

5.

Riccardo Campi

Citare la tradizione

Appunti per una discussione a partire dal finale
di "The Waste Land" di T.S. Eliot

riccardocampi@netscape.net

“La sua erudizione qui ha un vasto campo d’azione,
e l’erudizione è essenziale per l’originalità”
T.S. Eliot, *Lancelot Andrevès* (1926)

1.

Quando Marmontel definiva il plagio come quel “genere di delitto letterario in nome del quale i pedanti, gli invidiosi e gli sciocchi non mancano di processare gli scrittori celebri”¹ non stava in realtà suggerendo ironicamente una paradossale apologia del plagio; egli piuttosto si richiamava implicitamente a una tradizione di valori letterari ed estetici, alla quale il “pubblico” settecentesco era ancora ben consapevole di partecipare:

Il pubblico, semplicemente sensibile e desideroso di cose belle, non chiede che cose belle; è all’opera che esso si interessa, non all’autore; che tutto sia di quest’ultimo o di un altro, di un moderno o di un antico, di un vivente o di un morto, tutto gli va bene, purché gli piaccia. Il vero *plagio*, l’unico che esso riconosce, è quello che non gli procura alcuna utilità, alcun nuovo piacere. Per questo disprezza quell’oscuro scrittore che come un ladro deruba un celebre scrittore, e fa a brandelli una ricca stoffa per cucirla insieme ai propri stracci².

Il primato attribuito all’opera, e al suo esito artistico, pone così in secondo

¹ J.-F. Marmontel, voce “Plagiat” degli *Éléments de littérature*, in *Œuvres complètes*, Paris 1819-1820 [rist. an. Slatkine, Genève 1968], vol. IV, p. 859.

² Ivi, p. 863.

piano gli eventuali prestiti (più o meno confessati e riconosciuti) da altre opere. La tradizione costituisce in questo caso una sorta di corpo organico di materiali e idee cui è lecito attingere liberamente, se il fine è quello di produrre delle *belles choses*.

A questa medesima concezione del patrimonio letterario si richiamava parecchi decenni prima il giovane Voltaire, il quale, con la sua precoce sfrontatezza, difendendo l'*Œdipe* con cui aveva brillantemente esordito, ammetteva con noncuranza di aver preso due versi dalla tragedia omonima di Corneille (*J'oubliais de dire que j'ai pris deux vers dans l'Œdipe de Corneille*), aggiungendo poi di non essersi “fatto scrupolo di rubare questi due versi, poiché, dovendo dire esattamente la stessa cosa che ha detto Corneille, [gli] era impossibile dirla meglio”, e ne concludeva: “Ho preferito offrire due bei versi suoi piuttosto che due brutti miei”³. E poiché questi non erano evidentemente gli unici “prestiti” di cui egli si era avvalso, altrove si giustificava con un candore che forse, una volta tanto, non è affettato, scrivendo: “Mi è stato fatto notare che parecchi versi della mia opera si trovano in altre opere teatrali. Dico che mi è stato fatto notare: infatti, o perché avendo la testa piena di versi altrui ho creduto di lavorare d'immaginazione mentre non lavoravo che di memoria, o perché talvolta ci si imbatte negli stessi pensieri e negli stessi giri di frase, è certo che mi sono rivelato plagiatario senza saperlo”⁴. Quando ci si trova immersi in una tradizione vivente e condivisa (“aver la testa piena di versi altrui”), e che per di più non conosce ancora il *copyright*, diventa in effetti difficile, e forse è persino irrilevante, stabilire con certezza la linea di demarcazione che separa il “lavoro d'immaginazione” dal “lavoro di memoria”: è l'unità della tradizione stessa che legittima questo continuo lavoro di recupero e interpolazione, che molto tempo dopo, con altre intenzioni teoriche, assumerà il nome di intertestualità. Ancora nel corso di tutto il Settecento, esso costituì invece non solo una diffusa pratica letteraria, ma addirittura una delle condizioni della letteratura stessa⁵.

Due secoli più tardi, a chi lo accusava di abusare nelle sue opere “di citazioni da autori classici e stranieri”, Valéry Larbaud rispondeva che

il fatto stesso che questo verso, questa frase tra virgolette giungano da altrove, allarga l'orizzonte intellettuale che traccio attorno al lettore. È un appello o un

³ Voltaire, “Lettres sur *Œdipe*” [1719], in *Œuvres complètes*, Garnier, Paris 1877 [rist. an. Kraus reprints, Nendeln 1967], vol. II, pp. 40-41.

⁴ Ivi, pp. 44-45.

⁵ Basti pensare alla cura con cui Corneille e Racine denunciano nelle prefazioni alle loro opere i debiti nei confronti dei testi della classicità greca e latina.

richiamo, una comunicazione attivata: tutta la Poesia, tutto il tesoro della letteratura rapidamente evocati, posti in relazione con il mio lavoro nel pensiero di colui che lo legge. Lo stesso paese. *In no strange land.*⁶

Non è più ovviamente questione di plagii (che l'etica letteraria postromantica non sembra più disposta a tollerare), ma il principio cui Larbaud si richiama per giustificare la propria propensione citatoria fa ancora affidamento su un'idea di tradizione letteraria organica: se opportunamente dichiarati, tramite l'uso di virgolette, "tutta la Poesia, tutto il tesoro della letteratura" possono fornire materiali e idee, il cui recupero sarà legittimo, e perfino auspicabile in quanto permette all'autore di attivare una comunicazione con il "pubblico" e di costruire un orizzonte culturale condiviso.

2.

Benché perfettamente aggiornato sui più recenti esiti della letteratura contemporanea (fu, per esempio, il primo a introdurre e diffondere l'opera di Joyce in Francia), Larbaud si rivela in questa pagina anacronisticamente legato a una concezione classica di tradizione che per la modernità è divenuta quantomeno problematica, se non addirittura impraticabile.

In un autore come Thomas Stearns Eliot la problematicità di questo rapporto con la tradizione emerge in maniera consapevole e paradigmatica. La composizione di un'opera come *The Waste Land* basta a comprovarlo. Gli ultimi versi (423-433) costituiscono non solo una sorta di *emvoi* in cui ritornano tutti (o quasi) i temi che attraversano il poemetto, ma esemplificano in maniera eclatante la tecnica compositiva adottata da Eliot.

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order? 425
London bridge is falling down falling down falling down
Poi s'ascose nel foco che li affina
Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins 430
Why the Ile fit you. Hieronymo's mad againe.

⁶ V. Larbaud, "Della citazione", in *Un vizio impunito, la lettura*, Alinea, Firenze 1999, p. 132; si tratta di un testo tratto dal volume *Techniques* apparso nel 1932.

