dal nome di individuo al nome di specie, da Lamia a serpente, cioè a lamia. Nel mondo del mito, in cui si danno le metamorfosi, il passaggio onomastico da individuo a specie è finale (come per esempio nel passaggio da Alcione ad alcione, da Giacinto a giacinto, da Eco a eco ecc.) e il mutamento non comporta dispersione ontologica. La metamorfosi può mettere in comunicazione il piano del mito e il piano della storia, ponendosi come eziologia di un dato di realtà (da elementi della natura a istituzioni culturali): ma i termini del mutamento – il mito e la storia – non sono messi in crisi dallo scoprirsi di questa relazione causale, concorrendo anzi a un reciproco rinforzo ontologico.

Keats, tuttavia, opera qui in un altro modo. Egli stacca la sua storia dalla cornice del mito, la sottrae alla salvaguardia delle leggi classiche del mutamento, assorbendo la «metamorfosi» di Lamia in lamia nel processo vitale di Licio, che non sopravvive alla sparizione della «sua» Lamia. Diventando agli occhi di tutti un serpente, Lamia sparisce; la pronuncia del nome comune surroga la presenza del personaggio svanito (vv. 305-306), e proprio di quello che, con il suo idionimo, aveva dato un titolo al poemetto:

«A Serpent» echoed he [*scil.* Apollonius]; no sooner said,
than with a frightful scream she vanished.

A differenza di quanto accade in quei racconti metamorfici antichi che presentano la serie oggettiva «apparenza di A – illusione di B – pericolo (o morte) di A o di B, o di A e B», come per esempio nella storia ovidiana di Callisto (*met.* 2.409-530) o di Atteone (3.138-252) o nella «tragedia degli errori» di Piramo e Tisbe (4.55-166), qui noi assistiamo a una metamorfosi del credere (secondo Apollonio, Lamia è «in realtà» una lamia), che determina una collettiva uscita dall'illusione; e la morte di Licio è l'esito diretto di una causa inequivoca (l'effettivo non esser più di Lamia). Ma poiché con la rivelazione di Apollonio tutti i segni apparenti si convertono in dati reali, e spariscono Lamia e il suo palazzo, è inconsistente anche tutta la storia che ha dato vita al racconto, e che nel lettore ha generato immagini mentali, emozioni, riflessioni? È una storia che non produce al proprio interno un aumento di coscienza, dato che Licio considera il suo amore più vero della verità che il filosofo ha svelato? Al lettore *Lamia* non pare né un aneddoto in versi né la trasposizione poetica di una novella esemplare.

Nel suo poema Keats intreccia il flusso ininterrotto dell'esistente, che il racconto metamorfico rende visibile (una donna era divenuta un serpente che poi diviene Lamia che poi ritorna serpente), con il singolo processo vitale (quello di Licio), destinato a compiersi nella morte; al contempo egli fa estinguere una serie metamorfica proveniente da un quadro mitico (Hermes, Creta, ambiente delle ninfe) in condizioni di esperienza extramitiche (Apollonio, Corinto, banchetto nuziale): questi due fattori, alla fine del racconto, determinano una dissoluzione del campo di esistenza della storia, che con la morte di Lamia e poi di Licio non esaurisce semplicemente il *plot*, ma il mondo stesso di cui sembrava esser parte. Di là dai confini di ogni racconto mitico o realistico c'è una prosecuzione virtuale nel mito o nella storia, oppure un mito contiguo o un contesto di fatti; qui l'estinguersi dell'azione chiude il racconto cristallizzandolo, assorbendo tutto l'interesse drammatico nell'interesse per il significato. Privata di ogni possibilità di estensione laterale o di proiezione in avanti, la storia narrata si isola, fa riemergere nel pensiero il ruolo delle relazioni interne, il sistema delle connotazioni, la costruzione del racconto come unità simbolica.

Su questo torneremo tra poco; facciamo ora un passo indietro. Poco prima di *Lamia*, nell'aprile del 1819, Keats aveva composto

una delle sue liriche più impegnative e riuscite, *La Belle Dame sans Merci*. In questa ballata, com'è noto, un Io-viandante si imbatte in un cavaliere pallido, che langue in un luogo desolato, e questi gli narra del proprio incontro con una bella dama, dell'ascolto del suo canto, dell'amore con lei nella sua grotta, di una visione onirica di vittime urlanti (vv. 37 ss.: «I saw pale kings [...]») e della propria perdizione finale. Il racconto del cavaliere ricalca per un buon tratto (strofe 4-8) la prima parte della storia di Menippo di Licia e della bella dama così come essa è narrata da Filostrato, una storia che Keats aveva letto nella versione della *Anatomy of Melancholy* di Robert Burton, all'interno della sezione dedicata ai poteri dell'amore (3.2.1). Qui si narra che Menippo, in viaggio tra Cencrea e Corinto, aveva incontrato un fantasma nelle sembianze di una bella donna, la quale lo aveva condotto a casa propria promettendogli alcuni piaceri, tra cui l'ascolto di un canto. Il giovane filosofo, preso dall'amore per lei, aveva acconsentito alla proposta e l'aveva infine sposata. Al banchetto nuziale interviene anche Apollonio, che intuisce la vera natura della sposa, «scoprì che ella era un serpente, una lamia [...] e che tutta la casa non aveva sostanza, ma era solo illusione». La scoperta causa la sparizione della donna, del banchetto, della dimora.

Dunque il testo di Filostrato, riportato da Burton, è una matrice narrativa che dà luogo a due racconti keatsiani, tra loro complementari: il primo, centrato sul punto di vista del viaggiatore incantato, e quindi memore della prima parte del racconto filostrato; il secondo, gravitante invece sull'esperienza dell'amore, e del dolore, vissuta dalla donna, ovvero legato piuttosto alla seconda parte della fonte antica. Nella ballata c'è una dislocazione cronologica in avanti, poiché i fatti appartengono al tempo delle fate, mentre l'azione del poemetto si svolge «before the faery broods / drove Nymph and Satyr from the prosperous woods» (*Lamia* 1-2). Questa ambientazione più antica – come s'è visto – serve a radicare nel mito il tema metamorfico, che in *Lamia* è strutturante e insieme caratteristico, cioè innovativo rispetto all'originale. La lamia ha poteri magici che poi Lamia erediterà come capacità di ammaliare con il canto; è una specie di Circe (al giuramento di Hermes, «ravished, she lifted her Circean head», v. 115); ma in lei prevale la condizione di una Circe «passiva», che subisce la metamorfosi piuttosto che operarla. Una Circe in senso «attivo» è invece la *dame sans merci*, che affascina con il suo canto indecifrabile – e quindi

puro – ma anche trasforma gli uomini che incontra svuotandoli della loro sostanza vitale, convertendoli in ombre.

Se dunque la base classica del poemetto sembrava essere il libro di Calipso, dove ha luogo la discesa di Hermes, nella ballata si avverte piuttosto la presenza di Circe. Ma questa distinzione è tutto sommato esteriore. Il racconto che Keats aveva trovato in Burton, come si è detto, è la matrice sia della ballata che del poemetto. Sì che, a leggerla attentamente, la storia narrata da Filostrato appare come una particolare esecuzione del tipo narrativo che incontriamo per la prima volta nel quinto libro dell'*Odissea*, in cui si trovano:

1. un pellegrino (Odisseo ~ Licio);
2. una figura femminile soprannaturale, bella, ingannatrice, abile nel canto (Calipso ~ il fantasma-donna);
3. una dimora (la grotta ~ la casa isolata nei pressi di Corinto);
4. l'intenzione della donna di tenere il viaggiatore con sé, in eterno isolamento e come sposo, in cambio di piaceri e di una speciale immunità (la protezione dalla morte ~ l'assenza di offese);
5. l'intervento di una figura autorevole che vanifica tale disegno, rendendo possibile il ripristino delle condizioni di partenza (Hermes ~ Apollonio).

In Filostrato il racconto si discosta dal tipo odissiaco nella parte finale, là dove però si sviluppa più evidentemente come discorso a tesi: nel banchetto nuziale, in cui la donna si rivela serpente e poi svanisce, e con essa la casa e tutti i suoi contenuti, noi ci troviamo di fronte alla allegoria di un vecchio principio filosofico, la capacità del sapere critico di far emergere la verità proprio come ἀλήθεια, e cioè dissipando le apparenze che velano ciò che è. Mentre Apollonio svela la verità facendo sparire le cose apparenti, ossia i contenuti del racconto, il racconto stesso si rivela come discorso a tesi, dissolvendo così la propria forma apparente, la forma narrativa. Di qui anche l'effetto di «esaurimento del mito» concomitante con l'affermarsi del racconto come simbolo, che si avverte nell'epilogo di *Lamia*. Eppure anche per la parte finale del testo di Filostrato è possibile rinvenire una parentela con l'episodio omerico, poiché nel nome stesso di Calipso («colei che vela») si concentra un potenziale allegorico allineato agli interessi del filosofo, e poiché anche nel quinto libro dell'*Odissea* la separazione finale tra il pellegrino e la dama – i mancati sposi – è preceduta da uno sfarzoso banchetto (vv. 192-224).

La predilezione accordata da Keats e da Clarke al quinto libro dell'*Odissea*, in quella non troppo lontana notte di studio e di folgorazioni omeriche, diviene a questo punto una notizia davvero importante. Nel libro di Calipso il giovanissimo poeta aveva trovato le figure e l'assetto narrativo capaci di dare forma a un suo tema profondo. Il sonetto *On First Looking into Chapman's Homer* (1816) e il poemetto *Lamia* (finito nel 1820) incorniciano la sua carriera poetica maggiore. Non sappiamo se Keats intravvide Calipso alle spalle della dama-lamia di Filostrato, ma la sua attenzione per il brano che egli lesse nel libro di Burton fu verosimilmente sollecitata – inconsapevolmente o no – dalla sua passione per quell'episodio odissiaco. In modo indiretto, essa lo aveva anche reso un critico penetrante di Omero. Se ne può dare un esempio che mi sembra degno di interesse. Nella *Belle Dame sans Merci* la figura della ammalatrice, come si è detto, vira verso Circe. La sua malia promana innanzitutto dalla figura, ma è specialmente un effetto del canto. Il canto accomuna in Omero Calipso e Circe, ed è anzi un elemento-guida per riconoscere l'affinità tra questi due personaggi, che possono anche essere intesi (così per esempio riteneva Wilamowitz) come risultanza di una figura-base, Circe, raddoppiata e moderatamente variata in un suo *alter ego*, appunto Calipso. Il canto lega anche la dama della ballata e la Lamia del poemetto, entrambe «figure» della poesia incantatrice. Nella ballata, in particolare, l'azione della Dama-Circe che ammalia i viandanti e li trasforma in ombre sofferenti, quasi coincide con il canto, che opera come commento magico al comportamento sempre più docile del cavaliere: in questa «fairy's song» (v. 20) si articolano suoni indecifrabili (v. 24 «And made sweet moan»; vv. 27-28 «And sure in language strange she said / 'I love thee true'»); e questo curioso particolare svela che Keats aveva in mente qui la figura della lamia, così come la trovava definita nel repertorio mitologico a lui più noto, la *Bibliotheca Classica* di Lemprière: lì egli leggeva che le lamie, mostri per metà donne e per metà serpenti, pur non essendo dotate di parola, allettavano gli stranieri con «i loro sibili [...] gradevoli e intriganti». Poi li divoravano; in altre fonti antiche, tra cui la *Vita di Apollonio di Tiana* di Filostrato, esse invece succhiavano il sangue dei loro «ospiti», mentre costoro erano addormentati: e questo sembra anche il caso del cavaliere pallido e delle altre pallide vittime della bella Signora senza pietà.

Il sequestro dei viandanti ha luogo nella grotta, sede dell'amore, del sonno e del contatto con i morti. La dimora di Circe in Omero non è una grotta; e sotto l'influsso di Virgilio (*Aen.* 7.12 *tectis* [...] *superbis*) una tradizione che raggiunge Hawthorne (*Circe's Palace*, 1853) immagina Circe come signora di un palazzo. Nella ballata keatsiana la sede della dama è una «elfin grot» (v. 29); addormentatosi lì, il cavaliere avrà la sua visione di morte: «I saw pale kings, and princes too, / pale warriors, death-pale were they all» (vv. 37-38). Nell'*Odissea* Calipso, «l'occultatrice», vive in una grotta nella terra più occidentale. Nel primo Novecento la critica scientifica di Omero ha incominciato a notare la parentela di Calipso con figure del mito germanico e scandinavo; si è giunti a parlare di una Calipso-elfa (Radermacher, 1915); ponendo l'accento sul simbolo della grotta – diaframma tra il mondo di qua e il mondo di là – la ninfa è stata vista come dea della morte (Güntert, 1919); a questa identificazione – si è osservato più tardi – ha concorso anche il confronto con figure di altri ambiti culturali, come la Siduri del poema di Gilgamesh (Dirlmeier, 1970; un bilancio generale di queste indagini si può leggere oggi nel bel libro di C. CRANE, *Calypso: Backgrounds and Conventions of the Odyssey*, Frankfurt a.M. 1988).

Anche se si tratta di tesi disputate, esse formano un termine di confronto che fa emergere l'intuito antropologico di Keats. La Calipso omerica può essere intesa come una figura simile a quella *belle dame sans merci* che si esprime nei modi di una lamia e opera gli incantamenti di una Circe; nella ballata essa assume identità lirica prima di sostenere in *Lamia*, pochi mesi più tardi, il principale ruolo narrativo. La somiglianza di cui qui si parla non è superficiale né episodica, ma appartiene al tipo che la scienza antropologica definisce «strutturale». Sotto l'impulso di una motivazione profonda e unitaria – la sintesi creativa – le fonti allineate nella mente di Keats entrano in un rapporto osmotico, che rivela il loro nesso essenziale; di qui si sviluppano le varianti, distinte secondo i generi, di un'unica intuizione, l'intuizione della struttura culturale che soggiace al racconto omerico di Calipso e che si ripropone, con formula di pensiero e di linguaggio autodistruttivi, nel racconto filostrato della fata/lamia: lì l'analisi filosofica aveva reso irreali il personaggio-tentatore, al contempo esautorandone l'unico possibile campo di esistenza, la forma-racconto.

Per Keats ciò era accaduto nel clima «malinconico», e cioè moderno, dell'opera di Burton, un trattato che pretendeva di classificare e studiare con metodo scientifico gli esempi antichi del potere universale di Eros. La cultura comune considera oggi ingenuo o pedantesco l'atteggiamento classicista tradizionale; l'autorità dell'antico nel pensiero moderno deriva non da una funzione normativa ma da una funzione ermeneutica, poiché l'antico avvicina all'autentico, aiuta a dirigere lo sguardo verso un'essenza. Sappiamo che questo atteggiamento critico – filosofico, antropologico, psicoanalitico – è inimmaginabile senza le intuizioni che si sono date in poesia, cioè in costruzioni creative, e nella poesia romantica in particolare. Rispetto a quanto abbiamo visto in Virgilio, che ripropone – arricchendola – la figura odissiacca di Circe, e in Milton, colpito da dispositivi poetici omerici e virgiliani adatti a esprimere la qualità centrale del suo tema, la pienezza sensuale dell'Eden, il ritorno dell'antico sembra arricchirsi in Keats di una dimensione: un «tipo» ritorna (il tipo-Calipso), al centro di uno schema narrativo «tipico» (il sequestro dell'amato e l'esperienza di una perdita finale), facendo da «correlativo oggettivo» a un tema profondo, insieme personale e caratteristico di una atmosfera culturale, urgente e autocosciente nell'attualità vissuta. Siamo alle radici di quel metodo poetico-critico che darà alla luce, nel 1922, i due capolavori del modernismo, l'*Ulysses* e *The Waste Land*, e che Eliot denominerà «metodo mitico»: i parallelismi tra i due piani, il piano del mito e quello del mondo contemporaneo, offrono la possibilità di attribuire forma e significato a ciò che si dà nell'esperienza comune come realtà caotica, multivalente, indefinibile. L'individuazione di affinità reali tra i due piani implica però la convinzione che esistano costanti antropologiche esprimibili in racconti tipici, potenzialmente interscambiabili tra loro. Il poema di Ulisse può dare forma e significato al flusso di una giornata di vita comune contemporanea.

Per Eliot il «metodo mitico» è alternativo al metodo narrativo, nasce anzi dalla coscienza di un'impossibile resa narrativa del mondo così com'è. L'aporia di *Lamia*, in cui la tensione posta sul piano del tema si trasferisce sul piano della forma e perviene a una finale autonegazione del poema come racconto, sarà risolta da Eliot, nella seconda parte di *The Waste Land*, proprio con la più consapevole applicazione del «metodo mitico».