Datta. Dayadhvam. Damyata.
Shantih shantih shantih⁷

A causa della densità di allusioni e citazioni di cui si compone tutto il poemetto (in questo passo in particolare soltanto tre versi su undici sono “di” Eliot), l'autore stesso fu indotto⁸ ad apporvi le celebri note di commento, ancorché parziali, e talvolta ambigue.

È lo stesso Eliot a indicare in esse alcune delle fonti: l'allusione del v. 424 al libro della Weston, *From Ritual to Romance* (che notoriamente ha ispirato in larga misura l'intero poemetto, nonché il suo stesso titolo); egli poi riporta per esteso la quartina in provenzale che precede il verso dantesco che costituisce qui il verso 427: *Purg.*, XXVI, 148⁹; e rimanda al sonetto di Nerval, *El Desdichado*, per il verso successivo e, in maniera assai generica, alla *Spanish Tragedy* di Kyd per quanto riguarda il verso 431; infine fornisce una traduzione (e un breve commento) della parola conclusiva: “*Shantih*. Ripetuta come in questo luogo, si tratta della chiusa formale di una *Upanishad*. L'equivalente nella nostra lingua è: ‘Pace ineffabile’” (Le altre tre parole sanscrite che precedono, *Datta*, *Dayadhvam*, *Damyata*, ossia “Dai, compatisci, frena” erano già state commentate nella nota al verso 401).

Un paio di altre fonti e allusioni sono state invece reperite e poste in evidenza in rapporto a questo passo da alcuni tra gli innumerevoli esegeti dell'opera eliotiana. Oltre al verso 426 che non aveva bisogno di essere segnalato

⁷ Riportiamo la traduzione di R. Sanesi (in T.S. Eliot, *Opere 1904-1939*, Bompiani, Milano 2001, p. 617): “Sedetti sulla riva / A pescare, con la pianura arida dietro di me / Riuscirò alla fine a porre ordine nelle mie terre? / Il London bridge sta cadendo sta cadendo sta cadendo / Poi s'ascose nel foco che li affina / Quando fiam uti chelidon – O rondine rondine / Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie / Con questi frammenti ho puntellato le mie rovine / Bene allora v'accomodo io. Hieronymo è pazzo di nuovo. / Datta. Dayadhvam. Damyata. / Shantih shantih shantih”.

⁸ Per la verità, com'è risaputo, le note vennero inserite solo in un secondo momento, dopo che il poema era stato pubblicato senza di esse sulle riviste “*Criterion*” e “*The Dial*”, nell'edizione in volume apparsa nel 1922 a New York, per ragioni editoriali: il volume sarebbe risultato altrimenti troppo esiguo.

⁹ Riferimenti a questo luogo dantesco ritornano più volte nell'opera di Eliot: *Ara vos prec* è il titolo di una raccolta poetica del 1920, e il *Sovegna vos* si trova citato in *Asb Wednesday*, IV (la cui terza sezione, apparsa autonomamente in “*Commerce*” nel 1929, recava allora il titolo *Som de l'escalina*: secondo la testimonianza di Cyril Connolly, pare anzi che “in origine, ogni sezione della poesia recasse in epigrafe (nell'esemplare di Leonard Woolf) una citazione tratta dal passo di Arnaut Daniel dell'*Inferno* [sic] di Dante”, C. Connolly, *100 livres clés de la littérature moderne*, Le livre de poche-Fayard, Paris 1993, p. 84); senza contare che la celeberrima dedica a Ezra Pound, “il miglior fabbro”, è anch'essa una citazione che proviene dal medesimo canto (v. 117).

ai primi lettori anglofoni in quanto cita una assai diffusa filastrocca infantile, Eliot aveva ommesso di segnalare, in riferimento al verso precedente, l'allusione al versetto biblico *Isaia*, 38, 1, dove si legge (nella versione inglese): *Set thine house in order: for thou shalt die, and not live*¹⁰. Curiosamente un altro esegeta ha suggerito di leggere in questo verso un'allusione a un motto attribuito a Iacopone da Todi che si troverebbe posto in epigrafe alla traduzione inglese del *Purgatorio* usata da Eliot (Temple Classics): *Set this love in order, o thou who lovest me*¹¹ (con le immaginabili conseguenze sull'interpretazione del passo). Mentre per quanto concerne la metà inglese del verso 428 (*O swallow swallow*), vi è stata riscontrata un'eco del un verso di Alfred Tennyson (*The Princess*, IV, 81) che suona: *O swallow swallow, if I could follow*¹².

3.

Qui non siamo più nello "stesso paese", e le citazioni non attivano immediatamente la comunicazione, ma allargano a tal punto "l'orizzonte intellettuale" che il lettore ne è disorientato, e vi si perde. In effetti, anche dopo aver riconosciuto e individuato i prestiti di diversa provenienza che costituiscono le singole tessere di questo mosaico testuale, rimane ancora da comprendere e interpretare la funzione e il significato che a esse Eliot intendeva attribuire nel contesto della propria poesia. In prima istanza, e in generale, si può dire che la citazione in Eliot (soprattutto nel luogo in questione) acquista il proprio più pieno valore solo quando si sia risaliti al contesto originario da cui essa è stata tratta, e che come tale però non viene mai citato: il rimando a *Isaia* (ammesso che non sia piuttosto a Iacopone) acquista significato se si considera la seconda parte (omessa) del versetto, che lo collega al senso di desolazione che pervade l'intero testo. E l'emistichio latino tratto dal *Pervigilium Veneris*, diventa assai più significativo se si segue l'indicazione di Eliot, il quale in nota lo colle-

¹⁰ Segnalato, tra gli altri, dall'autorevole commentatore dell'opera eliotiana Grover Smith in *T.S. Eliot's Poetry and Plays. A Study in Sources and Meaning*, Un. of Chicago Press, Chicago 1974, p. 96; dello stesso autore cfr. *The Waste Land*, Allen & Unwin, London 1983, in part. il cap. "The Poetic Means: Eliot and his Sources", pp. 84-132.

¹¹ Cfr. A.D. Moody, *Thomas Stearns Eliot Poet*, Cambridge Un. Press, Cambridge 1980, p. 105.