4. TH.S. ELIOT, «THE WASTE LAND» 77-110

L'esito funesto dell'amore di Lamia e Licio, preannunciato allo spirare della prima parte di *Lamia* (vv. 394-395: «And but the flutter-winged verse must tell / for truth's sake, what woe afterwards befell [...]»), si compie effettivamente nel finale della parte seconda, con interno rincaro di quel precedente annuncio (vv. 142-145):

Approving all, she faded at self-will,
and shut the chamber up, close, hushed and still,
complete and ready for the revels rude,
when dreadful guests would come to spoil her solitude.

Il racconto del banchetto nuziale nel palazzo di Lamia si articola in una serie di sei, ben scandite sezioni:

1. Una prima (vv. 106-145), di cui i versi sopra citati rappresentano l'epilogo, inquadra i preparativi della sala, che Lamia cura in solitudine, dirigendo uno stuolo di servi invisibili.
2. Una seconda (vv. 146-172) descrive l'arrivo degli ospiti, e in particolare di Apollonio, il cui comportamento «filosofico» – «with calm-planted steps walked in austere», v. 158 – si distingue da quello gregario degli altri commensali.
3. Nella terza sezione (vv. 173-198) è descritta la sala apparecchiata e ha inizio il banchetto, con l'uscita degli ospiti, rinfrescati e ornati, dall'anticamera.
4. La quarta sezione (vv. 199-212) marca un passaggio interno alla cena, e cioè il momento in cui il vino esercita il suo effetto, producendo un'impennata del volume di voce nei convitati.
5. Una quinta sezione (vv. 213-238) si apre con il picco dell'effetto del vino, e contiene una ben nota digressione reprobativa sulla filosofia (vv. 221-238), che rappresenta il cuore ideologico del poemetto.
6. Una sesta sezione (vv. 239-311) si apre con Licio che, levata una coppa ricolma di vino, propone un brindisi, cercando con lo sguardo l'assenso di Apollonio: tale gesto avvia l'epilogo tragico, che si concreta nello «smascheramento» di Lamia, poi nella sua morte e infine in quella di Licio.

Keats aveva tratto molte notizie adatte a colorire le fasi del banchetto dalle *Antiquities* di John Potter, ma la sequenza che egli adotta

ha una base abbastanza evidente nel banchetto cartaginese del primo libro dell'*Eneide*. Qui si susseguono:

1. I preparativi del banchetto, in assenza degli ospiti, su ordine della regina; risponde a questo segmento la predisposizione dei doni da parte dei Troiani (vv. 637-642 + 643-656).
2. L'intermezzo divino che culmina con l'arrivo alla reggia degli ospiti, e in particolare dell'ospite che causerà la peripezia tragica, Cupido travestito da Ascanio (vv. 657-694 + 695-700).
3. Gli ospiti, che hanno già preso posto nella sala, ricevono dai servi acqua per rinfrescarsi, Cerere – cioè pani – e stuoie morbide su cui distendersi; descrizione dell'opulenza del banchetto, affidata al motivo dei servi (numerossimi, attivi in più operazioni, ben coordinati nei loro movimenti, vv. 701-706) e al lusso dei doni troiani, che pareggia il lusso dell'ambiente (vv. 707-711: cfr. vv. 637-642). In questa situazione si avvia la peripezia negativa, che la voce narrante annuncia in modo scoperto (vv. 712-722 *Praecipue infelix, pesti devota futurae*).
4. La *comissatio* segna una svolta nel banchetto (vv. 723-727):

*Postquam prima quies epulis mensaeque remotae,
crateras magnos statuunt et vina coronant.
Fit strepitus tectis vocemque per ampla volutant
atria; dependent lychni laquearibus aureis
incensi et noctem flammis funalia vincunt.*

Dei tre dati che la descrizione qui presenta (*crateras statuunt / fit strepitus / noctem funalia vincunt*), i primi due hanno significato psicologico (l'arrivo del vino causa un'impennata del volume di voce), il terzo è un fattore di atmosfera, in cui culmina la serie. In Keats l'effetto di atmosfera del banchetto è principalmente affidato all'intreccio di luce e profumo, due suggerimenti sensoriali che si fondono nel costruire un'immagine ascendente dello spazio interno: dal fiume di luci compenstrate dal diffondersi degli aromi (*Lamia*, vv. 130-133) si passa all'intreccio avvampante dei rampicanti leggeri (vv. 139-141) e infine all'immagine che fissa il quadro della sala allestita nella sezione 3 (vv. 173-182):

Of wealthy lustre was the banquet-room,
filled with pervading *brilliance and perfume*:
before each *lucid* pannel *fuming* stood
a censer fed with myrrh and spiced wood,
each by a sacred tripod held aloft,

whose slender feet wide-swerved upon the soft
wool-woofed carpets; *fifty wreaths of smoke*
from fifty censers their light voyage took
to the high roof, still mimicked as they rose
along the mirrored walls by twin-clouds odorous.

Dunque «brilliance and perfume» sono i fattori dell'effetto complessivo, «wealthy lustre». Non il soffitto riccamente decorato come in Virgilio (*laquearibus aureis*), ma l'ingegnoso cooperare di luce e aromi, in viaggio verso «l'alto tetto», determina l'atmosfera della sala. Ma, mentre la diversa impostazione del motivo distingue il testo moderno da quello antico, ancora colpisce una affinità nella costruzione complessiva: il passo di Keats rimanda alla prima sezione (cfr. specialmente i vv. 138-141), di cui è l'accurata realizzazione; il sistema premessa-realizzazione è la regola aurea del banchetto virgiliano, addirittura costruito a chiasso (preparazione del banchetto, preparazione dei doni, scena divina, effetto dei doni, effetto del vino a banchetto). In Keats proprio il verso che apre la sezione cruciale, la terza, in cui si realizzano le premesse della prima e il sistema costruttivo si scopre, proprio questo verso, dicevo, è l'eco di *Aen.* 1.637, l'attacco del banchetto virgiliano:

At domus interior regali splendida luxu

Of wealthy lustre was the banquet-room.

Completiamo ora la rassegna dei parallelismi di composizione: in Virgilio il particolare dei *lychni* che «vincono la notte» con la loro luce, amplificato dallo sfondo d'oro dei *laquearia*, chiude dunque una serie descrittiva creando un breve stacco tra due segmenti narrativi; dopo l'effetto dei doni, quello del vino.

5. La parola *nox* (v. 727), ancora interna al segmento descrittivo, rende nuovamente visibile il filo della catastrofe subito prima che Didone prenda un'iniziativa di discorso all'interno del banchetto: ciò accade (vv. 728-740) con la proposta del brindisi (cfr. sesta sezione di Keats). Di qui in avanti, in questa coincidenza di azione e perdizione, ogni lineamento del banchetto – la libagione agli dèi, la bevuta di Bitia, il canto di Iopa, le richieste di racconti a Enea – appartiene al protocollo sociale e insieme è sintomo del destino personale che avanza: *Nec non et vario noctem sermone trahebat / infelix Dido longumque bibeat amorem* (vv. 748-749).

Tranne che per la quinta sezione, dunque, che in Keats rappresenta una digressione ideologica, abbiamo una corrispondenza piuttosto chiara tra l'evolvere del banchetto fatale nell'*Eneide* e in *Lamia*. Keats era, da un lato, un buon conoscitore di Virgilio e dall'altro doveva essersi imbattuto nella notizia, testimoniata da varie fonti antiche, secondo cui Lamia era figlia di Belo e di Libia; Filostrato stesso, nel brano riportato da Burton, menziona le origini fenicie della donna che irretisce Licio. Ora, proprio nel momento del brindisi, Virgilio rimarca l'origine di Didone da Belo (vv. 728-730): *Hic regina gravem gemmis auroque poposcit / implevitque mero pateram, quam Belus et omnes / a Belo soliti*. Sviata forse dalle corrispondenze tra l'apparato erudito di *Lamia* e le informazioni recate dal manuale di Potter, la critica non ha visto la presenza del primo libro dell'*Eneide* alle spalle della composizione keatsiana. Il testo di Filostrato nominava il banchetto nuziale, ma solo per indicarne l'esito, cioè senza descriverne l'evoluzione. Per dare carne e sangue a questo involucro vuoto, Keats aveva evidentemente bisogno di un modello, e cioè di una costruzione poetica vivente, non solo di fonti sulla morfologia del banchetto antico.