¹² Cfr. H. Kenner, *The Invisible Poet* [1959], citiamo dalle pagine riportate in *T.S. Eliot: The Waste Land*, a casebook, ed. by C.B. Cox and A.P. Hinchliffe, Macmillan, London 1972, p. 195.

ga esplicitamente all'episodio di Filomela (parti II e III), che costituisce una variante dei miti di rigenerazione su cui si fonda *The Waste Land*; ma in realtà bisogna anche rammentarsi (o venire informati) che la seconda parte del verso latino precedente suona: *quando ver venit meum*, dove l'attesa di una primaverile rigenerazione personale risulta assai più chiara: Eliot evidentemente ha preferito attenersi all'allusività di un'immagine, ribadita dall'eco tennysoniana *O swallow swallow*, non meno allusiva, poiché nella conclusione del verso originale di Tennyson si troverebbe espressa, benché in maniera assai più ambigua, un'analoga aspirazione alla rinascita¹³. Oppure, in maniera ancora più significativa, si consideri l'enigmatica allusione alla tragedia di Kyd al verso 430: la nota di Eliot, alquanto generica, non è che un mero, e incompleto, rimando bibliografico. Risalendo al luogo originario della citazione, i commentatori hanno potuto fare luce sul significato, altrimenti oscuro, dell'espressione: *Why then Ile fit you* (*Hieronymo's mad againe* è il sottotitolo della tragedia). Nella scena da cui è tratta la citazione (IV, 1, 69), Hieronymo, *the Mad*, che ha composto in gioventù *fruitless poetry*, viene invitato ad allestire una rappresentazione teatrale per il re; egli annuncia dunque di voler mettere in scena un'opera in molte lingue – latino, greco, italiano e francese –, e all'obiezione che gli viene mossa, secondo la quale in tal modo si produrrà solo confusione, risponde che: *It must be so: for the conclusion / Shall prove the invention and all was good*. Il verso citato da Eliot, che appartiene al discorso di Hieronymo e si riferisce alla distribuzione dei ruoli (pur suonando vagamente minacciosa)¹⁴, si rivela così una sorta di *mise en abîme*; Eliot in conclusione si identifica con il “folle” Hieronymo e fornisce al lettore un'indicazione per cogliere l'intenzione e il senso [*the invention*] del suo poemetto altrettanto plurilingue¹⁵.

Questi pochi e rapidi esempi permettono comunque di comprendere

¹³ Moody, che sembra non cogliere l'allusione a Tennyson, osserva che “*O Swallow swallow* traduce la frase latina in pura nostalgia; ed esprime l'aspirazione, che pervade tutto *The Waste Land*, verso la condizione della musica in cui l'angoscia viene al contempo colta e trasformata” (AD. Moody, *op. cit.*, *loc. cit.*); tale lettura (che pare discostarsi dal testo) risulta legittimata tuttavia dal contesto della citazione latina: *Illa cantat, nos tacemus. Quando Ver venit meum? / Quando faciam [fiam] uti chelidon, ut tacere desinam? (Pervigilium Veneris, vv. 89-90)*. E permette inoltre di collegare il verso alla successiva allusione (oscurissima) alla tragedia di Kyd.

¹⁴ “Why then Ile fit you” può infatti significare sia “bene allora vi assegnerò io [i ruoli]” quanto “bene allora vi sistemerò io”; per questo la traduzione italiana tende inevitabilmente a rendere ancora più oscuro il senso del verso.

¹⁵ Su ciò cfr. la nota relativa del commento di A. Serpieri, in T.S. Eliot, *La terra desolata*, con il testo della prima redazione, Rizzoli, Milano 1982, p. 126, n. 25, e C. Brooks, “*The Waste Land: Critique of the Myth*” [1939], in T.S. Eliot: *The Waste Land*, a casebook, cit., in part. pp. 153-155.

l'uso che Eliot fa della citazione. Con estrema tempestività, nel 1926, I. A. Richards sottolineò che le sue citazioni

non sono usate per sollecitare l'ingegnosità del lettore, o per indurlo ad ammirare l'erudizione del poeta [...], ma in vista dell'atmosfera emotiva [*emotional aura*] che creano e degli atteggiamenti che suscitano. Nelle mani di Eliot, l'allusione è un espediente tecnico che serve alla "compressione". *The Waste Land* è, quanto a contenuto, l'equivalente di un poema epico, e senza quell'espediente ci sarebbero voluti dodici libri¹⁶.

Ma questa opera di compressione, se allarga l'orizzonte tematico del testo, non facilita certamente l'attivazione di una comunicazione con il lettore, come in effetti ebbero a lamentarsi i primi recensori del poemetto, per i quali Eliot non era ancora il poeta intoccabile che poi è divenuto, e che espressero senza alcun rispetto le loro perplessità sull'enigmaticità dell'opera che presenta "una pagina di note per ogni tre di testo" producendo così "una cortina di fumo di erudizione antropologica e letteraria" (dal "Manchester Guardian", 31 ottobre 1923), e le cui note parvero "più interessanti per il pedante che per il critico di poesia" (dal "TLS", 20 settembre 1923): e il critico del "New Statesman" (3 novembre 1923) riassumeva la questione osservando che "una poesia che deve essere spiegata in nota non è diversa da un quadro con la dicitura 'Questo è un cane'"¹⁷.

4.

Al di là di ogni considerazione di dettaglio sull'uso tecnico e sull'interpretazione delle citazioni eliotiane, F. R. Leavis osservava più in generale, a proposito dell'accusa mossa a *The Waste Land* di essere un'opera disorganica e frammentaria, che questa "apparente sconnessione è intimamente legata all'erudizione che ha infastidito tanti lettori e all'abbondanza di allusioni e prestiti letterari. Queste caratteristiche riflettono lo stato attuale della civiltà. Le tradizioni e le culture si sono mescolate, e l'immaginazione storica rende contemporaneo il

¹⁶ I. A. Richards, *I fondamenti della critica letteraria*, Einaudi, Torino 1961, p. 228.

¹⁷ Queste, e altre recensioni coeve, sono state ristampate in *T.S. Eliot: The Waste Land*, a casebook, cit., pp. 29 e 31; di A. P. Hinchliffe si può consultare anche *The Waste Land and Ash Wednesday*, Macmillan, London 1987, nella collana "The Critics Debate", in cui viene presentata una concisa e utile rassegna della fortuna critica di queste due composizioni eliotiane.

passato; nessuna tradizione può assimilare siffatta varietà di materiali, e da ciò deriva il crollo delle forme e la perdita irrevocabile di quel senso dell'assoluto che sembra necessario a una robusta cultura"¹⁸. Se parlare di "senso dell'assoluto" e di "robusta cultura" può ormai sembrare enfatico e un po' vuoto, di certo l'osservazione di Leavis è comunque assai perspicua nella sostanza, e ha il pregio di fissare con chiarezza i termini del problema: benché Eliot pretendesse di negare di aver espresso in *The Waste Land* "il disinganno di una generazione" (poiché "generazione" gli sembrava un mero "talismano", il cui uso e abuso costituiva un'indebita generalizzazione, alla quale nondimeno egli stesso aveva pur fatto ricorso all'occasione¹⁹), è nondimeno innegabile che i rapporti dell'arte moderna con la propria stessa tradizione siano stati esperiti come problematici sin dagli ultimi decenni del secolo precedente, con particolare acutezza dopo l'ecatombe (anche culturale) della Prima Guerra Mondiale.