Un'intuizione di questa stratigrafia si trova espressa tuttavia in un'opera poetica, *The Waste Land* di Thomas Stearns Eliot. Pochi anni dopo la pubblicazione del poemetto (1922), Ernst Robert Curtius, in un noto studio che si legge ora nei suoi *Kritische Essays zur europäischer Literatur* (Bern 1954), lo considerava il capolavoro di un moderno *poeta doctus*:

Eliot è, nel senso più preciso della parola, un poeta alessandrino con le sembianze che può e deve avere oggi. In primo luogo è un poeta erudito: conosce le lingue, le letterature, le tecniche e adorna le sue opere con citazioni preziose e reminiscenze di letture. Fa dunque esattamente quello che fecero gli alessandrini e i romani [...]. I filologi potrebbero imparare da lui il senso artistico di questa tecnica del mosaico: come si esalta l'esperienza personale, come diventa iridescente, come si illumina quando si annota in ricordi sapienti [...]. È la poesia di un intenditore e non darà se non all'intenditore il meglio di se stessa.

La parte seconda di *The Waste Land*, intitolata *A Game of Chess*, è dedicata alla corruzione dei rapporti individuali. L'*eros* degradato si manifesta dapprima nella sfera della *upper class*. Il brano che apre *A Game of Chess* (vv. 77-100) è un ritratto del *boudoir* in cui la Lady attende il suo amante. La descrizione si articola in due quadri (vv. 77-

93 + 94-106) con un breve epilogo (vv. 107-110), che completa il brano preparando l'esordio della parte drammatizzata (vv. 111-138 + 139-172). Il primo quadro descrive soprattutto gli oggetti d'uso della Lady alla *toilette* (il Seggio, lo specchio, la tavola, gioielli e profumi); il secondo si concentra piuttosto sull'arredo, e in particolare dà risalto alla decorazione soprastante il caminetto, una immagine del mito classico: il mutamento di Philomela successivo allo stupro e alla mutilazione.

Nel primo quadro uno splendore abbagliante lega fra loro oggetti preziosi: il Seggio splende sul marmo; lo specchio riflette le fiamme di candelabri a sette bracci, riverberandone la luce sulla tavola; di qui si leva, incontro a quella sorgente artificiale, il brillio dei gioielli, sparsi a profusione dai loro astucci lussuosi. Si ha dunque un movimento descrittivo che segue i giochi della luce, e si completa con un suggerimento di ascesa e oggetti piccoli in primo piano (vv. 84-85: «The glitter of her jewels rose to meet it, / from satin cases poured in rich profusion»). C'è un momento di indugio sugli oggetti che giacciono sul tavolino del *boudoir*, dove accanto ai gioielli si vedono fiale di profumi stappate. Il passaggio da astucci a fiale associa il motivo della luce al motivo del profumo e di qui la tendenza ascendente si ripropone, sviluppandosi l'immagine dal piccolo al grande e dal basso verso l'alto, fino a porre in evidenza il termine del movimento (vv. 86-93):

In vials of ivory and coloured glass
unstoppered, lurked her strange synthetic perfumes,
unguent, powdered, or liquid – troubled, confused
and drowned the sense in odours; stirred by the air
that freshened from the window, these ascended
in fattening the prolonged candle-flames,
flung their smoke into the laquearia,
stirring the pattern of the coffered ceiling.

La nota di Eliot a «laquearia» del v. 92 rimanda ad *Aen.* 1.726, che il poeta riporta insieme con il verso successivo: *dependent lychni laquearibus aureis / incensi, et noctem flammis funalia vincunt*. Si osservi l'accuratezza del procedimento imitativo: Eliot pareggia il grecismo dotto *lychni* del testo latino con il latinismo dotto «laquearia» nel testo inglese, rendendosi conto di come il forestierismo renda «idiomatico», nel contesto prezioso, l'oggetto esotico (*lychni*) o remoto nel tempo («laquearia»).

Nel testo di Eliot accade però anche molto di più: come il paesaggio domestico allinea oggetti di diversa provenienza, annullando in

assemblaggi arbitrari lo spazio e il tempo storici, così anche le parole in cui si condensano i frammenti di cultura, estorti ai loro contesti, accostati gli uni agli altri, formano un paesaggio di simboli verbali. «Laquearia» non è solo il significante che rimanda a un particolare significato, qui trattato come sinonimo di «coffered ceiling» in una formulazione insistente, ma è – accanto al tono shakespeariano, alla sintassi e al lessico keatsiani, ad altri forestierismi dotti – una parola-cosa, una parola che si dà nel testo come frammento di cultura ora acquisito a un nuovo insieme: un insieme che annulla il tempo, un mosaico culturale. «Tecnica del mosaico» è di nuovo un'espressione di Curtius. Nel mosaico ogni tessera si accosta alle altre, ma la tecnica non è additiva: ogni tessera è determinata, per forma e collocazione, dall'insieme voluto. La sintassi di questi frammenti di cultura, risolti in simboli verbali, si trova in tensione con i contenuti: al criterio che presiede all'arredamento del *boudoir* – l'espressione di sé o il conformismo snobistico o l'utilitarismo – si oppone il criterio che organizza le parole-cose nel mosaico poetico: esso rappresenta la responsabilità culturale del significato.

Per Eliot il poeta moderno, che non può più parlare con la propria voce, che non può più contare sul potere semantico di significanti ormai troppo socializzati, troppo «storici», deve dimettere punto di vista e storicità e chiamare a raccolta tutta la cultura in ogni suo atto linguistico. L'*inventio* si esercita sulla cultura trattata come totalità oggettiva; gli oggetti di qui assunti per formare il nuovo insieme devono essere dotati essi stessi delle proprietà dell'insieme, devono essere cioè testi altamente rappresentativi o condensati di tradizione. La composizione diviene infine il tempo forte dell'atto poetico: essa è innanzitutto un'operazione critica, che rappresenta l'individuale riconoscimento dei nessi essenziali interni alla cultura.

Le parti che si compongono nell'insieme sono dunque conformi al famoso assunto dell'epilogo, «These fragments I have shored against my ruins» (v. 430): in *The Waste Land* si alternano citazioni – pure o rielaborate – e imitazioni di modelli – *loci*, stili, ritmi – riconoscibili in vario grado, a volte dissimulati. Nelle note illustrative o esplicative del testo, compilate da Eliot stesso, l'origine delle citazioni è in genere indicata, mentre lo stesso non vale per i modelli imitati. All'interno del testo si riconoscono preesistenze che fondano il metodo: autori che citano altri autori, come nel caso del finale del ventiseiesimo canto del

Purgatorio, rievocato al v. 427 («Poi s'ascose nel foco che gli affina»); o autori che imitano altri autori, con tecnica allusiva o dissimulando il procedimento di derivazione; ciò riguarda anche le riprese di modelli classici in opere moderne. Due casi interessanti della prima sezione di *A Game of Chess* illustrano bene quest'ultimo punto.

La nota eliotiana al v. 77 rimanda a *Antony and Cleopatra* 2.2.190 ss.: il v. 77, che impone allo sguardo il Seggio della Lady, è in effetti una citazione quasi letterale dal testo di Shakespeare (il *pédigrée* letterario rende unico l'oggetto e quindi idionimo – «Chair» – il suo nome comune); di lì poi derivano anche immagini satelliti e elementi di atmosfera che si collegano bene con le altre due basi del primo e del secondo quadro, ossia i passi relativi alla stanza di Imogene nel *Cymbeline*, che li attraversa entrambi, e la descrizione del banchetto di Lamia in Keats, che fonda le invenzioni caratteristiche del primo (vari altri riferimenti scoperti nel tempo dalla critica hanno efficacia più circoscritta). L'identificazione di questi due modelli nel tessuto poetico di *A Game of Chess* può dirsi sicura, per quanto Eliot non vi si riferisca in nota. L'interesse del poeta per *Lamia* ha motivazioni generali (il tema della metamorfosi, la doppia metamorfosi del personaggio centrale, una figura di «veggente» come Tiresia) o comunque ampie (il motivo della «città irreal» – una derivazione trascurata dalla critica eliotiana) o più specifiche: lo stimolo sui sensi reso dall'intrecciarsi di luce e profumo, che occupa tutto il primo quadro di Eliot (vv. 77-93), è certa derivazione da Keats, anche nella complessità barocca della sintassi. Nel ripensamento del modello, però, Eliot iscrive la tessera alloglotta – «laquearia» – di cui indica in nota l'origine letteraria: con un procedimento dotto che i filologi classici chiamano «imitazione a finestra», dunque, il poeta indica il modello (il banchetto dell'*Eneide*) presente ma dissimulato nel proprio modello (il banchetto di *Lamia*). Se riguardiamo il dettato eliotiano, in effetti, la singola parola «laquearia» è glossata solo linguisticamente per mezzo del distico dell'*Eneide*, il quale non è certo sufficiente a spiegare la formazione dell'immagine moderna: nel *boudoir* della Lady i profumi misti alle fiamme delle candele «flung their smoke into the laquearia / stirring the pattern on the coffered ceiling» (vv. 92-93). Niente del genere si legge nel testo virgiliano; è vero però che l'immagine del soffitto prezioso, ribadita al v. 93 del testo di Eliot, non ha una vera base in Keats, mentre ha il compito di completare un segmento del discorso – e dunque ha

un'evidenza particolare – come accade in Virgilio. Tornerò tra poco su questo punto.

Nei versi di *A Game of Chess*, il testo dell'*Eneide* è presente ancora una volta come sottinteso. Passando al secondo quadro eliotiano, si vede dapprima una complessa scultura (vv. 94-96) e poi, sopra il camino, un dipinto (vv. 97-103):

Above the antique mantel was displayed
as though a window gave upon the sylvan scene
the change of Philomel, by the barbarous king
so rudely forced; yet there the nightingale
filled all the desert with inviolable voice
and still she cried, and still the world pursues,
«Jug Jug» to dirty ears.

La nota di Eliot al v. 98 ricorda, per «sylvan scene», Milton, *Paradise Lost* 4.140, che, come abbiamo visto, dipende a sua volta da *Aen.* 1.164. La derivazione miltoniana da Virgilio è scoperta, e non c'è in Eliot imitazione a finestra; c'è invece l'immagine della finestra, che chiama in causa l'idea del «riguardante». Il passo di Milton inscenava Satana in contemplazione del Paradiso terrestre: lì una barriera naturale separava il contemplatore dall'oggetto contemplato, e così anche due condizioni di esistenza. Nella scena eliotiana, in effetti, di nuovo dall'Inferno si guarda al Paradiso terrestre. Nel *boudoir* della Lady il mito è un articolo dell'arredamento: è, cioè, ridotto a cosa, reso relativo a un ordine temporaneo e arbitrario, iscritto nel tempo sociale insieme con le altre reliquie in cui si è condensata e cristallizzata un'antica totalità. Ed è elemento di uno «scenario» che attornia e favorisce il realizzarsi di un evento guasto, di una sterile intimità. Ma quale immagine inquadrata dalla «finestra» e contenuto della scena edenica – un «paradiso perduto» – l'usignolo del mito dà sollievo, per un momento, allo spettatore, ossia, come ha visto Edmund Wilson (*Th.S. Eliot*, in *Id.*, *Axel's Castle*, New York 1959), al poeta violentato dalla città: lì (vv. 100-101: «yet there [...]») vive pura la voce che la libidine e la ferocia barbariche non hanno potuto violare. Il mito vive sempre nella metamorfosi di Filomela, ma la sua eco nell'al di qua – nell'Inferno della città moderna – è raccolta come un rumore tra i rumori, se non proprio come un suono triviale, di meccanica popolazione. Al v. 103 il suono «Jug Jug», tradizionalmente imitativo di una nota del canto dell'usignolo (così già in Skelton e Gascoigne,

ci segnala Mario Praz nella sua edizione commentata, Torino 1966¹), allude a un secondo senso ben diffuso e decisamente osceno; così anche ai vv. 203-206 («Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug / so rudely forc'd / Tereu»), cui rimanda Eliot stesso (*ad v.* 100).

Per il tema della degradazione del mito, che attraverso l'esempio scelto coinvolge – come vedremo – due altri temi cruciali del *West Land*, la metamorfosi e il poeta, Eliot mira a un risultato di speciale evidenza e concentrazione. Davanti a sé egli aveva due suggerimenti primari, che la critica mi sembra aver sottovalutato. Da una parte il fatto che in antico, e in particolare nella tragedia greca, il suono emesso dall'usignolo è una evocazione concentrata della sua biografia premetamorfica, cioè del mito che fonda il dato di natura. Il canto dell'usignolo ripete il lamento di Procne (o di Filomela, da Virgilio in poi) per la morte del figlio Iti (o Itilo), il nome del quale, iscritto nel verso dell'uccello, è il *memento* del trapasso da vicenda particolare e mitica (la storia di Procne o di Filomela, culminante nella metamorfosi) in realtà generale e contenuto dell'esperienza comune (l'esito della metamorfosi, la specie usignolo). Il ricordo individuale si esprime nel lamento di specie; insistenza e permanenza sono i due versanti del tempo postmetamorfico, un eterno presente. Ma questo ultimo aspetto non è quello sviluppato dai racconti antichi. La metamorfosi dell'eroina in usignolo è interna a un mito tragico, che racconta violenza, mostruosità, perdita; il canto dell'usignolo è un lamento; chi ascolta la natura con dottrina intende l'etimo autobiografico, mitologico di quel verso animale. L'accento delle versioni antiche è cioè emotivo-morale e non è posto, pertanto, sulla conversione dell'individuo in specie (da Philomela: *philomela*).

Questa regola è invece presente, come abbiamo visto, nella metamorfosi di Lamia in lamia, una metamorfosi che dipende dalla lettura filosofica – cioè disincantata, analitica, normalizzatrice – di un'identità e di una realtà formatesi in condizioni mitiche: abbiamo anche visto che in Keats lo svelamento di Lamia come lamia distrugge dall'interno, insieme con i contenuti del racconto, anche le sue condizioni di esistenza. L'affermarsi nel convito, ai vv. 305-306, del nome comune «Serpent» (con l'iniziale maiuscola, a marcare il cortocircuito), coincide con la sparizione di Lamia dalla società, ma è accompagnato dalla dimostrazione psicologica e somatica che il vero serpente è il filosofo dallo sguardo fisso, affilato, incantatorio. Nel finale di *Lamia*, Keats

inscena la sua esecrazione della filosofia come sapere che disanima le cose svelandole (vv. 221-238); e quindi anche come discorso critico-didattico che prende il posto del racconto al centro delle relazioni umane.

L'idea della degradazione moderna del mito, in *The Waste Land*, è qualche passo più avanti, ma su questa medesima strada. Nella camera da letto della Signora della *upper class*, racconti fossili arredano le pareti (vv. 104-105: «And other withered stumps of time / were told upon the walls»). Il quadro che rappresenta Philomela divenuta *philomela* è l'oggetto descritto più estesamente: prima della metamorfosi ella era stata vittima di una libidine capace di travalicare ogni limite morale; ora, nel presente generico della realtà sterile, senza prospettive, orecchie qualunque scambiano la voce inviolabile dell'usignolo per uno sfregamento di parti genitali. In mezzo – tra quel fondante «prima» e quello stagnante «ora» – il contemplatore della scena silvana, per la durata della descrizione lirica, vede l'evento mitico della metamorfosi e sente il canto che, inviolabile, riempie il quadro. Esso dunque rispecchia, da un lato, l'elemento vitale dell'interiorità, e dall'altro è adatto a formare lo scenario dell'evento imminente, l'*eros* sterile di figure sociali, senza volto.

L'idea dell'incontro erotico in presenza di un esempio artistico che lo anticipa e lo accompagna viene a Eliot, come ha ben visto Giorgio Melchiori (*Echi nel «Waste Land»*, in *Id.*, *The Tightrope Walkers*, London 1956), dal *Cymbeline* di Shakespeare (2.2-4), dove, in un paesaggio domestico ricco di suggerimenti per l'arredo del *boudoir* della Lady, compare anche il libro che Imogene aveva letto fino a tarda notte (2.2.44-46): il suo non visto insidiatore, Jachimo, scopre da un segno su una pagina che la lettura si era interrotta all'interno della storia di Tereo, «là dove Filomena cedette». Il mito anticipa il fatto in essere; questa è una buona sollecitazione per il metodo di Eliot, poiché tutto l'insieme shakespeariano diviene una preesistenza – nella sostanza e nel metodo – rispetto alla situazione di *A Game of Chess*. Ma va anche notato che la versione del mito del *Cymbeline* è diversa rispetto a quella che ci dà Ovidio nel sesto delle *Metamorfosi* e che Eliot (*ad v.* 99) indica come fonte di tutto il suo passaggio. Jachimo, che insidia la fedele Imogene e che aveva cercato con ogni mezzo di indurla a un cedimento, conosce una versione del mito, confermata nel libro, in cui «Filomena cedette». Questa versione inserisce nella

storia classica un dettaglio morboso, conformandola al particolare impianto drammatico di cui è parte. Successivamente, quando Jachimo a Roma descrive la camera da letto di Imogene, egli nomina un camino decorato con Diana al bagno e dice di non aver mai visto «figure più parlanti»; figure effigiate da uno scultore di abilità superiore alla natura, «ma senza parola» (2.4).