Lo stesso Eliot invero, nel 1917, in un saggio di poetica sul *vers libre*, strettamente legato ai problemi tecnici che all'epoca il suo fare poetico gli poneva, osservava che "in una società ideale possiamo immaginarci che le buone novità scaturiscano naturalmente dalla buona tradizione; di una società così fatta si potrebbe dire che ha una tradizione vivente. Invece in una società, quale la nostra attuale, la tradizione degenera facilmente in superstizione e perciò è necessario ogni volta il violento stimolo dalla novità"²⁰. La tradizione degenerata in patrimonio culturale, in museo, viene sentita come un vincolo sempre più estraneo alle diverse esigenze della creazione letteraria e artistica che *the age demanded* (Ezra Pound, *H. S. Mauberly*). Se il rapporto con essa deve essere mantenuto, è pertanto necessario ripensarlo e ricostruirlo, per esempio a partire dalla nozione eminentemente moderna (o modernista) di "novità". Oppure, come con ogni evidenza Eliot preferiva, attraverso un diverso (nuovo) uso dei suoi materiali.

Parlando di uno dei suoi prediletti drammaturghi elisabettiani, egli rivendicò implicitamente anche (o forse soprattutto) per sé il diritto di prendere liberamente a prestito da altri autori, ossia di "derubarli":

I poeti immaturi imitano; i maturi rubano²¹; i cattivi poeti svisano ciò che prendono, e i buoni lo trasformano in qualcosa di migliore o almeno di diverso. Il

¹⁸ F. R. Leavis, "Eliot P" [1932], in *Da Swift a Pound*, Einaudi, Torino 1973, p. 158.

¹⁹ T.S. Eliot, "Riflessioni su Lambeth" [1931], in *Opere*, cit., p. 984.

²⁰ T.S. Eliot, "Riflessioni sul *vers libre*" [1917], *ivi*, p. 268, sott. ns.

²¹ Una battuta analoga verrà attribuita anche a Pablo Picasso, credo.

buon poeta salda il suo furto in un complesso di sensi che è unico, interamente diverso da ciò da cui fu avulso; il cattivo lo getta in qualcosa che non ha coesione²².

In questa pagina Eliot si mostra perfettamente consapevole della necessità di recuperare dalla tradizione ciò che in essa può risultare utile, solo a condizione di poterlo (e saperlo) inserire “in un complesso di sensi che è unico, interamente diverso da ciò da cui fu avulso”: ma questa è appunto, come rilevava Leavis, la difficoltà maggiore allo “stato attuale della civiltà”, poiché, venuto meno il canone tradizionale e i suoi criteri e valori, “nessuna tradizione può assimilare [una] varietà di materiali” come quella con cui si cimenta Eliot nella costruzione del proprio poema “epico”.

Nella pagina di Leavis si allude in maniera implicita, ma inequivocabile, a un altro celebre testo teorico eliotiano: laddove afferma che “l’immaginazione storica rende contemporaneo il passato”, il critico sta evocando il saggio del 1919 su *Tradizione e talento individuale*, in cui Eliot esige da parte del “poeta” moderno un “buon senso storico” (“cosa che è quasi indispensabile per chiunque voglia continuare a fare poesia dopo i venticinque anni”), poiché

avere senso storico significa essere consapevole non solo che il passato è passato, ma che è anche presente; il senso storico costringe a scrivere non solo con la sensazione fisica, presente nel sangue, di appartenere alla propria generazione, ma anche con la coscienza che tutta la letteratura europea da Omero in avanti, e all’interno di essa tutta la letteratura del proprio paese, ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un ordine simultaneo. Il possesso del senso storico, che è senso dell’atemporale come del temporale, e dell’atemporale e del temporale insieme: ecco quello che rende tradizionale uno scrittore. Ed è nello stesso tempo ciò che lo rende più acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua contemporaneità²³.

Viene in tal modo istituita una dinamica tra passato e presente che sovverte le costrizioni (e le convenzioni) della successione cronologica; viene posta, in altri termini, una interrelazione dialettica, in virtù della quale la creazione letteraria attuale retroagisce, modificandone senso e funzione, sui materiali che la tradizione le fornisce:

²² T.S. Eliot, “Philip Massinger” [1920], in *Il bosco sacro*, contenuto in *Opere*, cit., pp. 428-429.

²³ T.S. Eliot, “Tradizione e talento individuale” [1919], *ivi*, pp. 393-394; su ciò cfr. anche “La funzione della critica” [1923], *ivi*, pp. 629-630.

I monumenti esistenti compongono un ordine ideale che si modifica quando vi sia introdotta una nuova (veramente nuova) opera d'arte. L'ordine esistente è in sé concluso prima che arrivi l'opera nuova; ma dopo che l'opera nuova è comparsa, se l'ordine deve continuare a sussistere, tutto deve essere modificato, magari di pochissimo. Contemporaneamente tutti i rapporti, le proporzioni, i valori di ogni opera d'arte trovano un nuovo equilibrio: e questa è la coerenza tra l'antico e il nuovo²⁴.

Anticipando l'obiezione che taluni muoveranno pochi anni più tardi a *The Waste Land* secondo cui "troppa erudizione smorza o corrompe la sensibilità poetica", Eliot avanza due ragioni per rifiutarla: in primo luogo, la sua concezione dell' "impersonalità" del poeta sposta decisamente la questione dall'ambito della "sensibilità poetica" a quello dell' "intensità del processo artistico"²⁵; e inoltre la "consapevolezza del presente", di cui il poeta non può essere privo se vuole valutare appieno la propria stessa attività creativa, "è consapevolezza del passato in un senso e in una misura mai raggiunti, come consapevolezza di sé, dal passato"²⁶.

5.

La conoscenza della tradizione e il suo uso rimarranno sempre per Eliot le condizioni preliminari per ogni creazione letteraria, e più in generale culturale: "poiché il nostro problema è quello di costruire il futuro, possiamo farlo soltanto partendo dai materiali del passato. Dobbiamo far uso della nostra eredità, anziché negarla"²⁷. Resta tuttavia problematico il modo in cui si possa effettivamente fare un "buon uso" di tale eredità in un contesto storico e culturale in cui "la tradizione degenera facilmente in superstizione", avendo perduto quell'unità organica e vivente che in altri tempi le veniva garantita dalla condivisione di un patrimonio di valori, quale poteva essere rappresentato dalla fede cristiana nel Medioevo, o dal culto della classicità nei secoli successivi. Produrre "un nuovo equilibrio" tra novità e tradizione non è che un *wishful thinking*, che nasce da un legittimo "desiderio di ordine"²⁸, che tuttavia,

²⁴ Ivi, p. 394; J. L. Borges riformulerà in maniera più radicale questo paradosso nel saggio intitolato "Kafka e i suoi precursori", in *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1979.