Non c'è dubbio che questa sia la base per una imitazione eliotiana, insieme allineata e in contrappunto, che concentra più dettagli del modello in un unico quadro: essa parte dal motivo (l'arredo decorato, specchio della situazione), procede nel soggetto (il mito classico, segnatamente la storia di Tereo e Filomena) e scende nei particolari (il canto insistito dell'usignolo, che vive nel quadro, di contro al mutismo delle «figure parlanti» nella descrizione di Jachimo). Vista nei termini di una *ekphrasis* dotta – che assorbe le proprietà del suo modello primario e le raffina e le potenzia per mezzo di nuovi apporti – la rinascita moderna del mito di Philomela fa emergere alcuni dati che interessano il filologo classico. In primo luogo, così come fa Shakespeare, anche Eliot piega al suo scopo alcuni contenuti del mito citato. Perché, se alla storia si guarda come a una «scena silvana», l'usignolo – che è effettivamente un cantore silvano – «riempiva il deserto di voce inviolabile»?

Il particolare del «deserto» è importante, perché di qui si avvia, passaggio dopo passaggio, la contrometamorfosi che riporta alla situazione dell'amplesso, ora ridotto a meccanismo (v. 103): essa ha per soggetto appunto il canto dell'usignolo e presuppone di nuovo un astante, questa volta non un osservatore ma un ascoltatore; e un ascoltatore generico, che accompagna, con il degrado della sua disposizione di ascolto («dirty ears»), il degradarsi retro-metamorfico del mito («Jug jug» [...]). Quel deserto è «tutto riempito» dalla voce «inviolabile» dell'usignolo: le due espressioni assolute («filled all, inviolable») riguardano spazio e tempo, e sono enunciati di forza avvertativa rispetto a un'idea di negazione (il deserto, lo stupro): sono cioè immagini di rinascita, che investono la relazione tra il contemplatore e il suo oggetto, ovvero tra il poeta e l'usignolo, tra la voce liricamente intonata – per un momento – e quell'inviolabile voce che riempie tutto il suo ambiente. La voce dell'usignolo, che è dappertutto e per sempre, riscatta dunque la vicenda del mito (al posto del mutismo di Philomela, l'inviolabile voce di *philomela*), rappresentando in sé l'evento della

rigenerazione. Altrove, nel finale del suo poema (v. 428), dove ha in mente il *Pervigilium Veneris*, Eliot connette il mito di origine dell'usignolo con l'attività del poeta: nel suo modello (vv. 85-93), le due sorelle trasformate, la *puella Terei* che canta all'ombra del pioppo e la rondine che segnala l'avvento della primavera, sono stimolo per il poeta che vuole ritrovare la sua vena di canto. L'emistichio riportato da Eliot – *Quando fiam uti chelidon* – nell'originale completa la domanda con le parole *ut tacere desinam?*, evidentemente alludendo al fatto che Philomela (nel poemetto latino destinata alla metamorfosi in rondine) era rinata recuperando per sempre la voce dopo la mutilazione. In lei il ritorno della voce e l'annuncio della primavera si identificano.

La pertinenza del mito di Philomela in *A Game of Chess* è dunque almeno duplice: esso riguarda la scena erotica, ma anche il poeta che riconosce la metamorfosi per ciò che è, avverte il significato del cambiamento («yet there the nightingale / filled all the desert with inviolable voice»), e in esso brevemente – liricamente – rispecchia la propria condizione. L'usignolo è il modello naturale, non mitico, del poeta; il modello mitico è piuttosto Orfeo, o uno degli altri grandi cantori che hanno istituito, in un'epoca remotissima, l'arte dei carmi, il cui potere è insieme catartico e incantatorio. Il poeta per eccellenza, Orfeo, e l'usignolo nominato come *philomela* (per la prima volta in latino) sono posti in relazione in una similitudine celeberrima delle *Georgiche* (4.507-515), in cui il *tertium comparationis* è dato dal lamento dell'uno e dell'altra (*flesse*, v. 509 / *flet*, v. 514) per un dolore inconsolabile:

*Septem illum totos perhibent ex ordine menses
rupe sub aëria deserti ad Strymonis undam
flesse sibi et gelidis haec evolvisse sub astris
mulcentem tigris et agentem carmine quercus:
qualis populea maerens philomela sub umbra
amissos queritur fetus, quos durus arator
observans nido implumis detraxit; at illa
flet noctem ramoque sedens miserabile carmen
integrat et maestis late loca questibus implet.*

Come si sa, questo complesso poetico – racconto-immagine – è l'esito di una meditazione ricca di componenti (idee critico-letterarie, reminiscenze testuali, combinazioni di toni e registri), attentamente selezionate e orchestrate; è anzi uno di quei punti delle *Georgiche* in cui

la comprensione del significato, nella realtà dei suoi gradi e della sua direzione, dipende largamente dall'intelligenza del processo compositivo. Si tratta dunque di un luogo di speciale attrattiva per il lettore dotto nel senso antico, e cioè per il lettore attivo, che sa «seguire sullo spartito» il flusso dei contenuti; o meglio ancora per il lettore-poeta.

Consideriamo ora il testo da vicino: l'*illustrandum* tratta come fuga all'indietro (strato di *perhibent*; di *flesse/evolvisse*; di *haec*) la sospensione del destino di Orfeo (*Septem [...] totos [...] ex ordine menses*). «Ciò che accadde a Orfeo» è il tema di un racconto svolto al passato per spiegare le circostanze presenti (moria delle api di Aristeo). L'*illustrans* passa invece dal presentare una realtà naturale permanente (*populea maerens [...] sub umbra*), a un segmento di racconto biografico (*queritur fetus, quos [...] detraxit*) che traspone la premessa mitica suggerita (*philomela* = Philomela?) in uno scenario di comune vita campestre. Di qui riprende vita il quadro iniziale (*qualis [...] queritur*), ma con una dilatazione *ad infinitum* dell'atto presente (*flet/integrat/implet*): ora infatti la permanenza del dato naturale – il lamento dell'usignolo – è mostrata come esito della gravità di un fatto biografico particolare, il rapimento dei figli, e come espressione di uno stato psicologico irrisolvibile, il lutto.

Mentre insomma l'*illustrandum* richiede l'ausilio dell'immagine in quanto eccezionale sospensione del flusso vitale-narrativo, che va secondo logica dal passato al presente, l'*illustrans* procede al contrario, ed eccezionalmente introduce un dato narrativo (l'agguato crudele dell'*arator*) per guadagnare il massimo di sensibilità al fatto permanente, al canto – che è tutt'uno con il *maeror* – dell'usignolo «mutilato», privato al contempo dei figli e del suo destino di madre. Si è molto insistito sulla corrispondenza multipla tra *illustrandum* e *illustrans* in questa similitudine, ma va preliminarmente notato che le corrispondenze particolari rifiniscono relazioni di più larga portata:

1. Nell'*illustrandum* è in evidenza lo spazio, nell'*illustrans* il tempo. Grandiosità e gelo dello scenario deserto accentuano l'idea di solidità (Orfeo); l'ossessiva ripetizione del lamento esprime l'impotenza e lo strazio dopo la violenza subita (*philomela*). *Septem [...] totos [...] ex ordine menses* (v. 507), in quanto iperbole, si allinea alle iperboli dell'inquadratura spaziale caratteristiche dell'*illustrandum*; la notazione spaziale dell'*illustrans* – *late loca* (v. 515) – trapassa invece nell'effetto temporale come icona dell'eco, cioè

della ripetizione del lamento: esso satura, in un presente senza via d'uscita, tutto lo spazio mentale.