²⁵ Cfr. ivi, pp. 397-401.

²⁶ Ivi, p. 396.

²⁷ T.S. Eliot, "L'umanesimo di Irving Babbit" [1928], ivi, p. 789.

²⁸ Cfr. T.S. Eliot, "La funzione della critica" [1923], ivi, p. 630.

in quanto tale, non può in alcun modo essere garante della propria stessa realizzazione, ma è piuttosto sintomo di una esigenza insoddisfatta.

Da Joyce a Mann, da Pound a Beckett, l'uso (più o meno ironico) dei materiali forniti dalla tradizione costituirà una delle peculiarità della creazione letteraria novecentesca. Eliot, nel saggio sull'*Ulysses* joyciano (che, come al solito, parla anche di Eliot medesimo), definì "mitico" il metodo compositivo utilizzato da Joyce, in contrapposizione al metodo narrativo proprio del realismo ottocentesco. La natura di questo nuovo metodo resta controversa a causa dell'estrema rapidità con cui Eliot lo descrive, ma è inequivocabile che la funzione a esso attribuita è quella "di controllare, ordinare e dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e di anarchia che è la storia contemporanea"²⁹. Ma, ancora una volta, si tratta piuttosto di un'esigenza che di un effettivo risultato.

Il principio d'ordine, qui rappresentato dal "mito", non si fonda su un principio di autorità ereditato dal passato: esso al contrario attende di essere costruito, e ricostruito, ogni volta. E ciò con cui si confronta non sono inconcusse *authoritates*, bensì frammenti irrelati: *These fragments I have shored against my ruins*. È lecito (e tutti i commentatori lo hanno fatto) assumere questo verso – uno dei pochi "di" Eliot nella conclusione di *The Waste Land* – come una esplicita dichiarazione di poetica, che contribuisce a chiarire l'intenzione e il principio compositivo che presiedono all'intero poemetto. La rilevanza di questo verso è tale che già pochi anni dopo lo stesso Pound (il cui decisivo contributo alla redazione definitiva del poema eliotiano è ben noto) lo citò in apertura del proprio *Canto VIII*, allacciando così un diretto dialogo poetico con l'amico: *These fragments you have shelved (shored)*. E l'importanza che egli ha sempre attribuito a questo verso è testimoniata dal fatto che lo si ritrova citato nel *Canto CXII*, composto molti anni più tardi, dopo le terribili esperienze storiche e personali della guerra e della prigionia: *From time's wreckage shored, / These fragments shored against ruin, / And the sun [jib] / New with the day*³⁰. Quest'ul-

²⁹ T.S. Eliot, "Ulysses, ordine e mito" [1923], *ivi*, p. 646.

³⁰ Cfr. rispettivamente E. Pound, *The Cantos*, Faber & Faber, London 1981, pp. 28 e 781; su ciò si veda C.F. Terrell, *A Companion to "The Cantos" of Ezra Pound*, Un. of California Press, Los Angeles 1993, pp. 36-37. Devo la segnalazione di questi significativi versi poundiani ad Alessandro Zabini, amico e sodale poundiano, il quale mi fa anche osservare che, secondo il *Webster's Dictionary*, il verbo *to shore* (che significa propriamente "puntellare") ammette anche un'accezione che significa *to shear* ("tagliare"), perciò i frammenti potrebbero essere anche ritagliati, strappati alle rovine, e ciò sarebbe perfettamente coerente con il metodo modernista del montaggio, e d'altronde Pound modifica il verso scrivendo *shelved*, ossia inscaffalato, ordinato, e ponendo *shored* tra parentesi come se fosse un sinonimo.

tima ripresa del verso eliotiano introduce e combina il verso con un'ulteriore citazione di provenienza assai più remota: l'idea del quotidiano rinnovarsi del sole (e della necessità morale per gli uomini di rinnovarsi con ogni nuovo sole) deriva dal *Ta Hsio*, che Pound aveva nel frattempo tradotto³¹. Il riferimento al motto confuciano sembra sottolineare piuttosto, in questo contesto, la necessità di "rinnovare" la tradizione medesima: il suo uso è pertanto un modo per rinnovarla, nella consapevolezza (storica) che, in quanto tale, essa è ormai irrimediabilmente ridotta a "rovina". Pound evidentemente condivideva con Eliot (e con molti altri) tale consapevolezza: "Non è rimasta alcuna civiltà coordinata o organizzata, ma solo sparsi individui sopravvissuti. L'aristocrazia non c'è più, la sua funzione era quella di scegliere"³².

Lo stesso Eliot d'altronde, in una conferenza della metà degli anni Trenta, aveva sentito il bisogno di ridefinire la nozione di tradizione ampliandone i confini: essa "è qualcosa che include il rivoluzionario quanto il conformista [*submissive*], e il reazionario quanto il rivoluzionario. Ci sono occasioni per fare una cosa o l'altra: il poeta veramente tradizionale sarà conformista, reazionario o rivoluzionario a seconda della sua percezione delle necessità del tempo e del luogo in cui si trova. Il compito perenne della poesia è di rendere nuove tutte le cose. Non di fare necessariamente cose nuove. È sempre in parte una rivoluzione, o una reazione, rispetto al lavoro della generazione precedente"³³. Tale rinnovamento dei materiali ereditati tuttavia, se da un lato intende distinguersi dalla provocatoria e sovente gratuita novità avanguardistica, non è a sua volta al riparo dai rischi dell'arbitrarietà. "Rendere nuove tutte le cose" significa infatti arrogarsi il diritto (che per Eliot, e Pound, è piuttosto un dovere) di recuperarle e inserirle in un "complesso di sensi [...] interamente diverso da ciò da cui fu avulso", come prescrive quell'autentico senso storico di cui il

³¹ Cfr. la tr. it. in E. Pound, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1972, p. 500.

³² Lettera a W.C. Williams del 18 marzo 1922, in E. Pound, *Lettere. 1907-1958*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 82, significativamente il resto della lettera prosegue: "Possiamo aspettarci che per questo paghino solo quelli tra noi che sanno cosa sia la civiltà, solo quelli che vogliono una letteratura migliore, un'arte migliore, non solamente l'arte. È inutile aspettare che le masse sviluppino un gusto più raffinato, non si stanno muovendo in questa direzione". Non ci si può esimere dal rilevare come proprio questo elitarismo (certo condiviso anche da Eliot) abbia tragicamente indotto Pound a riconoscere nella barbarie fascista l'auspicato modello di una civiltà rinnovata.

³³ T.S. Eliot, "Tradition and the Practice of Poetry", a c. di A. Walton, in *T.S. Eliot. Essays from the "Southern Review"*, a c. di J. Olney, Clarendon Press, Oxford 1988 (raccolge i saggi pubblicati in un numero monografico della rivista nel 1985), pp. 7-25, qui p. 11; si tratta del testo di una conferenza tenuta nel 1936 presso lo University College di Dublino. Sulla concezione eliotiana di tradizione cfr., tra gli altri, Fei-Pai Lu, *T.S. Eliot. The Dialectical Structure of His Theory of Poetry*, Un. of Chicago Press, Chicago 1966, pp. 80-84.

poeta non può essere privo; ma ormai ciò non significa altro per il poeta moderno che riscrivere la tradizione, o meglio doversi costruire una tradizione – la propria, a uso strettamente personale, e, per così dire, difensivo.

6.

Un indice minimo, benché significativo, dell'arbitrarietà cui è esposto il poeta allorché intende applicare tale metodo mitico nel tentativo di ricomporre un ordine e di restituire un significato alla tradizione che la storia contemporanea gli trasmette in uno stato frammentario viene fornito dalla nota al verso 46 di *The Waste Land*. Nel testo, in una breve sequenza (vv. 43-59), è stata introdotta la figura di Madame Sosostri, *famous clairvoyante*, e nel suo discorso compaiono già alcuni dei *Leitmotiv* che percorrono l'intera composizione, nella forma estremamente condensata e allusiva di una predizione desunta dalla lettura dei Tarocchi [*a wicked pack of cards*]. Eliot in nota ne commenta le figure, illustrando il significato che egli intende attribuire loro:

Non mi è familiare l'esatta composizione del mazzo dei Tarocchi, dalla quale *mi sono ovviamente allontanato per ottenere il mio scopo*. L'Impiccato, che appartiene al mazzo tradizionale, *mi è stato utile* per due ragioni: perché è associato *nella mia mente* col Dio Impiccato di Frazer, e perché lo associo con la figura incappucciata nel passo dei Discepoli a Emmaus nella parte V. [...] L'Uomo dalle Tre Aste (che fa realmente parte del mazzo dei Tarocchi) lo associo, *del tutto arbitrariamente* [*quite arbitrarily*], con lo stesso Re Pescatore [il cui ruolo nel poema è primario]³⁴.

È evidente come le associazioni che Eliot istituisce tra le figure delle carte e alcune figure simboliche che ricorrono nel poema siano “del tutto” arbitrarie, strettamente funzionali “allo scopo” che egli si è prefissato: nulla, secondo la tradizione (e secondo i consueti metodi della filologia e della critica storica) permette di accostare e stringere in un'unica immagine la carta dell'Impiccato con il Dio Impiccato di cui Frazer parla nel *Ramo d'oro* in relazione ad antichi riti di fertilità, e con la figura dell'incappucciato che comparirà ai versi 359-365, con esplicito riferimento all'immagine del Cristo risorto che appare ai discepoli sulla strada verso Emmaus secondo il vangelo di Luca; come diceva Leavis, oggi, nessuna tradizione è in grado di assimilare e unificare materiali di

³⁴ T.S. Eliot, “Note a *La terra desolata*”, in *Opere*, cit., p. 619, sott. ns.

provenienza così disparata. Ma nulla vieta a Eliot di costruirsi da sé tale tradizione, a costo di compiere associazioni e accostamenti arbitrari e magari indebiti, e nondimeno funzionali alla produzione di un significato affatto originale.

Ma una tradizione non condivisa, a rigore, non è più una tradizione. La citazione dei materiali tradizionali, più o meno allusiva o esplicita, letterale o distorta, non costituisce più allora un richiamo o un appello per il lettore. A questi si richiede allora di ripercorrere il processo associativo e compositivo compiuto dall'autore, al fine di fare emergere il significato e il nuovo ordine che i materiali giungono a costituire, una volta che sono stati avulsi dal loro contesto originario e montati secondo i principi del metodo mitico. E per fare ciò è previamente necessario riconoscere i fili di diversa provenienza, le citazioni e le allusioni, di cui l'autore ha intessuto il testo.

Non è pertanto una spiegazione soddisfacente affermare che

il verso [v. 430: *These fragments...*] volge a un fine positivo la frammentazione su cui l'intera poesia è stata costruita. [Tali frammenti] indicano una tradizione che, per quanto malridotta, è tutto ciò che abbiamo su cui fondarci per la salvezza. I frammenti sono in molte lingue perché tutta la cultura europea vi è coinvolta, risalendo fino alle sue prime origini nelle Upanishad sanscrite. Così come, attraverso le associazioni e la memoria, costruisce la propria identità, il protagonista è in grado di dare ai frammenti un nuovo ordine. Essi sono disposti per culminare nei tre precetti sanscriti □ dai, compatisci, controlla – sui quali il protagonista ha già meditato, e che servono per guidarlo verso la pace, espressa da *shantih*, che supera ogni comprensione ³⁵.

Né che nel metodo mitico “la disomogeneità [*disunity*] esiste alla superficie e l'unità sotto la superficie. Le allusioni operano per produrre la cornice che sostiene e unifica la superficie. L'unità deriva in definitiva dalla relazione dei frammenti con l'astrazione comprensiva prodotta quando il lettore li confronta tra loro e con le astrazioni che emergono nel corso della lettura”; il metodo mitico sarebbe per questo adeguato a dare espressione al mondo moderno, poiché esso “permette agli artisti e ai lettori di cominciare con dei frammenti e poi produrre astrazioni comprensive. Di iniziare nell'isolamento e di finire con una comunanza” ³⁶. In tal modo si assumono come dati quel-

³⁵ R. Langbaum, “New Modes of Characterization in *The Waste Land*”, in *Eliot and His Time*, a c. di A. Walton Litz, Princeton Un. Press, Princeton 1973, p. 118.

³⁶ J. Spears Brooker, *Mastery and Escape. T.S. Eliot and the Dialectic of Modernism*, Un. of Massachusetts Press, Amherst 1994, p. 120 e pp. 121-122; benché altrove venga rammentato come “Eliot sostenga che l'incapacità di comunicare col nostro passato e gli uni con gli altri sia la principale causa della terra desolata”, la conclusione è comunque ancora ottimistica, perché “i frammenti in se stessi non hanno il potere di rivivificare la cultura, ma in

l'ordine e quell'unità, che viceversa costituiscono l'oggetto della perplessità del lettore, e che attendono ancora di essere identificati.