2. L'*illustrandum* è mito, l'*illustrans* è vita comune, realtà dell'ambiente georgico. Virgilio ha qui evitato di illustrare una situazione mitica con un'altra – basta immaginare ciò che ha evitato per comprendere immediatamente la sua scelta – ma ha lasciato latenti i ruoli del mito alle spalle degli attori georgici. Il nome *philomela* è conversione in nome di specie del nome personale del mito, *Philomela*; nessuno ha finora notato, per quanto ne so, che il raro *observo* (vv. 512-513 *durus arator / observans*), prima usato da Virgilio solo un'altra volta (*georg.* 4.212), è calco semantico di *τηρέω* (sul contemplare avidamente la preda da parte di *Τηρέυς*-Tēreus, cfr. *Ov. met.* 6.478, 514). Nel mito il canto lamentoso dell'usignolo è l'esito della metamorfosi della madre addolorata che piange il figlio perduto. In Virgilio non c'è ovviamente ricordo di una metamorfosi fondante, ma il nome *philomela* – un grecismo – sembra glossato dal suo contesto: una causa particolare, episodica, biografica, è assunta in una dimensione superiore, paradigmatica, con il suggerimento di una eziologia del nome di specie (intendendo *philo-* come prefisso di abitudine, e con la licenza di suggerire nel secondo elemento del composto, *-mēla*, una derivazione da *μέλος*). Secondo questa paretimologia *philomela*, l'usignolo, è l'uccello «che sempre canta».
3. L'*illustrandum* è racconto, l'*illustrans* è esempio; il tempo-base dell'*illustrandum* è il passato, quello dell'*illustrans* il presente. La solitudine di Orfeo in Scizia «per sette interi mesi» è sintagma, il lamento dell'usignolo in campagna, ininterrotto, echeggiante in ogni luogo, è paradigma.

Insomma: un doppio ordine di rapporti lega *illustrandum* e *illustrans* nella similitudine virgiliana. C'è un effetto di giustapposizione, marcato subito dall'attacco con *qualis*, che favorisce l'intendimento complementare dei due quadri; e c'è un effetto di intreccio, che pone su nuova base – biotica e psicologica – la relazione ideale tra il migliore dei poeti e il più canoro tra gli uccelli. La storia di Orfeo e la similitudine dell'usignolo sono poi contenuto del racconto commosso di Proteo, che – come Sileno nella sesta ecloga – narra incantando. Comunque si interpreti questa stratigrafia, non c'è dubbio che essa impegni l'idea che Virgilio ha di sé come poeta.

Torniamo dunque a Eliot. Io credo che l'aporia «sylvan scene»/ «desert» sia esito dell'imitazione del passo virgiliano ora discusso, con:

- *deserti Strymonis* = «desert»;
- *miserabile carmen / integrat et maestis late loca questibus implet* = «filled all the desert with inviolable voice»;
- *at illa / flet* = «and still she cried».

Credo che il testo georgico spieghi anche il difficile passaggio «yet there the nightingale / filled [...] and still she cried, and still the world pursues», una brusca transizione da passato a presente che Edmund Wilson intendeva come recessione del mito in ordinaria attualità: essa riflette quella giustapposizione virgiliana dell'*illustrandum* (al passato) e dell'*illustrans* (al presente di permanenza), che credo avesse colpito la sensibilità di Eliot con l'inversione dei ruoli tra mito e vita comune, la seconda portata nel rango del paradigma, grazie anche all'autorità culturale e psicologica dei motivi latenti nel testo dell'*illustrans*.

Ma il paradigma campestre-quotidiano dell'evento mitico è anche, in figura, un richiamo alla sproporzione che si è creata su scala ben più ampia tra il discorso didascalico (istruzioni sull'allevamento delle api) e la sua illustrazione narrativa (l'*aition* della *bougonia*, in cui è iscritto l'«epillio» di Orfeo): la dialettica dei generi, nel finale delle *Georgiche*, è un dato della struttura che suscita interrogativi intorno al compito che Virgilio attribuisce al poeta e al fondamento artistico della poesia: la questione si è posta come un interesse centrale alla critica virgiliana negli ultimi decenni. Mentre si eclissa il dolore mitico di Orfeo, le *Georgiche* si chiudono portando a effetto le lodi di Aristeo, e dunque celebrando il miracolo georgico della *bougonia*, la tecnica appresa, e poi tramandata, dal pastore-benefattore «che fece rinascere la vita dalla morte».

Come si è già visto, nel finale di *The Waste Land* il mito di Filomela è collegato contemporaneamente al ritorno della primavera e all'ispirazione del poeta: così, come sottolinea nel suo commento Mario Praz, il «richiamo al *Pervigilium Veneris*, il canto della fecondità primaverile, dell'umidità generatrice, riconnette la fine del poema col principio ('Aprile è il più crudele dei mesi ...')». La nota di Eliot al v. 428 rimanda esternamente al *Pervigilium Veneris* (vv. 85-93) e internamente a «Filomela nelle parti II e III». Nel passo antico chia-

mato in causa, il v. 86 *adsonat Terei puella subter umbram populi* è un'evidente eco del primo verso della similitudine virgiliana, *qualis populea maerens philomela sub umbra* (*georg.* 4.511). Dunque corrispondenze ideologiche, strutturali, di contenuto, di dettaglio linguistico mi sembrano garantire la presenza del passo delle *Georgiche* tra i modelli di quella «caduta del mito» di cui si legge ai vv. 97-103 di *A Game of Chess*.

Vorrei concludere questa rassegna con un ultimo confronto, che propongo come un'ipotesi da collegare a quanto già detto. Ad *Aen.* 8.18-25, l'eroe troiano è in preda al turbamento. Il suo animo fluttuante tra diverse valutazioni e decisioni è illustrato da un'immagine celebre (vv. 22-25), che Virgilio deriva da una similitudine – evidentemente già celebre – di Apollonio Rodio (*Argonautiche* 3.755 ss.):

*sicut aquae tremulum labris ubi lumen aënis
sole repercussum aut radiantis imagine lunae
omnia pervolitat late loca iamque sub auras
erigitur summique ferit laquearia tecti.*

Come si vede, questo passo ha in comune *laquearia* con *laquearibus* di *Aen.* 1.726 (base dichiarata dell'eliotiano «laquearia» al v. 92); e [*omnia pervolitat*] *late loca* con *late loca* [*questibus implet*] di *georg.* 4.515 (base dissimulata di «yet there the nightingale / filled all the desert with inviolabile voice», ai vv. 100-101 del testo di Eliot). Da una fonte naturale (il raggio del sole o della luna) la luce raggiunge in un interno una superficie liquida, che tremula la riverbera in ogni luogo, facendola ascendere verso l'alto – dall'alto la luce era venuta – finché il riflesso luminoso, in un terzo segmento descrittivo (*omnia [...] iamque [...] summique*), raggiunge la sommità chiusa di quell'ambiente, rivelandolo come la lussuosa sala di un palazzo: *summique ferit laquearia tecti* (v. 25). La costruzione sonora traghetta l'immagine da *tremulum [...] lumen* (rinforzato al v. 23 da *lunae*) fino a *laquearia*, facendo perno su *pervolitat late loca*, il sintagma cui è assegnato il compito di far vibrare tutto l'ambiente per mezzo del tremolio della luce (notevole l'imitazione – quasi epesegetica – in Sil. Ital. 7.143-145 *sicut aquae splendor radiatus lampade solis / dissultat per tecta vaga sub imagine vibrans / luminis et tremula laquearia verberat umbra*). La tecnica compositiva, nel verso che suggella l'*illustrans*, è molto simile a quella adottata nella chiusa della similitudine georgica, con una coppia di

verbi che si bilanciano, il primo in *rejet* (*integrat* [...] / *erigitur* [...]), il secondo che ribadisce, precisandolo, il significato del primo ([...] *implet* / [...] *ferit*); in entrambi i casi i due verbi appartengono a una serie ternaria (*flet/integrat/implet*; *pervolitat/erigitur/ferit*) che progressivamente completa l'immagine, per fissarla infine nel suo aspetto più significativo. Nel passo dell'ottavo libro il termine del movimento è amplificato dall'accumularsi dell'idea di «sommità», *summique ferit laquearia tecti*, cui la descrizione del moderno *boudoir* risponde con la sinonimia in epifora dei vv. 91-92: «[...] laquearia / [...] coffered ceiling».

Se ora riconsideriamo più estesamente il passo eliotiano, possiamo osservare che il dettaglio dei *lychni* che pendono dai *laquearia* (*Aen.* 1.726-727) manca di una rappresentazione degli effetti di luce, la quale si trova invece in forma molto elaborata nell'immagine dell'ottavo libro dell'*Eneide*, dove il particolare dei *laquearia* è culminante (come nel primo libro) e ben sottolineato (più che nel primo libro). In Eliot abbiamo – mi pare – una sintesi di questi due spunti, poiché le fiammelle che salgono dalle «lampade» del *boudoir* (le candele) producono sui lacunari un effetto luminoso simile a quello che ci colpisce nell'ottavo dell'*Eneide*. La costruzione eliotiana è ben interpretata da Mario Praz, a tutt'oggi il miglior traduttore in italiano di *The Waste Land*:

[gli odori] mossi («stirred») dall'aria
che ventilava dalla finestra, ascendevano
alimentando le allungate fiamme delle candele,
soffiavano il loro fumo sui laquearia,
facendo tremolare («stirring») il disegno del soffitto a lacunari.