Certo è più prudente sostenere che, nel caso di un testo così allusivo, “è più istruttivo essere scrupolosamente superficiali che scavare al di sotto della superficie alla ricerca di scheletri sepolti o di fonti. Poiché è nei silenzi *tra* le parole che il significato balena, locale, evanescente – nelle ‘desolazioni’ che attraversano la pagina. Questi silenzi limitano i poteri dell'autore, poiché invitano *l'hypocrite lecteur* a ricostruire il loro significato infranto”³⁷. Nondimeno si continua così a eludere quello che è il principale problema posto al lettore da un testo come *The Waste Land*: quale sia effettivamente il “nuovo ordine” entro cui riorganizzare tali frammenti, e, prima ancora, come riconoscerli e quale funzione attribuire a ciascuno di essi. L'abbondanza di interpretazioni fornite nel corso degli anni conferma tale difficoltà; e ogni “astrazione comprensiva” rimane in balia di un arbitrio, che rispinge il lettore nel suo “isolamento”, orfano di ogni tradizione e comunanza.

7.

Non è nemmeno possibile presupporre una sorta di elitaria “buona tradizione” condivisibile dagli *happy few*, se perfino Ezra Pound, l'interlocutore privilegiato di Eliot, e che potrebbe essere legittimamente considerato come il “co-autore” del poema, non seppe cogliere e comprendere la funzione portante di alcune allusioni e temi che percorrono e sorreggono la trama poetica dell'opera: il dattiloscritto della versione originaria, sul quale Pound esercitò la sua celebre “operazione cesarea”, rivela infatti con chiarezza come egli, consigliando la soppressione di versi quali: “*They called me the hyacinth girl*”, o la citazione dalla *Tempesta*: (*Those are pearls that were his eyes. Look!*)³⁸, non avesse afferrato la centralità del tema introdotto (molto) allusivamente da questi due riferimenti – l'uno strettamente personale, l'altro letterario – al processo metamorfico della rigenerazione (e non a caso Eliot, per una volta, non seguì il consiglio dell'amico, e conservò entrambi i versi).

quanto parte delle grandi tradizioni della nostra storia comune, essi hanno il potere di aiutarci a trasformare la nostra terra desolata in un giardino” [sic!], p. 246.

³⁷ M. Ellmann, *The Poetics of Impersonality. T.S. Eliot and Ezra Pound*, Harvester Press, Brighton 1987, p. 92.

³⁸ Cfr. T.S. Eliot, *La terra desolata*, con il testo della prima redazione, cit. v. 90 e v. 101, p. 142, e nn. 14 e 15.

Per questo motivo non bisogna lasciarsi intimidire dalla consueta, felice sicumera di Pound, il quale pare che affermasse attorno al 1924 che tutta l'oscurità del poema non risiederebbe che in quattro parole sanscrite,

a tal punto legate al testo circostante che ci si può passar sopra [...] senza perdere il tono generale o l'emozione principale del passo. È evidente che sono parole di un qualche rituale. [...] Quanto alle citazioni non mi importa nulla quale sia tratta da Day, quale da Milton, da Middleton, Webster o Agostino. Intendo dire per quanto concerne il funzionamento della poesia. Il piacere incolto di leggere *The Waste Land* sarebbe il medesimo se Webster avesse scritto *Women before Woman* e Marvell le *Metamorfofi* ³⁹.

Secondo Pound le note stesse apposte di Eliot, e che egli vide “solo sei o otto mesi” dopo aver letto il testo, “non hanno accresciuto il [suo] godimento del poema di un grammo. Esso [gli] appare come una unità emozionale” ⁴⁰. Si rammenti che anche I. A. Richards parlava della *emotional aura* prodotta dalle citazioni eliotiane, sottolineandone così la funzione connotativa all'interno della struttura poetica: sarebbe dunque meno importante individuare ogni singola citazione e il suo significato che afferrare – “emozionalmente” – l'effetto prodotto dalla congerie eteroclita di materiali montati nel corpo del testo, i quali fanno di esso una sorta di babelico *collage* letterario.

Come è stato suggerito pertinentemente, il lettore

si sforza naturalmente di comprendere la ragione precisa della presenza di questa o quell'opera e in che maniera essa contribuisca all'evoluzione del poema, ma può anche cogliere questa pletora di citazioni propriamente come una pletora, e vedere come le opere di altri autori, invece di formare una struttura, una tradizione (come esse fanno, curiosamente, secondo i saggi che Eliot andava pubblicando nello stesso periodo), si presentano nella terribile estraneità del loro *esserci*. È per questo che le citazioni sono interrotte, deformate, parodiate; è per questo che troppi racconti di diversa natura si urtano per arenarsi infine nella *terra desolata* della narrazione ⁴¹.

La semplice presenza nel testo di questa “pletora” di torsi di opere, di frammenti, di echi, connoterebbe dunque la condizione stessa del narrare, e del dire poetico, nel momento in cui l'unità della tradizione si smarrisce: l'individuazione del *denotatum* di ogni singola citazione, e della trama intertestuale di

³⁹ H. Kenner riferisce queste affermazioni poundiane senza indicarne la provenienza in *op. cit.*, p. 173.

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ M. Edwards, *Éloge de l'attente. T.S. Eliot et Beckett*, Belin, Paris 1996, p. 39.

esili, sfuggenti e più o meno arbitrarie relazioni che essa intrattiene col proprio contesto originario e con il nuovo corpo poetico in cui si trova inserita, risulterebbero pertanto di secondaria importanza per l'apprezzamento del poema.

Per quanto ciò possa essere vero, non si può non rilevare tuttavia come, affinché una citazione acquisti almeno un valore connotativo, essa debba comunque essere colta come tale, e questo non è affatto un compito facile – nemmeno per Ezra Pound – quando le citazioni non siano in sanscrito, o non vengano opportunamente segnalate dall'autore medesimo (che, nel caso di Eliot, si è ben guardato di fornire in nota tutti i riferimenti e le allusioni presenti in *The Waste Land*, per tacere di Joyce a proposito di *Ulysses* e di *Finnegans Wake*, o di Pound stesso a proposito dei *Cantos*). E, malgrado l'apologia poundiana dell'*incult pleasure* della lettura (un "atto anarchico"⁴² che incontestabilmente costituisce un diritto inalienabile del singolo lettore, anche a costo di qualche *misreading*), bisogna pur rammentare che l'esperienza estetica, se vuole conservare la propria specificità rispetto alla conoscenza concettuale della realtà e all'esperienza puramente sensibile, deve essere pensata dialetticamente a partire da questi due momenti, senza tuttavia risolversi e identificarsi in nessuno dei due. Se non si vuol fare dell'esperienza estetica una mera (ancorché legittima) esperienza privata del soggetto, bisogna allora sottrarla al mito dell'immediatezza, ai fremiti irriflessi dell'"aura emozionale".