Dopo il particolare dei soffitti c'è passaggio al racconto – cioè ai fatti – in entrambi i passi dell'*Eneide*, passaggio ai «pezzi di tempo» – cioè al mito – nel testo di Eliot.

Vengo alle conclusioni. In *A Game of Chess* la descrizione del *boudoir* dove si celebrerà l'incontro erotico è divisa in due quadri, che rispettivamente accolgono l'insieme della stanza con il suo centro e gli oggetti che la decorano. Ogni cosa ha due valori, uno nell'ordine della stanza, un altro nell'ordine del testo. Nella stanza le cose sono state scelte secondo la funzione, nel testo secondo l'origine: sono costituenti – at-

mosferici o strumentali – dell'atto di seduzione nel primo caso, tessere del mosaico culturale nel secondo. Le eccedenze di identità che gli oggetti hanno rispetto alla loro funzione di arredi sono assunte nella sintassi del mosaico e rigenerate come strumenti della significazione.

Ciò si verifica bene in concreto. La sedia, i Cupidi, le torce, il soffitto lavorato (primo quadro), il ceppo marino con il delfino, il camino con la decorazione mitologica (secondo quadro) sono «pezzi d'antiquariato» e insieme «pezzi» shakespeariani, cioè brani letterari omogenei assemblati in una nuova cornice. Ad essi è assegnato il compito di una super-significazione, che sortisce dall'investire nella sintassi delle parti il pieno valore paradigmatico – evocativo – di ciascuna di esse. Alla logica decorativa dei «pezzi d'antiquariato» si oppone dunque la logica semantica delle citazioni letterarie: mentre il *boudoir* della Lady è un interno della «città irrealista» in cui si celebrano rapporti vuoti, rapporti che nell'esprimersi attraverso cose estendono la sterilità, la parola che descrive quelle cose, sostanziata di autorità culturale, resa fluida dalla coesione dei suoi momenti, è parola di comunicazione: la ricerca di oggettività – parlare con la voce della cultura, realizzare i nessi che rendono le citazioni coerenti tra loro e necessarie all'insieme – è tutt'uno con la responsabilità del significato e con il concretarsi della critica della desolazione in opera di poesia. Nella «scena silvana», diceva Edmund Wilson, si specchia per un momento il poeta; Philomela comporta un ragionamento del poeta su se stesso. Ciò accade nel *boudoir* della Lady e nell'*explicit* del poema, quando la fine – l'annuncio della primavera, il presentimento dell'ispirazione – si ricongiunge all'inizio – «April is the cruellest month», così cominciava la poesia una volta pronta.

Torniamo al testo e alla sua organizzazione. Va notato che l'arredo della stanza di Imogene nel *Cymbeline* offre elementi per il primo così come per il secondo quadro eliotiani; e che su questa base è stata operata una variazione assai significativa rispetto al metodo del poeta. Eliot ha infatti introdotto, in capo alla sua descrizione, il seggio della Lady («The Chair she sat in [...]») – un oggetto assente dal modello base – dichiarando in nota la sua derivazione dall'*Antony and Cleopatra*; ma anche in questa innovazione egli è stato «autorizzato» dal *Cymbeline*: nella stanza di Imogene c'erano arazzi che rappresentavano «la storia dell'altera Cleopatra quando incontrò il suo romano». Si tratta dunque di un metodo che individua elementi contigui o comuni

tra i modelli, allargando così la base imitativa per via di associazione o sostituzione. Dunque Eliot traccia innanzitutto una cornice e le linee di un paesaggio domestico shakespeariano; ma Imogene è il contrario della sua Lady. All'interno del *boudoir* si muove infatti una Circe moderna, che manipola insidiosi profumi-filtri (vv. 86-88), e che come la Circe virgiliana è invisibile, resa presente in modo indiretto, dal suo effetto sui sensi, attiva in un ambiente in cui, come accade in *Aen.* 7.12-13 (*tectisque superbis / urit odoratam nocturna in lumina cedrum*), aromi seducenti si uniscono al fuoco – delle candele (v. 91: «candle-flames») o di un focolare (v. 108: «firelight») – che dà la luce interna. È difficile però dimostrare una dipendenza diretta di Eliot da Virgilio per gli aspetti «magici» della sua Lady. In *A Game of Chess* la fusione di aromi e fuoco, un motivo atmosferico cruciale nel primo quadro, è sviluppato piuttosto secondo la descrizione del banchetto di Lamia in Keats, donde Eliot trae anche il particolare barocco del raddoppiamento delle luci per mezzo di specchi. Questo imprestito apre però all'invenzione eliotiana il repertorio del banchetto classico, anche perché il poeta dotto moderno comprende che alle spalle del banchetto di Lamia si trova il banchetto cartaginese di Didone. Nel tempo è stato facile vedere in Didone una allegoria della storica regina africana, Cleopatra. Secondo Melchiori la memoria di Algernon Charles Swinburne, che in *Notes on Designs of the Old Masters at Florence* accostava Lamia a Cleopatra, suggerì a Eliot i termini della combinazione di Keats con Shakespeare, specie nel finale della descrizione; ma ciò significa che in questo quadro Didone – modello di Lamia, allegoria di Cleopatra – ha una pertinenza addirittura duplice.

«Laquearia» (v. 92) e il soggetto mitologico che decora la parete sopra il camino (vv. 97-103) sono le due reliquie classiche che compaiono, una per quadro, in questa prima sezione di *A Game of Chess*. Forse il poeta, intento a una ricerca dotta su *laquearia*, si era imbattuto nel passo dell'ottavo libro dell'*Eneide*, che di *laquearia* presenta l'unica altra occorrenza, magari da questa rarità deducendo anche la caratura stilistica del termine (il suo testo ne presenta una chiara coscienza). Oppure, egli era partito dalla familiarità diretta con la similitudine dell'ottavo, un passo noto di un contesto ancor più noto, che gli era senz'altro utile per lavorare al motivo barocco dei giochi di luce sul soffitto – un particolare, quest'ultimo, che non si ritrova in effetti nei suoi modelli maggiori. Come che sia, mentre la camera di Imogene

nel *Cymbeline* è il modello latente barocco che forma l'ossatura dei due quadri eliotiani, fondandone gli sviluppi particolari, così, su uno strato soprastante, la similitudine virgiliana del raggio riflesso appare quale latente *trait d'union* tra i due motivi classici di *A Game of Chess*, che nel testo di Eliot risultano come isolata emergenza di *Aen.* 1.726 e come dissimulato ripensamento di *georg.* 4.507-515. Dunque come un singolo poeta – e cioè Shakespeare – è il dominante *auctor* moderno di Eliot in questi versi, così un singolo poeta è il suo primo referente classico – e cioè Virgilio.

In *The Waste Land*, si è detto, la cultura è il materiale su cui si esercita l'*inventio*; e la cultura è pensata come tutta presente su unico piano alla coscienza moderna educata: Eliot afferma testualmente che, in chi ha sensibilità per ciò che conosce, «l'intera letteratura europea a partire da Omero [...] ha un'esistenza simultanea»; solo un passo più avanti si trova il senso, che egli considera come fondamento del «metodo mitico» joyceano (e poi suo), «che ogni cosa accada simultaneamente». Per analogia, in questa visione sincronica dei processi della coscienza, anche i nessi essenziali interni a una singola opera risultano quelli del senso piuttosto che quelli del racconto, quelli tematici piuttosto che quelli sintagmatici.

Laquearia e *late loca*, espressioni coesistenti nel testo dell'ottavo libro dell'*Eneide*, rappresentano con *laquearia* di *Aen.* 1.726 e con il nesso ecolalico *late loca* di *georg.* 4.515 (anche qui nell'*illustrans* di una similitudine) l'unità «nella mente» del poeta imitato. Scegliendo oculatamente i frammenti con cui «puntellare le sue rovine», Eliot assorbe dunque dall'originale anche un principio generativo e una forza d'insieme. Come Shakespeare con la materia del *Cymbeline*, così Virgilio lo aiuta a gettare un ponte invisibile, un ponte «classico», tra i due quadri della sua descrizione. È in questo modo che Eliot trasfigura la virtù della parte nella regola del tutto: nel passaggio da invenzione a composizione, le «tessere» (citazioni da almeno trentacinque autori), cedono all'effetto d'insieme, al «mosaico», il loro principio costitutivo, e cioè la concentrazione in frammento di un'antica, complessa, autorevole unità.