È stato Adorno che, con la consueta radicalità, ha rivendicato per l'esperienza estetica una costante e mai risolta dialettica di piacere e conoscenza: nella sua prospettiva teorica, un *incult pleasure* nei confronti dell'arte è poco meno che un ossimoro, una *contradictio in adjecto*⁴³. Per Adorno, "ogni esperienza dell'opera d'arte è in connessione coll'ambiente dell'opera stessa, col suo valore posizionale, col suo posto in senso letterale e traslato"; e ciò significa che "rientra nell'esperienza dell'arte la coscienza dell'antagonismo, a lei immanente, di esterno e interno"⁴⁴. Contrariamente a quello che Pound sembra rivendicare polemicamente (benché egli per primo fosse poi perfettamente consapevole della capitale importanza dell'aspetto artigianale del fare artistico), il "funzionamento della poesia" dipende dal momento costruttivo, per così dire progettuale, che presiede alla *mise en forme* dei materiali che la costituiscono e

⁴² Cfr. H. M. Enzensberger, "Una modesta proposta per difendere la gioventù dalle opere di poesia", in *Sulla piccola borghesia*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 20.

⁴³ Cfr. T. W. Adorno, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino 1977, pp. 22-28; in contrasto con il pensiero adorniano, anche se opportunamente semplificato e privato del suo peculiare e fondamentale movimento dialettico, H. R. Jauss ha intrapreso la propria *Apologia dell'esperienza estetica* (Einaudi, Torino 1985, in particolare pp. 6-13).

⁴⁴ Ivi, pp. 588 e 587.

al rapporto intertestuale che essa intrattiene con le altre opere, in particolare del passato. Esterno e interno, ossia il momento eteronomo e quello autonomo (ovvero, con diversa terminologia, tradizione e ispirazione), confliggono nell'opera, ed è propriamente tale conflitto costitutivo che deve essere colto e compreso criticamente, affinché l'esperienza dell'opera possa essere detta estetica: per questo Adorno afferma che "la critica non si aggiunge dall'esterno all'esperienza estetica; al contrario, le è immanente"⁴⁵. Come l'opera è il prodotto di una mediazione tecnica, formale e culturale, così l'esperienza di essa si deve fare carico di tale mediazione sotto forma di coscienza critica.

Nel caso di *The Waste Land*, ossia di un'opera integralmente costruita⁴⁶ in ogni sua parte secondo una logica al contempo stringente e occulta, le citazioni fungono da materiale su cui si esercita l'attività creativa del poeta: ma esse non strizzano l'occhio al lettore, né la tradizione cui esse si richiamano (o che piuttosto reinventano e si costruiscono *quite arbitrarily*) gli offre un orizzonte di valori in cui riconoscersi, bensì lo provocano, ovvero provocano la sua intelligenza critica. Se un poema difficile, desolato e desolante come *The Waste Land* è in grado di produrre un piacere estetico (e certamente lo è al più alto grado), bisogna ammettere allora che non si tratta del confortevole piacere di trovarsi *in no strange land*. La felicità che esso può dare è quella che, per Adorno, "danno le opere d'arte [la quale] è se mai il sentimento del tener duro, che le opere mediano"⁴⁷. Questa mediazione non si realizza nell'immediatezza dell'empatia, ma attraverso il lavoro del concetto, ossia attraverso l'ardua comprensione della logicità dell'opera, della dialettica immanente alla sua forma nella quale i disparati materiali e l'intenzione autoriale dibattono il significato in un continuo gioco di allusioni e di rimandi che esige innanzitutto di essere decifrato criticamente. Questo è il motivo per cui Adorno pone come primaria condizione che "l'esperienza estetica distanzi l'osservatore dall'oggetto"⁴⁸: l'opera non si offre più in una prossimità empatica al pubblico "semplicemente sensibile e desideroso di cose belle", i frammenti della tradizione con cui essa viene costruita non fungono più da specchio in cui ritrovare la propria

⁴⁵ Ivi, p. 582.

⁴⁶ L'espressione è, ovviamente, di Adorno (cfr. ivi, p. 485), e indica quelle opere eminentemente moderne che non potendo più ricorrere "all'universale già dato dei generi", ossia prive di un sistema normativo di principi che presieda alla loro costruzione, si affermano come monadi, radicalmente particolari, sorrette da una legalità immanente che esse medesime si danno, e in tal modo si avvicinano "al margine di contingenza e assoluta indifferenza e nessun elemento provvede al bilanciamento" (cfr. ivi, pp. 338-339).

⁴⁷ Ivi, p. 28.

⁴⁸ Ivi, p. 581.

memoria o identità culturale, la forma coesa e difficilmente penetrabile che essi vi assumono elude la comunicazione nel momento stesso in cui turba la comprensione. È in questa inquietante distanza che l'opera si lascia esperire: il lavoro dei commentatori sulle fonti di *The Waste Land* ha senz'altro generato mostri di interpretazione capziosa ed erudita (come Eliot stesso deprecava, sentendosene in parte responsabile ⁴⁹), e nondimeno tale minuzioso lavoro filologico non è che il rovescio del non meno minuzioso lavoro compositivo che sorregge l'ispirazione poetica di Eliot.

E questa distanza, in cui sola è possibile l'esperienza dell'opera, è forse la medesima in cui si rende possibile e si legittima il "buon uso" della tradizione:

La poesia salva il suo contenuto di verità solo là dove, mantenendo uno stretto contatto con la tradizione, al tempo stesso la allontana da sé. Chi non vuole tradire la felicità che la tradizione promette ancora in alcune sue immagini, la possibilità sepolta che si nasconde sotto le sue macerie, deve voltare le spalle alla tradizione, che abusa di quella possibilità e del significato volgendoli in menzogna. La tradizione può riemergere soltanto in ciò che ad essa spietatamente si nega ⁵⁰.

Citare la tradizione diventa così un atto ambiguo, bivalente: un appello che è un addio.

⁴⁹ "Mi rammarico di aver spinto tanti ricercatori a una vana caccia dietro carte di Tarocchi e il Santo Graal", cit. in H. Kenner, *op. cit.*, p. 173.

⁵⁰ T. W. Adorno, "Sulla tradizione", in *Parva aesthetica*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 39.